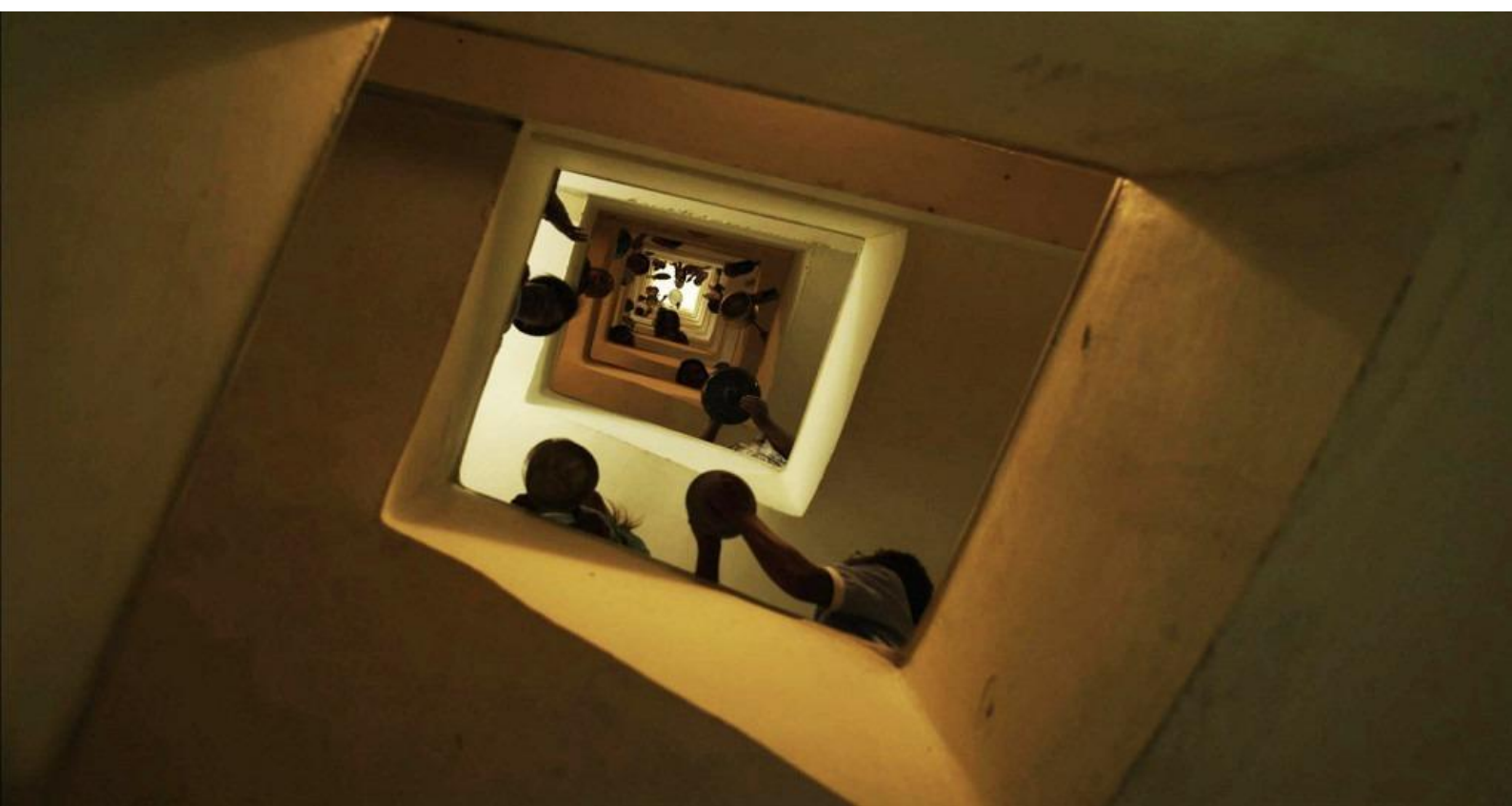


rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Cinema e Espaço Urbano, editado por William Pianco e Pedro Florêncio

Fora de Quadro

O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior, por Rafael de Luna Freire



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 8, no. 2
(jul./dez. 2019) – Florianópolis: SOCINE, 2019.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Países de língua portuguesa 4. Audiovisual 5. Cinema
e espaço urbano

CDD 791.4

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Julho | Dezembro de 2019

Dossiê Cinema e Espaço Urbano

William Pianco e Pedro Florêncio

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Thayse Madella

Revisão

Lia Amâncio

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente

Gabriela Machado Ramos de Almeida (UniRitter) – Tesoureiro

Amaranta Cesar (UFRB) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Ana Lucia Lobato de Azevedo (UFPA)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Mariana Baltar Freire (UFF)

Milena Szafir (UFC)

Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)

Rafael de Luna Freire (UFF)

Rogério Ferraraz (UAM)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Ana Caroline de Almeida (UFPE) – Representante discente

Jocimar Soares Dias Junior (UFF) – Representante discente

Conselho Fiscal

Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Editora-Chefe

Ramayana Lira de Sousa

Conselho Editorial

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

Secretária

Thayse Madella

**Sumário**

- 10 **Editorial**
- 12 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Cinema e Espaço Urbano**
- 15 **Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas: iconografia da periferia urbana no Cinema Ibérico da Austeridade**
Iván Villarrea Álvarez
- 35 **A Cidade Depois: Sobre *Detropia***
José Duarte
- 58 ***Superstar e Safe*, de Todd Haynes: Espaços Femininos Subversivos**
Bárbara de Vallera
- 80 **A estratificação social na América Latina representada nos espaços domésticos e simbólicos: uma análise comparativa dos filmes *Que horas ela volta?* e *Roma***
Tatiana Martins Montenegro e Rogério de Souza Sergio Ferreira
- 105 **Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho**
Paula Gonçalves da Silva e Sérgio Carvalho Benício de Mello
- 129 **Poéticas e signos alegóricos em *O som ao redor***
Wendell Marcel Alves da Costa
- 155 **Para uma leitura do espaço em João César Monteiro**
Pedro Camacho Costa
- Temática Livre**
- 177 **As políticas da luz a partir de *Iluminai os Terreiros* (2006)**
Antoine d'Artemare e Pedro Urano
- 195 **Camadas de espaço-tempo em *Era o Hotel Cambridge* e *Esse amor que nos consome*: o trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção**
Tainá Xavier
- 213 **Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo***
Índia Mara Martins e Theresa Medeiros
- 238 **Neochanchada: Caminhos para a construção de uma comédia à brasileira**
Alexandre Tadeu dos Santos e Lidiane Porto Moraes



- 254 **As relações intermédias: tessituras entre cinema, música e outras mídias em *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo**
Antonia Cristina de Alencar Pires, Gustavo Tanus Cesário de Souza e Filipe Schttini

Entrevista

- 269 **O pai do cinema brasileiro na poesia e nas memórias de Ronaldo Werneck**
Andrea Vicente Toledo Abreu

Tradução

- 285 **O Cinema e a Cidade no Portugal Europeu**
Mariana Liz. Tradução: João Paulo Oliveira

Fora de Quadro

- 309 **O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior**
Rafael de Luna Freire

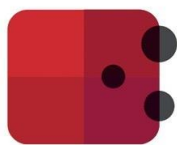


Table of Contents

| | |
|-----|---|
| 10 | Editorial |
| 12 | Special Session Presentation |
| | Special Session: Cinema and Urban Space |
| 15 | Lived, worked and truncated landscapes: iconography of the urban periphery in Iberian Austerity Cinema Iván Villarme Álvarez |
| 35 | On <i>Detropia</i>: The City Afterwards José Duarte |
| 58 | Todd Haynes' <i>Superstar</i> and <i>Safe</i>: Subversive Female Spaces Bárbara de Vallera |
| 80 | Social stratification in Latin America represented in domestic and symbolic spaces: a comparative analysis of the movies <i>The Second Mother</i> and <i>Rome</i> Tatiana Martins Montenegro e Rogério de Souza Sergio Ferreira |
| 105 | Representations of Recife's everyday life in Kleber Mendonça Filho's cinema Paula Gonçalves da Silva and Sérgio Carvalho Benício de Mello |
| 129 | Poetics and allegorical signs in <i>Neighbouring Sounds</i> Wendell Marcel Alves da Costa |
| 155 | For a Reading of space in João César Monteiro Pedro Camacho Costa |
| | General Articles |
| 177 | The Politics of Light from <i>Iluminai os Terreiros</i> (2006) Antoine d'Artemare and Pedro Urano |
| 195 | Layers of space-time in <i>Era o Hotel Cambridge</i> and <i>Esse amor que nos consome</i>: The production design work on the frontier between documentary and fiction Tainá Xavier |
| 213 | Perspectives to reflect upon the new realism from a representation of space and the supernatural atmosphere in <i>When I Was Alive</i> Índia Mara Martins e Theresa Medeiros |
| 238 | <i>Neochanchada</i>: Pathways to make comedy the Brazilian way Alexandre Tadeu dos Santos and Lidianne Porto Moraes |



- 254 **Intermedia relationships: texture between cinema, music and other media in Olney São Paulo's *Manhã Cinzenta***
Antonia Cristina de Alencar Pires, Gustavo Tanus Cesário de Souza and Filipe Schttini

Interview

- 269 **The father of the Brazilian Cinema in the poems and memories of Ronaldo Werneck**
Andrea Vicente Toledo Abreu

Translation

- 285 **Cinema in the City in European Portugal**
Mariana Liz. Tradução: João Paulo Oliveira

Out of Frame

- 305 **The Brazilian consortium of cinema, the Embracine distributor and the Brazilian movies market abroad**
Por Rafael de Luna Freire



Às leitoras e leitores da Rebeca,

A edição atual da Rebeca conta com a importante contribuição do **Dossiê Cinema e Espaço Urbano**, organizado por William Pianco e Pedro Florêncio, em trabalho colaborativo que resulta de um grupo de pesquisa articulado no Centro de Estudos Comparatistas (CEC) da Universidade de Lisboa. Uma vez que o volume de artigos recebidos e aprovados para este dossiê extrapolou o número adequado para uma única publicação, os editores propuseram o desdobramento do trabalho em duas edições. Publicamos neste número o primeiro desse conjunto de textos que discutem o cinema em torno da questão do espaço urbano. Os detalhes da proposta de edição, bem como a composição final dos dois dossiês constam na apresentação assinada pelos dois editores convidados e que precede a leitura dos textos.

A seção seguinte, de **Temática Livre**, inicia com o artigo “As políticas da luz a partir de *Iluminai os Terreiros* (2006)”, assinado por Antoine d’Artemare e Pedro Urano, que oferecem uma leitura do filme de Nuno Ramos, Eduadro Climachauska e Gustavo Moura pautada na *Partilha do sensível*, de Jacques Rancière, em que se questionam, entre outros aspectos, sobre o papel da lumionisidade do espaço urbano na política do filme como possibilidade de produção tanto de visibilidades quanto de invisibilidades. Em seguida, Tainá Xavier apresenta uma análise focada na direção de arte no artigo intitulado “Camadas de espaço-tempo em *Era o Hotel Cambridge* e *Esse Amor que nos Consome* - O trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção”. No texto, a autora explora a construção da imagem na fronteira entre os espaços cênicos e a presença da marca real do tempo, buscando os efeitos estéticos que produzem, quando essas distinções já não dão conta da complexidade estética e política que tais filmes constroem no limiar entre o real e o fictício. No artigo “A representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo*”, Índia Mara Martins e Theresa Christina Barbosa de Medeiros propõem uma releitura da questão realista no cinema a partir do filme *Quando eu era vivo*, ressaltando a complexa imbricação da atmosfera sobrenatural e do realismo na construção do espaço cinematográfico. Em seguida, no texto intitulado “Neochanchada: Caminhos para a Construção de uma Comédia à Brasileira”, Alexandre Tadeu dos Santos e Lidianne Porto Moraes promovem uma discussão sobre a cultura popular brasileira em sua relação com a comunicação, o cinema e a televisão na dimensão do gênero comédia, mais especificamente, da neochanchada. Na chave de leitura da intermedialidade, Antonia Cristina de Alencar Pires, Gustavo Tanus Cesário de Souza e Filipe Schttini contribuem com o artigo “As relações intermídia: tessituras entre cinema, música e outras mídias em *Manhã Cinzenta*, Olney São Paulo”, em que abordam a inserção da música no média-metragem



analisado como uma composição de montagem que constrói discursos, metáforas e ironias na tessitura do filme.

A **Entrevista** que compõe essa edição, assinada por Andrea Vicente Toledo Abreu, traz um importante diálogo com o poeta e crítico Ronaldo Werneck, traçando um fio de memória sobre sua relação com o cinema, que vai desde a perspectiva sobre o Ciclo de Cataguases, muito marcada pela sua vivência e a amizade com o conterrâneo Humberto Mauro, até o momento mais recente de criação de um Polo Audiovisual na Zona da Mata Mineira.

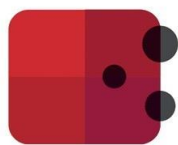
Na seção **Tradução**, Mariana Liz, em articulação com o Dossiê *Cinema e Espaço Urbano*, traduz “O cinema e a Cidade no Portugal”, texto de sua autoria publicado originalmente em inglês em seu *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. O texto constitui uma análise do cinema português na passagem do século XX para o século XXI, questionando o modo como o cinema de Portugal se projeta globalmente como Europeu. A editoria agradece à autora e à Bloomsbury Publishing pela cessão dos direitos para a tradução e publicação nessa edição.

Por fim, na seção **Fora de Quadro**, contamos com a contribuição de Rafael de Luna Freire, no ensaio intitulado “O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior”, que apresenta um valioso documento de autoria de Gustavo Dahl que nos dá pistas sobre a atuação da Embrafilme no campo da distribuição cinematográfica. A editoria agradece a Rafael pela generosidade em compartilhar esse achado com nossas e nossos leitores.

A todas as pessoas envolvidas na publicação desta edição, nossos mais sinceros agradecimentos. Aproveitamos para anunciar que, a partir do próximo número da Rebeca, teremos uma alteração na Editoria. A Editora Chefe passará a ser Gabriela Almeida, membro da Diretoria da SOCINE da gestão 2019-2021.

Uma ótima leitura a todas e todos!

Ramayana Lira



Cinema e espaço urbano

1.

Este dossiê que agora se apresenta pela Revista Rebeca, em seu 16º número, *Cinema e Espaço Urbano*, surgiu a partir de uma iniciativa ancorada no projeto “O Cinema e o Mundo: Estudos Sobre Espaço e Cinema” (grupo de pesquisa vinculado ao Centro de Estudos Comparatistas – CEC – da Universidade de Lisboa, Portugal). Em seus encontros mensais, os diferentes membros residentes e os mais variados colaboradores em trânsito por Lisboa, passaram a discutir um modelo de colaboração que desse forma às linhas de investigação de cada um de seus participantes. Rapidamente deu-se conta de que a maioria dos pesquisadores era sensível a um tema comum (talvez por circunstâncias políticas cada vez mais evidentes, sendo ele central ou lateral aos objetos de investigação acadêmica em curso): o cinema e a sua relação com espaços urbanos. O impulso para organizar este dossiê foi, portanto, o de com ele propiciar um contexto de interseção para os variados tipos de análise sobre, ou a partir, de filmes que afloram essa relação, embora ancorando a perspectiva da teorização no conceito de espaço fílmico – o qual leva em conta a análise de como o tempo, a cultura e a sociedade são “espacializados” na criação de imagens em movimento.

O interesse manifestado pela Revista Rebeca ao projeto de publicação apresentado foi a oportunidade que os integrantes do CEC buscavam para fazer nascer, agora com bases sólidas em uma revista de ampla circulação, um projeto há muito almejado. Além disso, a Revista Rebeca possibilitou que o propósito originalmente situado naquele grupo de pesquisa ganhasse maior envergadura e a inclusão de novas autoras e autores da mais elevada competência.

Diante desse processo em retrospectiva, seria oportuno o questionamento: por qual razão devemos associar o cinema e a cidade como temas comuns, se tal temática apresenta mais linhas de fuga divergentes do que modelos de confluência teórica?

A resposta implica voltarmos às raízes históricas da qual somos herdeiros. É sabido que o cinema – desde as suas origens até a contemporaneidade, nas suas mais diversas manifestações – colhe da vida urbana alguns dos seus conteúdos capitais. Modelos inequívocos de tal reciprocidade são os filmes que, entre as primeiras *cityscapes* dos irmãos Lumière e as mais variadas formas de expressão nas cinematografias contemporâneas em todo o mundo, continuam a provocar uma urgente reflexão sobre percepções coletivas, momentos históricos precisos e mudanças sutis (ou traumáticas) sofridas por determinadas instâncias. Pensar o cinema e a cidade através da sua sempre contemporânea relação – ou que a partir dela se produz – sempre foi, e ainda é, por tudo isso, uma ótima maneira para se repensar os fenômenos da vida urbana que a todos afetam de forma cada vez mais global. A imagem daqueles que, física e politicamente, desses centros urbanos são expulsos, ou que para eles inevitavelmente se encaminham sem recursos, tal como genialmente profetizado no primeiro e último planos de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), tem hoje um sentido cristalino: como a família do filme, estamos todos cada vez mais à deriva, subalternizados pelas condições socioeconômicas, algures entre a cidade e toda a estética da fome que dela, qual epicentro do poder neoliberal, emana centrifugamente em seu redor.

Como tal, a hipótese fundamental a se explorar neste dossiê é se o cinema e as suas formas podem funcionar como operação de resignificação através da percepção sobre gestos e práticas que as narrativas (dos filmes) nos permitem engendrar no cotidiano. Na rede de ideias que se pretendeu tecer, confiamos na hipótese de que a relação entre os vários filmes e seus espaços analisados possa ser traduzida em futuros exercícios coletivos de reflexão, discussão, documentação e ação politizada, que cabem naturalmente às leitoras e aos leitores prosseguir em diferentes tipos de contexto.



2.

Convém salientar que acreditamos estar perto de um ponto de necessária suspensão face a tantas questões já levantadas – mas também de outras ainda possíveis de levantar –, no qual a vontade de dar respostas concretas suscita mais problemas teóricos que soluções práticas. Como tal, adverte-se que as respostas para tais problemas que aqui se apresentam, partindo de uma atenta leitura dos filmes analisados, apontam para questões *sine quo non* que qualquer avaliador(a) deve reter durante a leitura dos textos e após a mesma:

1) O que significa pensar a cidade e as suas mutações sociopolíticas no contexto cinematográfico e cinemático atual?

2) De que maneira interferem as formas dos filmes na vida de todos os dias, no atual contexto em que as cidades e os espaços fílmicos se complementam enquanto formas do cotidiano?

3) Como podem as práticas e formas de relação nos espaços fílmicos servirem de ferramenta, lente ou recurso alternativo para ressignificar ética, política e esteticamente as práticas do cotidiano – do mais moribundo ao mais fulgurante – no século XXI?

Os artigos presentes neste dossiê não pretendem responder frontalmente a tais questões, mas a recorrente interseccionalidade dos argumentos esboça indiretamente uma linha de compreensão ativa das mesmas. Tais artigos devem, como tal, ser vistos como lanternas que iluminam um caminho no qual as relações entre teoria, cultura e sociedade se intensificam sob o imperativo do pensar cinematográfico.

Esta metodologia interseccional não pretende eludir, no entanto, um dos escolhos mais salientes do percurso que aqui, neste dossiê, se enfrenta. Falamos natural e novamente de um dos tópicos mais debatidos e debatidos dos estudos fílmicos, que sempre foi o da relação entre cinema e cidade. Esse tópico sempre foi ele mesmo uma interseção na qual tanto confluem como a partir dela deflagram campos de saber tão apelativos como complexos de relacionar. Sejamos otimistas, então, e acreditemos que as relações que os estudos fílmicos procuram aqui estabelecer entre cinema e cidade são uma ótima demonstração do caminho que ainda há que se fazer entre as humanidades, as ciências e os estudos culturais. Nos filmes analisados encontramos em comum a vontade de dar respostas a essa necessidade, partindo do pressuposto de que, apesar de já muito ter sido feito, ainda mais há a fazer.

Se, como disse Walter Benjamin, Paris foi a capital do século XIX e o cinema a do século XX, então esta iniciativa conjunta ilustra a vontade de, através dos filmes, acompanharmos criticamente um movimento inverso que já está em curso nas cidades de que estamos a ser expulsos, ou pior, nas quais somos obrigados a viver em condições cada vez mais degradantes, no mínimo desiguais. Talvez os dois volumes do dossiê *Cinema e Espaço Urbano* possam inspirar uma forma de estar nas cidades para as quais, no futuro, nos teremos necessariamente de encaminhar e reinventar. Essa é a mesma coragem que os seus autores tiveram em demorar-se nos filmes de que escolheram falar, como que teimando em levar a cabo uma contemplação profunda de objetos móveis, cintilantes, em pleno centro da cidade imparável e cada vez mais feroz que é o meio acadêmico. Reconheçamos a coragem de, em pleno “horário de pico”, olhar atentamente para os filmes e para os seus espaços, no sentido de (com eles se) construir um possível ângulo de observação que permita delinear e compilar os problemas essenciais que nos espaços urbanos se têm vindo a adensar desde a segunda metade do século anterior.

3.

Como na vida na cidade, só no recolhimento posterior de um qualquer abrigo seguro se poderá realmente sentir o impacto indireto do movimento que as coisas



imprimem em nós. Esse recolhimento é aqui concebido na forma de pensamento. Acima de tudo, as linhas de partida e chegada deste dossiê convocam uma disposição política para conferir vitalidade a esse pensar. Com isto não nos referimos a tomadas de posição vincadas ou ideologicamente assumidas. Antes, falamos de uma capacidade e vontade de elaborar uma abertura teórica nos próprios textos: que neles se possam estabelecer pontos de contato não só com a habitual comunidade acadêmica em que comumente circulam, mas também com o mundo da vida. Que cada texto suscite nas leitoras e nos leitores a necessidade de ser artista no palco dramático que os envolve; que, na pior das hipóteses, a seleção de textos que se teceu deixe leitoras e leitores sensíveis às várias nuances táticas e estratégicas que os envolvem nas novas movimentações urbanas e nas mais recentes redes de sociabilidade.

Por fim, o dossiê *Cinema e Espaço Urbano* é composto por dois volumes, que se apresentam em seções reflexivas específicas:

Os Espaços dos Filmes (volume 1)

- *Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas. Iconografia da periferia urbana no cinema ibérico da austeridade* (Iván Villarmea Álvarez);
- *A cidade depois: sobre Detropia* (José Duarte);
- *Superstar e Safe de Todd Haynes: espaços femininos subversivos* (Bárbara Paiva Correia de Vallera);
- *A estratificação social na América Latina representada nos espaços domésticos e simbólicos: uma análise comparativa dos filmes Que Horas Ela Volta? e Roma* (Tatiana Martins Montenegro e Rogério de Souza Sérgio Ferreira);
- *Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho* (Paula Gonçalves da Silva e Sérgio Carvalho Benício de Mello);
- *Poéticas e signos alegóricos em O Som ao Redor* (Wendell Marcel Alves da Costa);
- *Para uma leitura do espaço em João César Monteiro* (Pedro Camacho Costa);
- *O cinema e a cidade no Portugal europeu* (Mariana Liz [tradução]).

Os Espaços da Imagem (volume 2)

- *Uma sinfonia silenciosa: a cidade contemporânea segundo Harun Farocki* (Luís Flores e César Guimarães);
- *Memória cultural e o espaço (re)imaginado em Hóspedes da Noite, de Licínio Azevedo* (Tiago Vieira e Isabel Macedo);
- *Telas migrantes: uma geografia urbana das salas de exibição comercial no Brasil do século XXI* (Renata Rogowski Pozzo);
- *Curadoria e cinefilia em salas universitárias: o Cine UFPel e o cinema brasileiro* (Maurício Vassali e Ivonete Pinto);
- *Mulheres na Cinemateca do Museu Guido Viaro* (Ana Claudia Camila Veiga de França e Ronaldo de Oliveira Corrêa);
- *Releituras de Gilberto Freyre pelo cinema brasileiro* (Vitor Zan);
- *Realismo contemporâneo: a estética do fluxo e o presentismo* (Marília Xavier de Lima e Lúcio Reis Filho);
- *Imagem-Espaço* (Diogo Cavalanti Velasco).

William Pianco (FMU – FIAM FAAM, Brasil; Universidade do Algarve, Portugal),
Pedro Florêncio (Universidade de Lisboa).



Paisagens vividas, trabalhadas, truncadas: iconografia da periferia urbana no Cinema Ibérico da Austeridade¹

Iván Villarrea Álvarez²

¹Este texto é uma versão estendida de uma comunicação homônima apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa durante a International Conference on Landscape and Cinema (3 a 5 de dezembro de 2018).

² Doutor em História da Arte pela Universidade de Zaragoza e investigador de pós-doutoramento na Universidade de Santiago de Compostela. Autor do livro *Documenting cityscapes. urban change in contemporary non-fiction film* (2015) e coeditor dos volumes *Jugar con la memoria: el cine portugués en el siglo XXI* (2014, com Horacio Muñoz Fernández) e *New approaches to cinematic space* (2019, com Filipa Rosário). Este artigo é resultado do seu projeto de pesquisa “As paisagens da crise. A representação da grande recessão nos cinemas ibéricos (2008-2018)”.
email: ivillarrea@gmail.com



Resumo

Este artigo tenciona analisar a presença recorrente de dois elementos iconográficos ligados à Grande Recessão (2008-2014) nas representações cinematográficas das periferias urbanas ibéricas. Estes dois elementos são as fábricas fechadas e as obras abandonadas, dois signos da crise recente no setor industrial e na construção civil que têm aparecido em muitos filmes do cinema ibérico da austeridade, como *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014), *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015), *São Jorge* (Marco Martins, 2016) e *A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017), em Portugal; ou *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Casas para todos* (Gereon Wetzeld, 2013), *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014) e *Bricks* (Quentin Ravelli, 2017), em Espanha. Estes motivos visuais introduzem uma nova temporalidade na paisagem: o tempo da incerteza, da desorientação e da nostalgia por um futuro que já não vai acontecer. Existe, no entanto, uma diferença substancial na abordagem desta iconografia em cada lado da fronteira ibérica: as fábricas sem atividade têm sido filmadas pelos cineastas portugueses com um olhar saudosista, enquanto as obras abandonadas foram retratadas pelos realizadores espanhóis com um olhar catastrofista. A análise comparativa da omnipresença destes dois motivos visuais no cinema ibérico da austeridade pode ajudar-nos agora a perceber a origem e o sentido de alguns discursos recentes sobre o espaço urbano que têm sido desenvolvidos nestes países durante os anos da Grande Recessão.

Palavras-Chave: Cinemas Ibéricos, Cinema da Austeridade, Periferia Urbana, Iconografia da Paisagem.

Abstract

This paper aims to discuss the recurring presence of two iconographic elements related to the Great Recession (2008-2014) in the cinematic representations of Iberian urban peripheries. These two elements are closed factories and abandoned construction sites, two signs of the recent crisis in the industrial and construction sectors that have appeared in many films of Iberian Austerity Cinema, such as *Horse Money* (*Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014), *Arabian Nights* (*As mil e uma noites*, Miguel Gomes, 2015), *Saint George* (*São Jorge*, Marco Martins, 2016) and *The Nothing Factory* (*A fábrica de nada*, Pedro Pinho, 2017), in Portugal; or *Five Square Meters* (*Cinco metros cuadrados*, Max Lemcke, 2011), *Casas para todos* (Gereon Wetzeld, 2013), *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014) and *Bricks* (Quentin Ravelli, 2017), in Spain. These visual motifs introduce a new temporality into the landscape: the time of uncertainty, disorientation and nostalgia for a future that will no longer happen. There is, however, a substantial difference in the way this iconography has been addressed on each side of the Iberian border: closed factories have been filmed by Portuguese filmmakers with a nostalgic gaze, while abandoned construction sites have been depicted by Spanish filmmakers with a catastrophist gaze. A comparative analysis of the omnipresence of these two visual motifs in Iberian Austerity Cinema can now help us to understand the origin and meaning of some of the recent discourses on urban space that have been developed in these countries during the years of the Great Recession.

Keywords: Iberian Cinemas, Cinema of Austerity, Urban Periphery, Landscape Iconography.



A nossa experiência direta do espaço está ancorada no nosso cotidiano, nos lugares que melhor conhecemos: a nossa casa, o nosso quintal, o itinerário para o trabalho, eis os nossos pontos de referência. Qualquer alteração destes lugares sempre produz um ligeiro desconforto, uma desorientação passageira, mais emocional do que espacial, mesmo quando estas transformações são percebidas como algo normal e previsível: o resultado natural da passagem do tempo. A desaparecimento destes lugares é uma experiência mais traumática pelo seu caráter definitivo e irreversível, já que envolve também a perda do seu significado social, cultural e afetivo, embora esta perda possa ser assumida e interiorizada, mais uma vez, como o destino habitual da maioria de coisas produzidas pelo ser humano: desaparecer no final da sua vida útil. Há uma situação, no entanto, que pode afigurar-se ainda mais desestabilizadora: a ausência destes lugares, a sua supressão ontológica, a sua não-existência para o sujeito perceptivo.

Pensemos numa pessoa que, a cada dia, vai da sua casa para o trabalho. A sua experiência direta do espaço está restringida a esse itinerário: um mundo pequeno, mesmo muito limitado, mas cheio de certezas, de lugares conhecidos. Esses lugares podem ser alterados, podem desaparecer, mesmo a sua própria casa ou o seu local de trabalho podem ser demolidos, mas esses lugares permanecerão depois na sua memória como referenciais para guiar a sua capacidade perceptiva. O que acontece quando esses lugares nunca existiram – no caso daquelas pessoas que nunca tiveram lar nem emprego – ou deixam de existir – no caso, mais provável, daquelas pessoas que são expulsas das suas casas ou despedidas dos seus trabalhos? Neste segundo caso, a antiga casa e o anterior local de trabalho não desaparecem, mas a pessoa perde o direito a entrar neles, deixa de ter uma ligação direta com estes lugares, que seguem a existir para outras pessoas. Como desenvolver, nestas circunstâncias, o trabalho de luto por um lugar que deixou de existir sem desaparecer? Onde encontrar novos espaços em que seja possível estabelecer novas relações de pertença? Quais são agora, enfim, os pontos de referência destas pessoas, no espaço e na vida?

A falta de lar e de emprego pode levar uma pessoa a uma situação de pobreza e exclusão social da qual não é fácil sair: é um problema que gera outros problemas. Este processo pode acontecer em qualquer território, mesmo naquelas sociedades em que a maioria da população, aparentemente, já resolveu tais questões: a persistência de uma crise econômica além da capacidade de resistência de uma percentagem significativa da população pode pôr em causa qualquer organização social. A Grande Recessão, neste sentido, tem sido um processo histórico muito marcante nos países periféricos da União Europeia, como Irlanda, Portugal, Espanha ou Grécia, onde a decisão dos respectivos governos de manter uma política de austeridade fiscal no início



da década de 2010 alongou por vários anos os efeitos negativos da crise financeira global iniciada em 2008. A taxa de desemprego, por exemplo, atingiu o seu valor mais elevado no primeiro trimestre de 2013 na Península Ibérica: 17,5% em Portugal e 26,94% na Espanha, isto é, quase um milhão de pessoas em Portugal – 926.800 pessoas, segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística português – e mais de seis milhões de pessoas na Espanha – 6.278.200 pessoas, desta vez segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística espanhol. Nessa altura, os despejos chegaram a ser infelizmente habituais na Espanha, onde foram iniciados até 523.740 processos de execuções imobiliárias entre os anos 2006 e 2013, segundo as cifras do Conselho Geral do Poder Judicial deste país (MÉNDEZ, ABAD & ECHAVES, 2015: 85). A combinação destas duas estatísticas evidencia a existência de um coletivo de pessoas sem casa nem trabalho, sem lugar onde estar nem lugar para onde ir. Tentar saber agora como era a experiência direta do espaço destas pessoas nos anos da recessão pode parecer uma frivolidade, mas essa experiência é significativa para compreender a sua percepção do mundo e, mais importante, o seu contributo para a criação de uma imagem coletiva do meio ambiente (LYNCH, 1982: 16).³ Quais são, portanto, as principais imagens ambientais da Grande Recessão na Península Ibérica? Quais são as paisagens sociais e culturais que deixou a austeridade no imaginário coletivo das sociedades ibéricas?

* * * * *

Qualquer paisagem é um construto (MADERUELO, 2007: 12), uma elaboração mental que surge do encontro dessa experiência direta e cotidiana do espaço com uma experiência estética e histórica construída socialmente: vemos aquela imagem ambiental que antes alguém nos mostrou, que aprendemos a perceber ao longo da nossa vida e que interiorizamos através das artes visuais. Essas artes, como a pintura, a fotografia ou o cinema, funcionam como dispositivos de mediação entre o olhar e o espaço: o olhar dos artistas estabelece uma visão do espaço que dá lugar a imagens ambientais que, às vezes, podem passar a fazer parte do imaginário coletivo. Esta visão, aliás, é um registro dum espaço onde convivem várias temporalidades: o tempo longo do substrato geológico e o tempo curto das contingências históricas, como a Grande Recessão, que são as que provocam a maior parte das alterações perceptíveis pelas pessoas no espaço e na paisagem.

³O geógrafo Kevin Lynch explica o processo de formação de uma imagem do meio ambiente – *an environmental image* – desta forma: “As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê” (LYNCH, 1982:16).



O cinema é, talvez, a arte que melhor tem representado estas alterações no último século. A sua capacidade para construir uma percepção do mundo vai além do papel clássico da arte – que seria, segundo os sociólogos Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, fazer ver, através da obra, o que inicialmente não se vê na realidade – porque o cinema conseguiu intervir diretamente sobre o real através da produção de realidades extracinematográficas formatadas a partir de referentes cinematográficos (LIPOVETSKY & SERROY, 2009: 320). Neste *feedback* contínuo entre a vida e a arte, entre o real e a sua representação, algumas imagens ambientais podem tornar-se em motivos visuais recorrentes e mesmo em ícones que identificam um tempo determinado: a repetição destas imagens dá lugar aos motivos, enquanto a utilização sistemática destes motivos está na origem dos ícones. Estas transformações podem responder às lógicas de consumo – lugares e paisagens que estão na moda – ou resultar da utilização destas imagens como alegorias visuais para sugerir ou sintetizar uma ideia, isto é, para fazer um comentário sobre o presente e sobre o real. A causa da persistência de algumas imagens ambientais no imaginário coletivo seria, portanto, o seu poder de significação, a sua capacidade para simbolizar e transmitir ideias, já que as alegorias visuais são percepções que funcionam como interpretações; imagens polissêmicas que convidam a aprofundar nos seus possíveis sentidos para além da narração.

Dito isto, chegou a altura de anunciar o propósito específico deste artigo: identificar e interpretar alguns destes ícones no cinema ibérico da austeridade, um ciclo de filmes realizados na Península Ibérica entre os anos 2006 e 2018, que retratam ou refletem os efeitos e consequências da Grande Recessão no nível temático, formal ou alegórico (cf. VILLARMEA ÁLVAREZ, 2018: 17). A maioria destes filmes decorre em ambientes urbanos, por serem os espaços onde mora a maior parte da população, pelo que não é estranho que os dois principais ícones da austeridade sejam justamente espaços urbanos falhados que já não conseguem cumprir a função para a qual foram concebidos: são, como veremos, as fábricas sem atividade e as obras abandonadas, dois signos da paralisia no setor industrial e na construção civil durante os anos da recessão. Estes motivos visuais funcionam como alegorias deste período, isto é, como um âncora temporal que introduz uma nova temporalidade na paisagem: o tempo da incerteza, da desorientação e da nostalgia por um futuro que já não vai acontecer.

A cidade da austeridade

Um homem de trinta ou quarenta anos passeia pelos jardins da zona turística de Madrid, entre a Praça de Espanha e o Palácio Real. Observa o lugar e faz fotografias com o intuito de iniciar conversas – sempre em inglês – com outras pessoas, normalmente turistas jovens que viajam sozinhas. Por três vezes conseguirá tornar-se



íntimo destas mulheres e acabará fazendo amor com elas. Porém, a terceira mulher perceberá que este homem não é quem diz ser – um artista com projeção internacional –, mas alguém que simula ser quem não é para encher o seu vazio vital, provocado, entre outras causas, pela recessão: o homem perdeu o seu trabalho, a sua casa e a sua namorada – por esta ordem – e está agora a passar o verão na casa de um amigo à espera de um milagre que mude a sua situação. Esta é a história de *Madrid above the moon* (Miguel Santemas, 2015), um filme espanhol sobre o desejo de recomeçar, de ser outro; mas também sobre o autoengano, sobre as mentiras que nos ajudam a paliar as nossas desgraças: este homem, em lugar de enfrentar os seus problemas, prefere criar um simulacro de vida no centro da cidade, onde sabe que não vai encontrar nenhuma pessoa conhecida porque há tempo, depois de décadas de gentrificação e turistização, que quase ninguém consegue morar lá.

Os centros das cidades estão a virar decorados em muitos lugares do mundo, quando menos, desde o final dos anos noventa, como argumentam Gilles Lipovetsky & Jean Serroy (2009: 323). Nos últimos dez anos, no ciclo do cinema da austeridade, poucos títulos têm representado os principais centros urbanos da Península Ibérica: apenas alguns *feel-good movies* portugueses, como *Os gatos não têm vertigens* (António-Pedro Vasconcelos, 2014) ou *Tristeza e alegria na vida das girafas* (Tiago Guedes, 2019), e alguns filmes independentes espanhóis marcados por um tom voluntariamente ingênuo, como *Ilusión* (David Castro, 2013), *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013), *Selfie* (Víctor García León, 2017) ou o próprio *Madrid above the moon*. O centro urbano é, nesta altura, um espaço onde fantasiar, onde situar ficções edulcoradas que mostram a vida melhor do que é. Talvez por este motivo a praça, o grande ícone dos protestos anti-austeridade, está quase ausente no cinema de ficção desta década: as grandes manifestações e assembleias do Movimento 15-M ou do protesto da “Geração à Rasca” quase não aparecem nas ficções ibéricas da austeridade,⁴ já que a esperança que despertou o convívio cidadão nas praças – a esperança e o desejo de uma mudança radical na gestão política e econômica do estado – não pôde ser ainda ficcionalizada por falta de distância temporal e emocional que evite a sua banalização, isto é, que evite que essa esperança seja deturpada ou esvaziada de significado numa reconstrução cinematográfica prematura.

A vida cotidiana, infelizmente, há décadas que já não está nos centros urbanos: Pierre Sorlin tem mesmo escrito sobre a destruição cinematográfica das cidades

⁴ Algumas exceções a esta tendência seriam a ficção documental portuguesa *As Mil e Uma Noites* (Miguel Gomes, 2015) ou o falso documentário espanhol *Selfie*. O Movimento 15-M, no entanto, tem sido retratado em muitos títulos de não-ficção realizados por cineastas espanhóis e estrangeiros (cf. SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, 2018: 63-79).



européias a partir da segunda metade dos anos sessenta, quando os cineastas, seguindo aos moradores, deslocaram-se para as novas periferias dispersas à procura de novas histórias (1996: 127-133). A cidade da austeridade nos cinemas ibéricos é assim uma cidade sem centro, um conjunto de bairros periféricos cujos moradores fazem tudo o que podem para resistir à tempestade econômica. As imagens ambientais mais frequentes nesta periferia cinematográfica são trechos de paisagens residenciais, pós-industriais e liminares onde sempre há algum prédio desabitado, algum solar vazio, alguma fábrica sem atividade ou alguma obra sem concluir.

As paisagens residenciais, em particular, expressam uma desconfortante sensação de isolamento: os prédios e apartamentos são habitualmente representados como espaços opressivos, mesmo patibulares, como acontece em *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014), *Magical girl* (Carlos Vermut, 2014), *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015), *São Jorge* (Marco Martins, 2016), *Colo* (Teresa Villaverde, 2017) ou no episódio 'Os donos de Dixie', incluído no segundo volume da trilogia *As mil e uma noites* (Miguel Gomes, 2015). As paisagens pós-industriais, pelo seu lado, são mais comuns no cinema português, em títulos como *Ruínas* (Manuel Mozos, 2009), *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014), *São Jorge* ou *A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017), que chamam a atenção para o lento declínio, por vezes irreversível, dos antigos bairros operários e espaços industriais que ficaram obsoletos. As paisagens liminares, por último, mostram a fronteira porosa que separa o espaço urbano do espaço rural, onde há uma mistura instável de elementos pertencentes a diferentes universos conceituais: vestígios do mundo urbano, rural, natural, industrial ou comercial sem uma hierarquia clara entre eles. Estas paisagens intermédias (LERUP, 2000: 157-158) ou transgênicas (DOMINGUES, 2009: 246-249) aparecem nos filmes que tratam sobre o processo de construção de novos prédios fora de portas, como *Cinco metros cuadrados* (Max Lemcke, 2011), *Os fenómenos* (Alfonso Zarauza, 2014), *Berserker* (Pablo Hernando, 2015) ou *As cidades e as trocas* (Luísa Homem & Pedro Pinho, 2014), mas também nalguns trabalhos portugueses que retratam estes espaços *rururbanos* como lugares de resistência e mesmo de libertação, como *Colo*, *A fábrica de nada* ou o episódio 'O Inebriante Canto dos Tentilhões' de *As mil e uma noites*.

O grande ícone das paisagens residenciais é, obviamente, o esqueleto de concreto armado dos prédios inacabados, isto é, uma construção abandonada antes mesmo de ser acabada. Estes prédios são lares truncados, casas onde já não vai morar ninguém: cadáveres imobiliários que podem dar origem, segundo Joan Miquel Gual, a discursos críticos e militantes (2019: 60, 168). O ícone equivalente das paisagens pós-industriais é, entretanto, a fábrica parada ou fechada, à espera de retomar a atividade ou ser demolida definitivamente. Estes dois ícones podem aparecer em qualquer lugar



da periferia urbana, mas costumam estar no limite mesmo da área urbana, fazendo parte, portanto, de alguma paisagem liminar. A ubiquidade deste tipo de estruturas na cidade e no cinema durante os longos anos da recessão fez destes motivos visuais um ominoso lembrete da volatilidade da riqueza e da fragilidade do presente.

Fábricas sem atividade

O filme português *Ruínas* – que teve a sua estreia em maio de 2009, durante o Festival IndieLisboa, onde ganhou o prêmio de melhor longa-metragem da competição nacional – retrata um país assombrado pelo seu passado. O título já anuncia o seu conteúdo: um conjunto de sequências não narrativas que mostram a presença de ruínas por toda a geografia portuguesa. Estas ruínas, no entanto, não são sítios arqueológicos nem monumentos históricos que atraíam turistas, mas sim espaços residenciais, produtivos e de lazer que foram abandonados depois de ficar obsoletos; como o Bairro Operário da CUF, no Barreiro, na margem sul da foz do Tejo, ou as minas a céu aberto de São Domingos, no Alentejo, perto da fronteira meridional entre Portugal e Espanha. Nenhum dos vinte e três locais que aparecem no filme é, na verdade, muito antigo: a maioria data dos anos do Estado Novo, o regime fascista que vigorou em Portugal entre os anos 1933 e 1974, pelo que estes lugares podem ser considerados ruínas da modernidade (cf. HELL & SCHÖNLE, 2010): não a modernidade heroica e triunfante dos países centrais do capitalismo, mas uma versão local e incompleta, própria dos países semiperiféricos do sistema-mundo, que tem ficado associada ao salazarismo.

A sucessão de lugares na metragem de *Ruínas* não responde a uma lógica cronológica nem geográfica, mas sim emocional, como se o realizador deste filme, Manuel Mozos, quisesse dar a impressão de que todo o país estava há décadas negligenciado, uma ideia que já aparecera uns anos antes no *travelogue Um pouco mais pequeno que o Indiana* (Daniel Blaufuks, 2006). Estes dois filmes podem ser interpretados como advertências à sociedade portuguesa do que estava por vir, isto é, como premonições da Grande Recessão e do Cinema da Austeridade. Neste sentido, o estado de abandono que apresentam os antigos espaços produtivos mostrados em *Ruínas* reflete a diminuição gradual de atividade nas fábricas e áreas industriais portuguesas no início do século XXI, um processo que resulta do esgotamento do modelo produtivo luso: algumas grandes fábricas começaram a encerrar na primeira década deste século, antes mesmo da recessão, devido à falta da competitividade internacional da economia portuguesa por causa da especialização dos seus setores de exportação em produtos que se encontravam em processo de desvalorização internacional - como seria, por exemplo, o caso do setor têxtil (cf. SANTOS, 2012: 21). Nestas circunstâncias, a recessão simplesmente acelerou este processo, impedindo a



transformação e recuperação da indústria portuguesa no curto prazo: o número de trabalhadores empregados no setor secundário atingiu a sua cota mais alta no ano 2000, com 1.741.700 pessoas; mas esta cifra desceria depois até as 1.049.700 pessoas no pior momento da recessão, o ano 2013, embora depois experimentasse uma ligeira recuperação até chegar às 1.209.200 pessoas em 2018. Este decréscimo supõe, em qualquer caso, uma importante redução da força de trabalho industrial portuguesa, que passou do 34,55% da população ativa em 2000 para o 23,60% em 2013 e o 24,85% em 2018 (PORDATA, 2019).

O ícone das fábricas sem atividade aparece, para além de *Ruínas*, em meia dúzia de filmes portugueses desta última década: são as antigas fábricas têxteis do Vale do Rio Ave, protagonistas de títulos de não-ficção como *Vidros partidos* (Víctor Erice, 2012)⁵ ou *Revolução Industrial* (Tiago Hespanha & Frederico Lobo, 2014); são também os Estaleiros Navais de Viana do Castelo, filmados por Miguel Gomes na altura da sua extinção como empresa pública no prólogo de *As mil e uma noites*; são as ruínas do escritório e da oficina da Sociedade Construções Amadeu Gaudêncio que Ventura visita em *Cavalo Dinheiro*; e são, por último, as fábricas da periferia lisboeta onde trabalham os personagens de *São Jorge* e *A fábrica de nada*, dois filmes que começam justamente quando estas fábricas suspendem suas atividades. Todos estes lugares eram os polos que organizavam a estrutura socioeconômica das suas áreas geográficas, pelo que a sua representação no cinema da austeridade costuma salientar a sua posição central, hierárquica e mesmo panóptica dentro da paisagem. Vários cineastas, aliás, chegaram a filmar a visão destas fábricas desde o interior dos prédios onde moram os seus antigos trabalhadores, como é o caso de Marco Martins em *São Jorge* ou de Pedro Pinho em *A fábrica de nada*, lembrando, desta forma, a antiga interdependência, hoje obsoleta, entre a força e o local de trabalho (cf. BAUMAN 2000: 58).

A desindustrialização supôs um corte na longa e rica história antropológica destas áreas, que começam agora a ser retratadas como paisagens truncadas, isto é, como paisagens vividas e trabalhadas com grande intensidade pelos seus moradores que nesta altura, infelizmente, devem enfrentar um presente exausto e um futuro incerto. Muitos cineastas filmam estas áreas com um tom melancólico que revela uma posição ambivalente a respeito destes espaços produtivos: por uma parte, os realizadores são conscientes da sua obsolescência; mas, por outra parte, expressam também um sentimento de nostalgia pelos desejos de progresso social e material que representavam

⁵ Este curta-metragem sobre a Antiga Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Vizela faz parte do filme coletivo *Centro Histórico*, realizado dentro do programa de produção cinematográfica do evento Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Os outros realizadores que participaram neste filme foram Aki Kaurismäki, Pedro Costa e Manoel de Oliveira.



estas fábricas na sua origem. Esta volta para um imaginário industrial, que nunca chegou a atingir completamente as suas expectativas, supõe uma reação ante a involução social provocada pela recessão, e pode ser interpretada como uma tentativa de importar desde o passado a confiança do presente no seu poder de transformação; uma confiança que, segundo Zygmunt Bauman, está na base do conceito de progresso histórico (2000: 132).

Algumas destas representações nostálgicas e melancólicas dos ambientes pós-industriais lembram a forma com que os cineastas modernos portugueses retratavam as comunidades rurais e marinheiras nos anos sessenta e setenta: Paulo Rocha, por exemplo, filmou o esgotamento do modo de vida associado à pesca artesanal em *Mudar de vida* (1966), título em que há uma sequência na qual o seu protagonista procura trabalho numa fábrica. Essa cena reflete a passagem de camponeses, pescadores e marinheiros do setor primário para o secundário, mas Rocha apenas mostra o interior dos escritórios da fábrica, prescindindo das imagens do seu exterior. A metragem de *Mudar de vida* não inclui, na verdade, nenhuma paisagem industrial, porque o foco deste filme está naquilo que desaparece, na comunidade piscatória do Furadouro, e não naquilo que o substitui, nas novas áreas industriais que naquela altura estavam a aparecer em muitas cidades portuguesas. O olhar de Paulo Rocha para esta comunidade não é assim tão diferente do olhar de Pedro Costa para os imigrantes cabo-verdianos em *Cavalo Dinheiro* ou do olhar de Pedro Pinho para os operários industriais em *A fábrica de nada*. Estas similitudes sugerem certa continuidade no olhar dos cineastas portugueses para as alterações na paisagem dentro do tempo curto das contingências históricas: uma continuidade saudosista no olhar, no tom e no discurso como reação e resposta às rupturas sociais provocadas pelo esgotamento dos ciclos económicos.

O saudosismo, no entanto, tem um risco evidente: pode dar lugar a discursos reacionários que idealizam o passado e branqueiam as suas disfunções. O ícone das fábricas sem atividade está exposto a este risco: tem a capacidade de expressar uma forte nostalgia pelos “futuros-presentes” do Século XX – os futuros imaginados na modernidade, no presente dos anos cinquenta, sessenta e setenta do século passado, segundo a terminologia de Andreas Huyssen – enquanto simboliza a transformação destas fábricas em lugares varados no “passado-presente” – o passado comemorado e venerado na pós-modernidade, no presente das duas últimas décadas do Século XX e as duas primeiras do século XXI (HUYSSSEN, 2014; a tradução é minha). Como evitar, então, que o passado, como parece sugerir Manuel Mozos em *Ruínas*, acabe vampirizando o presente?

Costa e Pinho utilizam diferentes estratégias nos seus respectivos filmes para resolver esta questão. A sede abandonada da Sociedade Construções Amadeu



Gaudêncio funciona, em *Cavalo Dinheiro*, como um *blinking space*, um espaço intermitente que representa simultaneamente o passado e o presente de um lugar, permitindo, portanto, que os personagens e os espectadores possam voltar para o passado, para as experiências vividas nesse lugar, sem abandonar o presente da filmagem ou da projeção (cf. VILLARMEA ÁLVAREZ, 2016: 33-34; 2019: 111-112). Ventura, o personagem principal deste filme, comporta-se nesse lugar como se fosse mais um dia de trabalho da sua juventude: o seu corpo reproduz a sua rotina quotidiana; vai à casa de banho, vai ao vestiário, vai à oficina e, por último, vai ao escritório. A forma com que Pedro Costa encena esta sequência permite a passagem das ruínas do presente para a memória do passado: por uma parte, durante a rodagem, o realizador filma o tempo necessário para que Ventura, como intérprete, possa entrar em transe e reviver o passado; e depois, durante a pós-produção, utiliza a tecnologia digital para apagar fragmentos do quadro – que ficam negros, como no cinema expressionista – e salientar, assim, aqueles elementos que ajudam a fazer a ligação entre o passado e o presente, como o telefone.

A Sociedade Construções Amadeu Gaudêncio é um lugar, como acontece com quase todos os espaços retratados em *Cavalo Dinheiro*, onde há uma extraordinária acumulação de tempo, de experiências e de lembranças – boas e más – que ligam as tarefas desenvolvidas neste local com a exploração sofrida pelos trabalhadores emigrantes em qualquer latitude e circunstância. A voz e a figura de Ventura é o veículo através do qual Costa reconstrói as relações laborais entre estes trabalhadores e os empresários que os exploravam, sintetizadas em vários monólogos que reproduzem trechos de conversas entre o personagem e o patrão desta sociedade: primeiro, Ventura queixa-se da diminuição do seu salário, depois negocia a compra de tijolos e sacos de cimento para construir a sua casa – passando, assim, de funcionário a cliente da própria empresa para a qual trabalha – e finalmente despede-se do patrão enquanto sai do escritório com a cabeça baixa, o gesto submisso e um envelope com o seu escasso salário – apenas uma velha nota de mil escudos. Estes monólogos trazem à tona uma memória da exploração que Costa abstrai e descontextualiza através do distanciamento temporal – esses quarenta anos que já passaram entre a juventude e a velhice do personagem – e através, sobretudo, do estranhamento causado pelas formas utilizadas – a dicção sincopada de Ventura, sempre rígido, sempre lento e sempre a tremer, no escuro – com o intuito de representar o caráter atemporal e sistêmico dessa exploração antes e agora, no tempo da revolução e também no tempo da recessão.

Pedro Pinho, entretanto, concebe a fábrica paralisada que protagoniza o seu filme como um espaço de luta e de aprendizagem, como um campo de provas onde os operários devem tomar a iniciativa para testar outro tipo de relações de produção. A



primeira metade da metragem, filmada com um estilo neorrealista a meio caminho entre o drama social e a ficção documental, mostra a perda de atividade na fábrica desde o momento em que os operários frustram uma tentativa de deslocar as máquinas até a sequência na qual percebem, com grande surpresa, que a administração da sua empresa desapareceu, deixando todo o seu escritório vazio. Nessa altura, quando os personagens já têm discutido os prós e os contras de ocupar a fábrica, o estilo do filme começa a mudar: o relato fica então congelado durante um longo excuro reflexivo do que não sairá até a chegada de uma insólita sequência musical, profundamente autoparódica, que abre a porta à possibilidade de desenvolver uma autocrítica explícita, dentro do próprio filme, dos seus diferentes dispositivos de representação.

Quando deixa de produzir elevadores e passa a produzir esse “nada” a que se refere o título, a fábrica converte-se num agente que possibilita a mobilização coletiva, porque força os operários a decidirem entre aceitar as propostas da empresa – neste caso, a rescisão dos seus contratos em troca de uma indenização econômica – ou defender os seus empregos através de distintas estratégias de luta – a greve, a ocupação, a autogestão etc. Pinho entende esse nada, o vazio que resulta da falta de atividade, como um ponto de partida para a criação de “mundos possíveis” (cf. NOLAN, 2002; a tradução é minha) - isto é, para desenvolver qualquer nova concepção mental ou formulação linguística que permita pensar na existência hipotética de uma outra forma de fazer as coisas ou de experimentar uma situação. *A fábrica de nada* produz, portanto, um espaço para a discussão e para a ação coletiva dos operários e do cineasta, já que estabelece um paralelismo explícito entre as dúvidas dos operários – como autogerir uma fábrica? – e as dúvidas do cineasta – como representar este conflito sem cair nos clichês do cinema social? –, sem oferecer mais soluções que o próprio esforço de procurar e testar diferentes soluções. Assim, longe da nostalgia passiva pelos futuros radiosos imaginados no passado, o ícone da fábrica sem atividade reivindica aqui a esperança ativa da incerteza: o desejo do presente de criar um futuro que esteja livre das limitações impostas no passado.

Obras abandonadas

A presença de prédios em construção, inacabados ou abandonados, é mais frequente no cinema espanhol do que no cinema português pelo maior peso da construção civil na economia desse país, que gerou um excedente desproporcionado de casas vazias durante os anos da recessão nos chamados “territórios do tijolo” – nomeadamente, a costa mediterrânea, a área metropolitana de Madrid e as Ilhas Baleares e Canárias (MÉNDEZ, ABAD & ECHAVES, 2015: 124, a tradução é minha). Este ícone, no entanto, também está associado ao simbolismo que ganhou a vivenda



urbana na sociedade e no cinema espanhol a partir do terceiro quarto do século XX, quando o mercado imobiliário não conseguia satisfazer a demanda de habitação criada pela chegada massiva de camponeses às cidades: assim, títulos que combinam o humor ácido com a crítica social, como *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) ou *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), desenvolvem argumentos bizarros relativamente a como seus personagens devem fazer coisas extremas para poder arranjar uma vivenda em Madrid.⁶ Os prédios em construção representam, nesta altura, uma projeção futura do desejo de bem-estar e ascensão social da população; mas este otimismo será substituído, no cinema da austeridade, pela ideia de excesso e de estancamento durante a recessão.

O motivo visual das obras abandonadas, transformadas agora em ruínas imobiliárias com maior valor de troca que valor de uso, tem sido interpretado por Joan Miquel Gual como um lembrete da desigualdade social e do abuso do meio ambiente produzidos pelo modelo econômico neoliberal (2019: 65, 172). Este ícone, presente em romances como *En la orilla* (CHIRBES, 2013) ou projetos fotográficos como *Ruinas Modernas. Una Topografía del lucro* (SCHULZ-DORNBURG, 2012), aparece fugazmente em filmes como *Vidas pequeñas* (Enrique Gabriel, 2010), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012), *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013), *Somos gente honrada* (Alejandro Marzoa, 2013), *Madrid above the moon* ou *El olivo* (Iciar Bollaín, 2016), mas será nas ficções *Cinco metros cuadrados* e *Os fenómenos* que funcionará como uma peça central do seu discurso. O primeiro destes títulos – filmado na costa valenciana, no epicentro mesmo dos territórios do tijolo – conta uma história de proprietários frustrados e propriedades truncadas: o casal protagonista de *Cinco metros cuadrados* investe – e perde – toda a sua poupança na compra de um apartamento dentro de um prédio que nunca se chegará a terminar por ter sido construído no interior de uma área protegida, de forma que o seu esqueleto de concreto simbolizará simultaneamente a paralisação do seu projeto de vida e a destruição da paisagem. *Os fenómenos*, pelo contrário, foi filmado na costa galega, longe dos territórios do tijolo, e interessa-se por outro relato: a ascensão e queda dos operários da construção civil, que antes da recessão experimentaram o efeito riqueza da bolha imobiliária, quando podiam chegar a ganhar mais do triplo do seu salário habitual; mas depois, com a chegada da crise, ficaram de súbito sem trabalho e sem dinheiro, varados em cadáveres imobiliários que ninguém

⁶Em *El inquilino*, o protagonista procura desesperadamente uma nova casa enquanto estão a demolir o prédio no qual mora com a sua família; em *El pisito*, um jovem decide casar com uma idosa, proprietária de um residencial num apartamento situado no centro da cidade, para poder herdar essa vivenda depois da sua morte e evitar que todos os seus hóspedes fiquem sem morada; e por último, em *El verdugo*, um jovem coveiro casa com a filha de um velho carrasco e aceita exercer o emprego do seu sogro para ter direito a um apartamento num prédio de habitação social.



quer terminar nem comprar enquanto tentam malbaratar carros e vivendas que adquiriram a crédito como signos de um *status* social que nunca chegaram a atingir.

Uma variação iconográfica dos prédios em construção são as paisagens suburbanas quase desabitadas, como as que aparecem em *Berserker*: um dos personagens secundários deste filme, por exemplo, mora mesmo na fronteira da urbanização, num prédio que está em frente a uma grande área vazia sem utilidade agrícola que serve como reserva de território para várias cidades da periferia sul de Madrid.⁷ Estas paisagens suburbanas são os espaços para os quais toda uma geração de jovens precários está a ser expulsa - espaços liminares entre o médio natural e o médio construído que ainda não foram completamente ocupados pelos seus novos moradores e que, portanto, são o contrário de uma paisagem vivida, isto é, são não-lugares, espaços que ainda não têm uma tradição antropológica consolidada (cf. AUGÉ, 1994).

Algumas destas localizações podem mesmo aparecer repetidas em vários filmes, como acontece com o pátio interior de um bloco de prédios inacabados que tem um grande grafite numa parede onde se pode ler a seguinte frase: “cada dia as tuas ilusões cruzam-se com as nossas”. Este lugar, que foi filmado quase desde a mesma posição em *Indignados* (Tony Gatlif, 2012) e *Bricks* (Quentin Ravelli, 2017), está em Ciudad Valdeluz, uma cidade dormitório da periferia leste de Madrid – retratada também nos documentários *Casas para todos* (Gereon Wetzel, 2013) e *País de todo a 100* (Pablo Llorca, 2014) – que nunca chegou a atingir o número de moradores para que foi planificada: a ideia original era que morassem lá umas 30.000 pessoas de classe média alta – nomeadamente, profissionais que fossem todos os dias a Madrid no trem de alta velocidade – mas apenas tinha 2.874 vizinhos em 2015 com um perfil socioeconómico bem diferente – mileuristas, pessoas divorciadas e casais jovens com filhos pequenos (cf. VILLARINO, 2015). O desajuste na escala desta cidade dormitório representa fisicamente o fracasso dos projetos megalómanos anteriores à recessão, pelo que Ciudad Valdeluz tem atraído o olhar de vários cineastas estrangeiros interessados especificamente na representação da crise imobiliária espanhola através do ícone das obras abandonadas, como o alemão Gereon Wetzel ou o francês Quentin Ravelli.

Bricks, o filme deste último realizador, acompanha o processo de fabricação do tijolo, um material que já tivera grande importância no discurso visual de um título português anterior: *As cidades e as trocas*, outro trabalho de não-ficção realizado nas ilhas de Cabo Verde pela dupla formada por Luísa Homem e Pedro Pinho. Estes três

⁷ Esse prédio, como se pode ver no plano no qual o protagonista do filme sai dele, está na Rua Arquimedes de Leganés, uma via sem saída encerrada entre autoestradas e terrenos vagos que separam as cidades de Leganés, Fuenlabrada, Móstoles e Alcorcón.



cinastas – Ravelli, Homem e Pinho – deslocam-se para outros países com o intuito de filmar literalmente a transformação da terra – a matéria que conforma a paisagem – em tijolo – o elemento básico da indústria da construção civil. *As cidades e as trocas* e *Bricks* são, assim, filmes que utilizam a materialidade do tijolo para abordar as lógicas abstratas, imateriais, globais e pós-coloniais do capital transnacional, que está a incentivar há décadas a especialização setorial das economias ibéricas – e agora, também, da cabo-verdiana – na construção civil e no turismo internacional.

A questão que colocam estes documentários é a influência que o perfil socioeconômico dos futuros moradores dessas novas construções pode ter na experiência da paisagem. Quem vai morar nessas casas? Os prédios de Ciudad Valdeluz seguem ainda quase vazios, enquanto os apartamentos e *resorts* turísticos cabo-verdianos não são para os cidadãos deste país (que seguem a morar em casas bem mais humildes), mas para cidadãos estrangeiros – como os cineastas – que nem sempre vão se integrar à sociedade local. O problema, portanto, é que estas tipologias residenciais introduzem uma projeção de futuro sobre a paisagem diferente daquela que existia antes da recessão.

A transformação da paisagem para uso turístico é um processo que começou há mais de meio século na Península Ibérica e tem já afetado a boa parte do seu litoral, sobretudo na costa mediterrânea. Nesta altura, os grandes *resorts* à beira-mar são as fábricas do presente, cujos trabalhadores já não produzem objetos materiais, mas experiências imateriais. Porém, da mesma forma que há fábricas paradas ou fechadas, também há *resorts* inacabados e falhados, como Marina d'Or Golf, na costa norte do País Valenciano, ou Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort, no interior da região de Múrcia, mais dois cadáveres imobiliários fotografados por Julia Schulz-Dornburg no seu livro *Ruínas Modernas* e filmados também por Pablo Llorca no seu documentário *País de Todo a 100*.

Este último *travelogue* oferece um itinerário crítico pelos territórios do tijolo, misturando imagens observacionais com um comentário ficcional; um dispositivo cinematográfico que já fora utilizado vinte anos antes pelo realizador britânico Patrick Keiller nos seus filmes *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) e *Robinson in Ruins* (2010). A história fictícia de um cidadão espanhol emigrado em Berlim, que volta de férias para o seu país com um amigo finlandês no pior momento da recessão, serve aqui para mostrar a inquietação social, representada através de várias manifestações de protesto nas ruas e praças de Madrid, e também a paisagem ferida que surge da bolha imobiliária, caracterizada pelas obras abandonadas desses *resorts* inacabados e pelos espaços vazios, sem vida, das novas cidades dormitório da periferia madrilena, como Seseña ou a própria Ciudad Valdeluz.



Lorca, no entanto, também encontra algum lugar na costa mediterrânea que parece estar ainda a salvo deste processo de transformação da paisagem para uso turístico: o itinerário que supostamente seguem os personagens de *País de todo a 100* chega numa sequência à aldeia de Puntas de Calnegre, na costa murciana, onde “um campo de futebol à beira-mar é”, como se diz no comentário, “o signo mais preciso de que um lugar ainda não tem sido colonizado pelo turismo” (a tradução é minha). Este motivo visual – o campo de futebol à beira-mar – aparece também nos últimos minutos de *As Cidades e as trocas*, um filme que termina com uma sequência relativamente otimista – e, se calhar, também um bocado ingênua – que sugere que a vida popular, tradicional dos cabo-verdianos (representada aqui pelo trabalho de irrigação no quintal do Manel, um dos personagens que aparecem com mais frequência na metragem) ainda continua para além das atividades do setor turístico.

O quintal cultivado é, pela sua parte, um motivo visual que significa o contrário das obras abandonadas: simboliza a continuidade das paisagens vividas frente à ruptura das paisagens truncadas. Semelhante ao jardim, ou ao parque, o quintal é um local de encontro entre as pessoas e a natureza, mas a sua finalidade produtiva sempre introduz uma dimensão económica na paisagem, de forma que o quintal fica habitualmente associado com o mundo rural e o setor primário, embora também haja quintais urbanos. O crescimento das cidades nas últimas décadas provocou a transformação de muitos quintais em jardins, paralelamente à conversão do solo rústico em solo urbano. Mas os quintais, ou os espaços produtivos associados com o setor primário, estão a resistir e mesmo a recuperar o terreno perdido por causa da recessão: a aparição de um excedente de territórios urbanizados não habitados no perímetro exterior das cidades está a acrescentar a tensão que já existia nestas paisagens transgênicas entre as atividades agrícolas tradicionais e os novos usos residenciais, dando lugar a imagens surpreendentes que se repetem no cinema espanhol e português, como a presença de um rebanho de ovelhas junto a um conjunto de chalés inacabados – em *Casas para todos* – ou ao pé de um prédio de apartamentos – no episódio ‘Os Donos de Dixie’ de *As mil e uma noites*. Será que a natureza vai tomar conta agora destes espaços, como já fez com tantas outras ruínas? O ícone das obras abandonadas, por enquanto, coloca uma questão pungente: o que fazer com estes lugares antes que seja tarde demais?

Conclusões: sobreviver ao futuro

Os cinemas ibéricos reagiram à chegada da Grande Recessão com histórias e imagens que salientam a paralisia e às vezes mesmo a destruição das expectativas de vida de muitas pessoas. Este corte súbito nas projeções de futuro anteriores à crise atinge uma dimensão alegórica e coletiva nas imagens ambientais da cidade da



austeridade. A sua implosão lenta e descontrolada é mais visível nas periferias, onde as velhas áreas industriais veem ameaçada a sua continuidade como paisagens vividas e trabalhadas, enquanto as novas áreas residenciais estão a ser abandonadas antes mesmo de poderem ser vividas ou trabalhadas. Estas paisagens truncadas, que deixaram de ser ou que já não serão, encontram a sua melhor expressão nos motivos visuais da fábrica sem atividade e das obras abandonadas, dois ícones da cidade da austeridade que têm sido filmados com um olhar ligeiramente diferente a cada lado da fronteira ibérica: um olhar saudosista no caso português, caracterizado pela contemplação insistente e obsessiva dos vestígios do passado, mesmo quando esse passado não tem sido mais feliz do que o presente; e um olhar catastrofista no caso espanhol, que mostra os resultados não desejados dos projetos megalômanos concebidos antes da crise com uma mistura de espanto, alarme e aflição, pondo o foco na desproporção da sua escala e na dificuldade para reverter os seus efeitos. Estes dois olhares retratam o presente desde a consciência do passado: uma consciência ensimesmada e esperançada, no caso português, que se torna mais crua e trágica no caso espanhol. A vida, entretanto, continua além destas fábricas e destas obras, além do futuro que já não vai acontecer, pelo que alguns cineastas, os mais afoitos, tentaram dar um significado menos passivo e mais otimista a estes ícones – as fábricas e as obras como espaços de possibilidade – num esforço, se calhar ingênuo, por vislumbrar outras formas de habitar – e, portanto, de transformar – as ruínas da recessão.

Bibliografia

AUGÉ, Marc. *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2000.

CHIRBES, Rafael. *En la orilla*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

DOMINGUES, Álvaro. *A Rua da Estrada*. Porto: Dafne Editora, 2009.

GUAL, Joan Miquel. "Ruins. A visual motif of the Spanish real estate crisis / Ruines. Motiu visual de la crisi immobiliària espanyola". In: *Comparative Cinema*, Volume VII, Nº 12, 2019, 53-68 / 162-175.

HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. *Ruins of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LERUP, Lars. *After the City*. Cambridge, MA & London, UK: The MIT Press, 2000.



LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.

MADERUELO, Javier (Ed.). *Paisaje y arte*. Huesca / Madrid: CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) / ABADA Editores, 2007.

MÉNDEZ, Ricardo; ABAD, Luis D. & ECHAVES, Carlos. *Atlas de la crisis. Impactos socio-económicos y territorios vulnerables en España*. Valencia: Tirant Humanidades, 2015.

NOLAN, Daniel P. *Topics in the Philosophy of Possible Worlds*. New York, NY & London, UK: Routledge, 2002.

PORDATA. População empregada: total e por grandes setores de actividade económica. 2019. Disponível em: <https://www.pordata.pt/Portugal/Popula%C3%A7%C3%A3o+empregada+total+e+por+grandes+setores+de+actividade+econ%C3%B3mica-32>. Acesso em: 3 de setembro de 2019.

SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, Julia. "El 15-M, hacia un cambio constitucional en España a partir de los documentales *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)* (Alfonso Amador), *Todos cuentan 15-M* (David Serrano Bouthelier) y *Excelente, revulsivo, importante* (Stéphane M. Grueso)", *Iberoamericana*. América Latina - España - Portugal, Año XVIII, Nº 69, 2018, 63-79.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Portugal. Ensaio contra a autoflagelação*. Coimbra: Almedina, 2012.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Ruinas modernas: una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 2012.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

VILLARINO, Ángel. "Valdeluz, de ciudad fantasma a paraíso de mileuristas y divorciados". *El Confidencial*, 26 de setembro de 2015. Disponível em: https://www.elconfidencial.com/espana/2015-09-26/valdeluz-de-ciudad-fantasma-a-paraiso-de-mileuristas-y-divorciados_1037338/. Acesso em: 8 de setembro de 2019.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. "Blinking Spaces: Koyaanisqatsi's Cinematic City". In: SUÁREZ, Juan A.; WALTON, David (Eds.) *Culture, Space and Power: Blurred Lines*. Lanham, MD: Lexington Books, 2016. 33-43.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. "Rostros y espacios de la austeridad en los cines ibéricos (2007-2016)". *Iberoamericana*. América Latina - España - Portugal, Año XVIII, Nº 69, 2018, 13-36.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. "Blinking Spaces in Contemporary Psychogeographical Documentaries". In: ROSÁRIO, Filipa; VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván (Eds.). *New Approaches to Cinematic Space*. New York, NY & London, UK: Routledge, 2019. 111-128.

**Filmografia**

- BLAUFUKS, Daniel. *Um pouco mais pequeno que o Indiana*. 2006.
- BOLLAÍN, Iciar. *El olivo*. 2016.
- CASTRO, David. *Ilusión*. 2013.
- COSTA, Pedro. *Cavalo Dinheiro*. 2014.
- DEL CASTILLO, Juan Miguel. *Techo y comida*. 2015.
- ERICE, Víctor. *Vidros partidos*. 2012.
- FERRERI, Marco. *El pisito*. 1958.
- GABRIEL, Enrique. *Vidas pequeñas*. 2010.
- GARCÍA BERLANGA, Luis. *El verdugo*. 1963.
- GARCÍA LEÓN, Víctor. *Selfie*. 2017.
- GATLIF, Tony. *Indignados*. 2012.
- GOMES, Miguel. *As mil e uma noites: Volume 1, O Inquieto; Volume 2, O Desolado; Volume 3, O Encantado*. 2015.
- GUEDES, Tiago. *Tristeza e alegria na vida das girafas*. 2019.
- HERNANDO, Pablo. *Berserker*. 2015.
- HESPANHA, Tiago & LOBO, Frederico. *Revolução industrial*. 2014.
- HOMEM, Luísa & PINHO, Pedro. *As cidades e as trocas*. 2014.
- KAURISMÄKI, Aki; COSTA, Pedro; ERICE, Víctor & OLIVEIRA, Manoel de. *Centro Histórico*. 2012.
- KEILLER, Patrick. *London*. 1994.
- KEILLER, Patrick. *Robinson in Space*. 1997.
- KEILLER, Patrick. *Robinson in Ruins*. 2010.
- LEMCKE, Max. *Cinco metros cuadrados*. 2011.
- LEÓN SIMINIANI, Elías. *Mapa*. 2012.
- LLORCA, Pablo. *País de todo a 100*. 2014.
- MARTINS, Marco. *São Jorge*. 2016.
- MARZOA, Alejandro. *Somos gente honrada*. 2013.
- MORAIS, Alberto. *Los chicos del puerto*. 2013.



MOZOS, Manuel. *Ruínas*. 2009.

NIEVES CONDE, José Antonio. *El inquilino*. 1957.

PINHO, Pedro. *A fábrica de nada*. 2017.

REVELLI, Quentin. *Bricks*. 2017.

ROCHA, Paulo. *Mudar de Vida*. 1966.

ROSALES, Jaime. *Hermosa juventud*. 2014.

SANTESMASES, Miguel. *Madrid above the moon*. 2015.

TRUEBA, Jonás. *Los ilusos*. 2013.

VASCONCELOS, António-Pedro. *Os gatos não têm vertigens*. 2014.

VERMUT, Carlos. *Magical girl*. 2014.

VILLARVERDE, Teresa. *Colo*. 2017.

WETZEL, Gereon. *Casas para todos*. 2013.

ZARAUZA, Alfonso. *Os fenómenos*. 2014.

Submetido em 21 de setembro de 2019 / Aceito em 13 de dezembro de 2019.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A Cidade Depois: Sobre *Detropia*

José Duarte¹

¹ José Duarte (CEAUL-ULisboa) lecciona na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde também é investigador. As suas publicações centram-se na área da História do Cinema, Cinema Norte-Americano e Cinema Português. É investigador no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.
email: joseaduarte@gmail.com

**Resumo**

Realizado por Heidi Ewing e Rachel Grady, *Detropia* é um documentário que explora as ruínas modernas de Detroit alguns anos depois da crise econômica mundial de 2008 que afetou várias cidades por todo o mundo. Longe do período áureo da “Motor City”, Detroit é reproduzida em *Detropia* como uma cidade que já foi em tempos uma cidade global, mas é agora retrato da impossibilidade (contemporânea) do sonho americano. O documentário percorre espaços outrora grandiosos, mostrando histórias de ausência e presença, mas também de crença, graças aos seus habitantes. Enquanto uns preferem fugir, outros pretendem permanecer, mostrando que o espaço urbano ainda pode ser renovado. O presente artigo pretende analisar a forma como a cidade é vista em *Detropia*, as suas múltiplas visões, possibilidades e contradições recorrendo a textos que exploram a relação entre cidade, cinema e ruínas modernas.

Palavras-chave: ruínas modernas; cidade; cinema; *Detropia*; crise; imagem.

Abstract

Directed by Heidi Ewing and Rachel Grady, *Detropia* is a documentary that explores Detroit's modern ruins some years after the 2008 economic recession that affected several cities around the world. Far from its “Golden Age”, Detroit is portrayed in *Detropia* as a city that was once booming, but now embodies the impossibility of the (contemporary) American Dream. Thus, the documentary films spaces that used to be magnificent, but are now representations of absence and presence, but also of faith because of its inhabitants. While some prefer to leave, others choose to stay in an attempt to recover the city by any means necessary. This article looks at how *Detropia* explores the city of Detroit, its multiple visions, possibilities and contradictions by employing theoretical approaches that analyze the relationship between city, cinema and modern ruins.

Keywords: modern ruins; city; cinema; *Detropia*; crisis; image.



The gates are chained, the barbed-wire fencing stands,
An iron authority against the snow,
And this grey monument to common sense
Resists the weather. Fears of idle hands,
Of protest, men in league, and of the slow
Corrosion of their minds, still charge this fence.

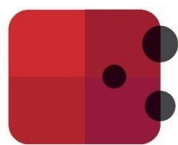
Philip Levine – excerto de “An Abandoned Factory, Detroit”,
de *On the Edge* (1963)

1. Algumas notas sobre ruína(s)

Em 1928, Henry Ford, detentor de um grande império que foi crescendo durante os primeiros anos do século XX, tentou criar uma cidade ao estilo americano no Pará. Situada na floresta amazónica, Fordlândia – o nome dado à cidade – pretendia ser um espaço centrado na produção de borracha, tão essencial para a construção dos famosos Model T, da Ford. Para além da sua principal função industrial, Fordlândia contava com espaços para dançar, uma piscina comunitária, hospitais, escolas, restaurantes, tendo sido imaginada à semelhança da cidade de nascimento do seu criador. Governada sobre rígidas regras impostas de acordo com a visão puritana de Ford, e também de acordo com os principais valores americanos, a cidade pretendia ser um espaço utópico resistindo aos valores capitalistas criados pelo próprio sistema “fordista” que valorizava, acima de tudo, os progressos obtidos pela industrialização moderna.

Contudo, a sociedade ideal imaginada por Ford durou pouco tempo. Dezessete anos depois da sua construção, esta foi abandonada. Ao longo do tempo surgiram vários problemas - como, por exemplo, a nível administrativo, algumas revoltas e transtornos com os trabalhadores por causa das regras, ou até infestações de insectos que destruíram as árvores da borracha que lentamente minaram o sonho de Ford. Finalmente, a selva amazónica – para a qual nenhum dos administradores americanos estava preparado – tomou conta do resto. Abandonada, Fordlândia é hoje em dia um local que exemplifica o falhanço de uma tentativa de “missão civilizadora” (APEL, 015), de um espaço que está entre o século XX e o século XXI, representando simultaneamente aquilo que é visível e invisível.² Paralelamente, Fordlândia tornou-se, no lugar que anunciava, não a queda do império de Ford (que resistiu durante muitos anos), mas sim o falhanço e a consequente desindustrialização do Ocidente – à custa da supressão de recursos humanos para uma maior optimização dos lucros –, que tem como exemplo maior a cidade de Detroit.

² A propósito desta questão sugere-se o documentário de Susana de Sousa Dias, *Fordlandia Malaise* (2019), que explora justamente algumas destas questões.

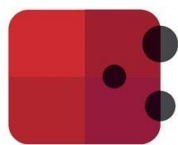


Quando Fordlândia cessou a sua duração enquanto cidade industrial, no entanto, ela não deixou de existir. As casas, os edifícios, e outros espaços permaneceram ali (em coexistência com a natureza), numa junção entre o belo e o terrível representada por ruínas modernas: imagens, cada vez mais comuns, de abandono e decadência geralmente produzidas pela desaceleração industrial e o declínio (urbano). Fordlândia anteciparia, assim, aquilo que foi o longo percurso de Detroit na escalada para a existência entre a utopia – os tempos áureos da “Motor City” – e a distopia, marcada pela queda, decadência e declínio dos outrora imponentes edifícios que, enquanto ruínas modernas, são reveladores do sentido ambivalente do tempo.

O termo ruínas modernas diz respeito a uma certa arquitectura da decadência que, de algum modo, se tornou ubíqua nos séculos XX e XXI. De acordo com Julia Hell e Andreas Schönle (2010), em *Ruins of Modernity (Politics, History, Culture)*, as ruínas modernas são aquelas que fazem parte de um passado recente e que funcionam, de algum modo, como um tropo flexível e produtivo para (auto-)reflectir sobre modernidade. Este é um termo amplamente discutido por vários teóricos ao longo do tempo (EDENSOR, 2005; TRIGG, 2006; OLSEN e PÉTURSDÓTTIR, 2014), e que tem vindo a ganhar terreno a nível académico pelas inúmeras possibilidades de interpretação resultantes do facto de estas exporem diferentes camadas de memória.

Transitórias e perturbadoras, as ruínas modernas trazem novas possibilidades de relação com objectos/materiais que se tornaram obsoletos, mas que não deixaram de existir. Elas estão assim em permanente devir, mas também em contínuo processo de ruína. Ambíguas na sua natureza, as ruínas modernas espelham e projectam a nossa própria ruína, tornando o discurso da evolução e crescimento dos últimos 20 anos (TRIGG, 2006) numa espécie de pessimismo cultural que reconhece o falhanço do capitalismo e legitima o inevitável declínio do progresso. Por outro lado, e como acrescentam ainda Hell e Schönle (2010: 47), a ruína moderna é uma ruína precisamente porque parece ter perdido a sua função ou sentido no presente, ao mesmo tempo que mantém um potencial sugestivo e romântico (do passado, mas também do futuro).

Deste modo, e embora as ruínas modernas apontem para um certo universo apocalíptico, elas podem ser encaradas como espaços possíveis para a criação de futuras geografias alternativas, como explicitam Olsen e Pétursdóttir (2014: 19) ao referir que estas “incorporam e expressam quer a destruição quer a estetização da história, a ansiedade e desejos modernistas, os passados traumáticos e encantatórios, bem como



as esperanças e perspectivas para o futuro”.³ As ruínas modernas são, assim, histórias inacabadas, e sublinham uma complicada dialética que apresenta uma paisagem marcada por ausência e presença, vacuidade e preenchimento, revelação e ocultação, fragmento e todo, visível e invisível - como será o exemplo descrito no início, Fordlândia.

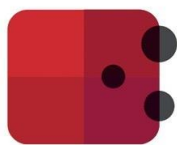
Alternando entre a repulsa – por recordar a inevitável passagem do tempo, mas também o conseqüente colapso de estruturas que nos são familiares⁴ – e uma certa romantização, os espaços em ruína (edifícios abandonados, piscinas, fábricas, escolas, casas, terrenos) anunciam, por um lado, aquilo que Apel (2015: 3) define como as ansiedades do mundo contemporâneo: o aumento da pobreza, os baixos salários, a escassez de serviços, o desemprego, as perdas de casa, a conseqüente degradação do mundo, os desastres ecológicos ou o medo do outro. Não é de estranhar, portanto, a nível cinematográfico, as cada vez mais frequentes narrativas apocalípticas com zombies ou centradas em acidentes (naturais ou provocados pelo homem). Por outro lado, e como acrescenta ainda a autora, estas imagens causam em nós uma certa atracção pelos espaços em ruína, que são romantizados também pelas inúmeras representações de degradação – por vezes reproduzidas como arte – e que carregam consigo uma força imagética que eleva os espaços em decadência a obterem renovados significados.

Conhecido como “*ruin porn*”⁵, um termo cunhado pelo blogger James Griffioen numa entrevista à revista *Vice*, e que descreve uma determinada obsessão pela decadência e pelas ruínas, o registo de imagens – em especial de cidades – de declínio é cada vez mais comum, gerando inclusive uma forma de turismo obscuro de visita a alguns desses espaços e também uma forma de exploração urbana que se tornou cada vez mais frequente. Apel destaca o apelo estético (2015: 2) de algumas destas imagens,

³ (Tradução minha). Original: “[...] embody and express both the wreckage and aestheticization of history, utopian modernist desires and anxieties, enchanting and traumatic pasts, as well as hopes and prospects for the future”.

⁴ De acordo com Apel (2015: 14), um dos momentos-chave para a discussão das ruínas modernas foram os acontecimentos de 11 de setembro de 2001. Não só a queda das torres gémeas representou, de algum modo, a cessação da hegemonia norte-americana, anunciando uma nova era, como também as imagens de destruição produziram uma série de trabalhos que incidiam sobre os destroços das torres. Estas ruínas sublinhavam a decadência do mundo industrializado moderno ao mesmo tempo que nos permitiam olhar para elas como parte de um espectáculo.

⁵ A propósito desta questão sugere-se a leitura do artigo “Detroit Was Always Made of Wheels: Confronting Ruin Porn in Its Hometown”, de Kate Wells, na antologia *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, editado por Siobhan Lyons, em que a autora explora a ideia de “ruin porn” no ensaio definindo-a como: “Primeiro, a ruína pornográfica pode ser categorizada enquanto imagens de decadência urbana e ruína e, em particular, imagens manipuladas ou fetichizadas com o propósito de aumentar a atracção enigmática da devastação das paisagens pós-industriais. Segundo, a ruína pornográfica tem muito que ver com Detroit, Michigan, e o abandono em larga escala e desindustrialização que a tornou conhecida como uma cidade vazia ou uma terra de ninguém.” (Tradução minha). Original: “First, ruin porn may be categorised as images of urban decay and ruin, and in particular, manipulated or fetishised images meant to augment the enigmatic allure of devastation of post-industrial landscapes. Second, ruin porn has a lot to do with Detroit, Michigan, and the large-scale abandonment and deindustrialization that has rendered the city its reputation for being empty, or a wasteland.” (2018: 13).



que possuem um esplendor no qual coexistem leituras de terror e beleza ao mesmo tempo. Esta incontornável realidade cresceu em força na cidade de Detroit, que se tornou um dos maiores exemplos na era moderna da decadência urbana, uma espécie de metáfora, nas palavras da autora (2015: 3), para o actual estado da cultura neoliberal capitalista e também da fotografia interessada em registar a decadência industrial.

São muitos os interessados em reproduzir as imagens de decadência provocada por uma série de acontecimentos que fizeram desta cidade o expoente máximo da ruína: edifícios públicos ou de interesse público, mas também fábricas, escolas, casas e outros locais foram sendo abandonados ao longo do tempo, fruto de um conjunto de circunstâncias que contribuiu para o lento arruinamento da cidade, evidenciando aquilo que parece ser uma certa tendência de vivermos já num momento pós-apocalíptico - como defende Tom Lam em *Abandoned Futures: A Journey to the Posthuman World* (2013).

2. Detroit: utopia e distopia

Embora não seja especificamente centrado no tema central das ruínas, o presente trabalho explora o fascínio visual que existe com a cidade de Detroit, em específico por esta ser frequentemente representada por inúmeros artistas, e por ser também citada regularmente por vários meios de comunicação durante algum tempo - *New York Times*, *Slate* ou *Time* (LEARY, 2011) - como a capital da(s) ruína(s).

Durante o início do século XX, Detroit foi uma das cidades mais importantes dos Estados Unidos, em particular por ser uma das zonas que registavam um elevado crescimento económico, muito graças à indústria automóvel. Detroit passou também a ser sinónimo de Fordismo, responsável, de algum modo, pela ascensão e queda da cidade. A indústria automóvel e restantes indústrias adjacentes permitiram a eliminação temporária de um fosso existente entre pobres e ricos. Vista como sendo uma cidade que ocupava um lugar central no imaginário da modernidade industrial - mas também musical, especialmente graças à *Motown Records*⁶ - do século XX (STEINMETZ, 2009), Detroit rapidamente passou de um momento em que estava no auge para se tornar um dos maiores exemplos da crise urbana contemporânea.

Se, durante o início do século XX, a cidade dava sinais de crescer a par de outras grandes cidades americanas, expandindo-se largamente graças ao desenvolvimento industrial, um determinado conjunto de circunstâncias originou a sua queda. De acordo com Thomas Sugrue (2005: 5), o rápido declínio da cidade deveu-se

⁶ Gravadora fundada em 1959, responsável pela introdução de inúmeros artistas afro-americanos no mundo da música (Aretha Franklin, por exemplo), também conhecida por dar início a novos estilos musicais - como é o caso de "o som da Motown", um "soul" característico da gravadora.



a dois grandes problemas.⁷ No seu argumento, o autor atenta, primeiro, ao declínio da cidade - gerado, em grande maioria, pela conseqüente desindustrialização de Detroit, mas também pela forma como o sistema capitalista americano cria grandes desigualdades sociais e económicas. Assim, o encerramento de várias fábricas, e o conseqüente desinvestimento na cidade, levaram à decadência do espaço urbano, que foi perdendo a maioria dos seus habitantes. Estas ou encerraram suas actividades ou sofreram uma deslocalização para o sul, instalando-se em países onde a mão de obra é mais barata para maximizar os lucros. Detroit perdeu cerca de mais de metade dos seus habitantes nos últimos vinte anos, e essa migração gerou um vazio na cidade e nos espaços habitados - que se tornaram ruínas.

Mas Sugrue desenvolve outra ideia importante e que está directamente relacionada com os habitantes de Detroit - a maioria é, neste momento, afrodescendente, grupo que mais sofreu com o declínio da cidade ao longo do tempo, tornando-se cada vez mais uma comunidade marginal e pobre. Este é um dado importante para compreender Detroit.

Será também essencial notar que a conturbada história do declínio de Detroit não se pode resumir apenas a algumas linhas ou unicamente às razões enumeradas pelo autor. Aliás, no seu argumento, desenvolvido ao longo de cerca de 380 páginas, o autor vai expondo várias razões - históricas, políticas, sociais, económicas - para os problemas que a cidade foi tendo. No geral, a exposição de Sugrue sublinha as dificuldades pelas quais a cidade foi passando durante estes últimos anos: a falta de diversificação da sua economia, o aumento de desemprego, a falta de investimento, a tensão racial⁸, as manifestações, ou o aumento da taxa de crime originaram espaços vazios, abandonados, e a uma maior concentração da pobreza e segregação racial (2005: 3):

Desde 1950 que Detroit perdeu cerca de um milhão de pessoas e centenas de milhares de postos de trabalho. Vastas áreas da cidade, e que vibravam cheias de vida, estavam agora abandonadas. Verdejantes pradarias e bandos de faisões reclamaram aquilo que era, há pouco mais de

⁷ Tradução: "A crise urbana pós-guerra de Detroit surgiu como conseqüência de dois dos mais importantes problemas não-resolvidos na história Americana, e que estão relacionados entre si: que o capitalismo gera desigualdades económicas e que os afro-americanos nasceram desproporcionalmente do impacto dessa desigualdade". Original: "Detroit's postwar urban crisis emerged as the consequence of two of the most important, interrelated, and unresolved problems in American history: that capitalism generates economic inequality and that African Americans have disproportionately borne the impact of that inequality."

⁸ Em 1967 Detroit foi palco de um dos maiores distúrbios daquela década, com a cidade a ficar paralisada durante cinco dias e com inúmeros confrontos entre os residentes (afro-americanos) e a polícia, o que resultou na morte de 16 pessoas e mais de 400 feridos.



cinquenta anos, a secção com maior densidade populacional da cidade. As fábricas, que antes tinham garantido milhares de postos de trabalho, permanecem agora como se fossem conchas vazias, vidros partidos, testemunho silencioso de um passado industrial perdido. Filas inteiras de pequenas lojas estão entaipadas ou arderam. Mais de dez mil casas estão vazias; mais de sessenta mil lotes estão vazios, espelhando quase todos os bairros da cidade. Secções inteiras da cidade são assustadoramente apocalípticas. Mais de um terço dos residentes da cidade vivem abaixo da linha de pobreza, muitos deles concentrados em bairros onde a maioria dos seus vizinhos também são pobres. Uma visita aos escritórios de assistência social da cidade, hospitais e prisões fornecem provas suficientes dos terríveis custos do persistente desemprego e pobreza da cidade.⁹

O autor não foi o único a dar conta deste contexto. Em 2010, por exemplo, num ensaio sobre Detroit, George Steinmetz descrevia alguns dos principais espaços da cidade da seguinte forma:

Hoje toda a cidade em expansão é atravessada pelas estradas que servem às estruturas das fábricas encerradas, terminando em lotes vazios que antes eram ocupados por edifícios. Bocas de incêndio guardam as entradas de ruas que já não existem, tal como a unidade de serviço paralela à Interestadual 75, que segue o curso de Hastings Street. Para além da planta do Ford Highland Park, estão também fábricas abandonadas como a planta Packard, a planta 21 da Fischer Body e a planta da fábrica de rodas Kelsey-Hayes. Muitas das fábricas abandonadas de Detroit arderam completamente, e muitas outras foram demolidas – incluindo a planta de pneus Uniroyal,

⁹ (Tradução minha). Original: "Since 1950, Detroit has lost nearly a million people and hundreds of thousands of jobs. Vast areas of the city, once teeming with life, now stand abandoned. Prairie grass and flocks of pheasants have reclaimed what was, only fifty years ago, the most densely populated section of the city. Factories that once provided tens of thousands of jobs now stand as hollow shells, windows broken, mute testimony to a lost industrial past. Whole rows of small shops and stores are boarded up or burned out. Over ten thousand houses are uninhabited; over sixty thousand lots lie empty, marring almost every city neighborhood. Whole sections of the city are eerily apocalyptic. Over a third of the city's residents live beneath the poverty line, many concentrated in neighborhoods where a majority of their neighbors are also poor. A visit to the city's welfare offices, hospitals, and jails provides abundant evidence of the terrible costs of the city's persistent unemployment and poverty". (2005: 3)



cuja destruição em 1985 deixou apenas algumas estruturas esqueléticas num local vasto e poluído ao longo de Rio Detroit.¹⁰

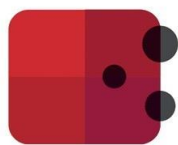
Em 2013, a situação descrita por Sugrue e Steinmetz piorou quando Detroit declarou estar oficialmente na bancarrota. Consequência inevitável da situação económica vinda da recessão de 2008, mas também da quebra da indústria do automóvel, também ela ligada à recessão - e, finalmente, devido a más decisões políticas, as estratégias para a cidade tiveram de ser repensadas. As descrições de ambos os autores são reveladoras da condição em que Detroit se encontrava. Esta situação, que se junta a todos os outros problemas que tenho vindo a discutir, forçou a tomada de decisões que criaram ainda piores condições para os residentes da cidade: cortes nos transportes públicos; cortes na educação e na saúde; um aumento do desemprego e mais espaços abandonados. O contexto particular de Detroit viria a prolongar-se pelos anos seguintes, anunciando a morte da cidade. Se a ascensão desta no início do século foi rápida – formando-se enquanto terra prometida –, a sua queda foi fulminante.

O abandono geral da cidade criou uma colisão entre os espaços das indústrias, a arquitectura e os seus habitantes. Detroit, mais do que estar escassamente habitada e em dificuldades, tinha criado ao longo do tempo espaços fantasmas, vazios e símbolo do resultado obscuro da modernidade. A cidade já há muito que era admirada pelas suas ruínas modernas, fazendo com que muitas pessoas visitassem alguns dos espaços por diferentes razões, que podem ir desde a curiosidade até aos interesses estéticos (WHITEHOUSE, 2018: 46) com grande parte das estruturas intactas - e, como descreve Tyna Whitehouse, “silenciosas e por vezes inescrutáveis, misteriosas, alienantes, e prometedoras à medida que a cidade se esforça para se revitalizar a ela própria”.¹¹

No estudo desenvolvido por esta autora sobre as ruínas modernas, é possível perceber a extensão do impacto das ruínas de Detroit a nível nacional e internacional: as pessoas viajam de todos os cantos do mundo para as ver; são feitos tours, grande parte deles ilegais, mas também alguns oficiais, de visita aos locais abandonados; arte

¹⁰ (Tradução minha). Original: “Today the whole sprawling city is crisscrossed with roads serving the shells of decommissioned factories and leading to empty lots where buildings once stood. Fire hydrants guard the entrances of streets that no longer exist, such as the service drive that parallels Interstate 75, which follows the course of Hastings Street. In addition to Ford’s Highland Park plant, major abandoned factories include the Packard plant, the Fischer Body Plant 21, and the Kelsey-Hayes wheel manufacturing plant. Many of Detroit’s abandoned factories have burned to the ground, and many others are demolished—including the Uniroyal tire plant, whose destruction in 1985 left only a few skeletal structures on a vast and polluted site along the Detroit River”.

¹¹ Tradução minha. Original: “silent and by turns inscrutable, mysterious, alienating, and promising as the city makes efforts to revitalize itself.” (WHITEHOUSE, 2018: 46).



é feita nestes espaços e a partir destes espaços; as ruínas são usadas para outros propósitos que não os iniciais como, por exemplo, filmes, videoclips, criação musical ou até mesmo casamentos e sessões fotográficas para catálogos de moda.

Simultaneamente, e associado à questão das ruínas, surge ainda o olhar dos residentes que, na sua maioria, consideram grande parte destas actividades, especialmente aquelas ligadas à “ruin porn”, como uma forma de aproveitamento que é perversa e que gera ainda mais problemas. Não só estas demonstram, por exemplo, aquilo que é o resultado da falta de investimento, como expressam um evidente abandono de determinadas áreas, sublinhando a outrora grandeza da cidade e o seu contrário. Existem assim várias formas de perceber as ruínas: a partir do olhar do artista, a partir do olhar do turista e a partir do olhar do residente.

Cada uma delas gera uma diferente interpretação, expressando diversas posições: as duas primeiras legitimam a existência das ruínas que podem ser encaradas como uma forma de arte e inspiração, mas também turismo. No caso dos residentes, e embora nem todas as opiniões sejam iguais, as ruínas não são vistas como algo positivo. Alguns dos residentes preferem até que os edifícios sejam demolidos. As ruínas são elementos complexos de analisar, pois são simultaneamente romantizadas, exercendo um certo fascínio sobre nós, e mostrando como a cidade pode ser reclamada/reimaginada através das imagens, mas também criam repulsa, relembrando-nos da queda de um império (como é o caso da indústria automóvel) e criando imagens que incorporam o desastre e a destruição.

A propósito destas questões, o artigo de John Patrick Leary (2011) na revista *Guernica* oferece uma reflexão sobre a qual vale a pena debruçar-me brevemente. Intitulado “Detroitism”, neste texto o autor reflecte sobre “ruin porn”, mas também na forma como a cidade tem sido vítima de três visões, em particular nos últimos anos. A primeira é aquilo que Leary denomina de “Metonímia”, isto é, a forma como a cidade geralmente é substituída por “indústria automóvel”, que praticamente já não existe em Detroit; a segunda visão intitula-se “Lamento por Detroit”, que é centrada na paisagem destruída da cidade e na qual se lamenta esta destruição. O autor atenta no facto deste lamento ser essencialmente visual, e aqui a fotografia desempenha um papel em particular. Criações como *The Ruins of Detroit* (YVES MARCHAND & ROMAIN MEFFRE, 2010) ou *Detroit Disassembled* (ANDREW MOORE, 2010), na opinião de Leary, não fazem mais do que insistir em imagens que a maior parte dos observadores já conhecem, explorando a miséria da cidade, funcionando enquanto “espectáculo da degradação” (LEARY, 2011). Todavia, o autor nota que existem objectos complexos



como as fotografias de Camilo J. Vergara,¹² cujo conteúdo permite uma reflexão política e social sobre a transformação dos espaços fotografados. Finalmente, a terceira e última visão, que é talvez a mais complexa, debruça-se sobre “Detroit Utópica”, que se resume numa atitude que condena a “ruin porn” e que foca na mudança e na vitalidade da cidade. É, no fundo, uma visão que se centra na cidade enquanto possibilidade. No entanto, e como explicita Leary, essa visão é liderada por um grupo privilegiado (jovens brancos), que são politicamente activos e acreditam na vitalidade de Detroit mas que, na verdade, não provocam a mudança de que a cidade necessita.

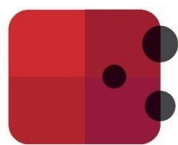
Além do mais, Leary observa que, quer o “lamento”, quer a visão “utópica”, exploram uma dimensão de exclusividade de Detroit, fazendo desta ou um pesadelo americano ou o espaço para reconstrução do sonho americano. A cidade fascina porque, como nota o autor:

[...] é um exemplo condensado e categórico das provações de muitas cidades americanas numa era globalizada que trouxe consigo uma intensa instabilidade económica e, paralelamente, um desemprego intratável. Detroit também é icónica, intimamente familiar a gerações de Americanos que associam música R&B, carros, e o moderno arranha-céus com a própria urbanidade e, no entanto, o declínio registado nas fotos de ruínas é assustador e por vezes grotesco. (2011).¹³

Apesar desta exclusividade, como explicita Leary, na verdade outras cidades também sofrem de instabilidade económica, possuindo semelhantes problemas aos de Detroit. A popularidade de Detroit neste contexto talvez se deva ao impacto que algumas destas criações fotográficas tiveram, mas também graças a alguns filmes, ambos elementos que contribuíram para cristalizar as imagens de ruína - e *Detropia*, com todas as suas contradições, é um desses exemplos. O filme realizado por Heidi Ewing e Rachel Grady (2012) é, concomitantemente, um exemplo de uma visão que funciona enquanto lamento (com uma dimensão nostálgica) e utópica.

¹² Vergara ficou conhecido por ser um dos primeiros fotógrafos de ruínas. O seu trabalho é amplamente celebrado pela crítica e reconhecido como um importante registo e reflexão sobre um outro lado dos Estados Unidos e sobre o contraste entre progresso e decadência das cidades interiores americanas.

¹³ (Tradução minha). Original: “[...] it is a condensed, emphatic example of the trials of so many American cities in an era of globalization, which has brought with it intensified economic instability and seemingly intractable joblessness. Detroit is also iconic, intimately familiar to generations of Americans who associate R&B music, automobiles, and the modernist skyscraper with urbanity itself, and yet the decline depicted in ruin photos is frightening and at times grotesque”. (2011)

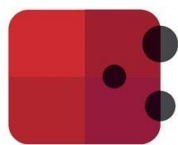


3. *Detropia*

Escrever sobre Detroit não é uma tarefa fácil, uma vez que a cidade encerra em si uma história, e também formas de representação que são complexas e ambíguas. Como referido anteriormente, são muitas as recentes imagens que dão conta de Detroit enquanto espaço que melhor reflecte o declínio da América pós-industrial. Livros como *The Ruins of Detroit* ou *Detroit Disassembled* fazem já parte de um fascínio geral com as ruínas da cidade, que é também explorado no cinema, em particular no género documental - que, desde muito cedo, estabeleceu uma relação especial com o espaço urbano. Assim, filmes como *Detroit: Ruin of a City* (GEORGE STEINMETZ, MICHAL CHANAN, 2005); *Requiem for Detroit?* (JULIEN TEMPLE, 2010) ou *Detroit Lives* (THALIA MAVROS, 2010), para dar alguns exemplos, são obras frequentemente citadas quando é explorada a questão das ruínas de Detroit.

Detropia, o filme realizado por Heide Ewing e Rachel Grady, também faz parte deste conjunto de filmes. No entanto, o documentário levanta algumas questões que parecem ser essenciais para melhor compreender esta relação entre a cidade, a sua história e aqueles que a habitam. Embora tenha momentos poéticos em que se deixa embalar pelas imagens de ruína, o documentário de Ewing e Grady consegue, por outro lado, apresentar uma interessante reflexão sobre Detroit, mesmo que o filme encaixe em duas das categorias apresentadas por Leary. Para melhor compreender a análise aqui proposta, dividirei o olhar sobre o filme em diferentes momentos: uma breve introdução ao filme e a imagem que é mostrada da cidade, tendo em conta as visões apresentadas por Leary; a análise do filme a partir dos três olhares dos protagonistas, no sentido de tentar demonstrar que, apesar das imagens de ruína, *Detropia* não pretende ser especificamente um retrato negativo da cidade, mas também não se afirma enquanto solução para o seu renascimento. Antes, o filme dá conta de uma crise existencial, como notou uma das realizadoras em entrevista (EWING, 2012), de Detroit e daqueles que a habitam.

Jason Sperb em “The End of *Detropia*: Fordist Nostalgia and the Ambivalence of Poetic Ruins in Visions of Detroit” (2016: 218), numa longa análise que faz a *Detropia*, adianta que este surge na longa tradição de obras de não-ficção, em particular as “sinfonias da cidade”, com a abertura do documentário a funcionar como uma alusão a este sub-género de filmes. Uma forma de experimentar com o cinema no início do século XX, as “sinfonias da cidade”, tal como o nome indica, e como refere ainda Patricia Aufderheide (2007: 14), surgiram como modo de celebração do espaço urbano, do progresso industrial, da maquinaria e da evolução da sociedade. Ao mesmo tempo, também davam conta de uma série de contradições que a modernidade já anunciava.



Tendo em conta as palavras de Aufderheide, *Detropia* é ambíguo na forma como se relaciona com esta tradição: por um lado, o filme celebra a cidade, mostrando com alguma frequência imagens poéticas de Detroit; por outro lado, essa forma de celebração é contraditória, pois as imagens a que acedemos são maioritariamente de ruína e decadência, o que pode contribuir para a cristalização dessas representações enquanto parte integrante da paisagem urbana.

Esta ambiguidade também se verifica na forma como o filme foi recebido. Como muitos outros documentários (acerca de Detroit e não só), *Detropia* teve críticas negativas e positivas, como acrescenta ainda Sperb (2016: 213/214), ao elencar os vários comentários que dão conta ora da forma negativa como o filme foi encarado, ora do modo como o filme foi celebrado enquanto retrato de Detroit. Assim, as diferentes críticas mostram como, para uns, o filme não acrescenta nada de novo à já presente discussão sobre a condição da cidade, alimentando ainda mais a romantização das ruínas e dos espaços abandonados, para além de criticarem aspectos relevantes sobre a história da cidade que ficam por mostrar. Outros, pelo contrário, consideram o filme uma porta de abertura para uma discussão constante entre o desejo de mudança e uma certa tendência para a nostalgia, mas também para perceber como a cidade está estruturada e pode ser encarada enquanto palco para a possibilidade.¹⁴ Não obstante estas visões, o filme foi, modo geral bem recebido, ganhando até alguns prémios, nos quais se destacam Sundance ou o Boston Film Festival.

As diferentes reacções ao filme derivam, como seria de esperar, do retrato que as realizadoras apresentam de Detroit. Se tivermos em conta as visões expostas por Leary, *Detropia* pode tanto ser encarado como um “lamento” por Detroit, como um filme que aponta para uma visão “utópica”. No primeiro caso, o documentário surge na tradição de alguns dos livros de fotografia sobre ruína, como os de Marchand & Meffre ou Moore, mas também os documentários sobre as ruínas de Detroit, como os de Steinmetz e Chanan, Temple ou Mavros. De acordo com esta visão, o filme explora as ruínas de Detroit, mostrando uma cidade fantasma, com edifícios abandonados, ecoando quase uma atmosfera semelhante aos quadros de Edward Hopper – a paisagem urbana em declínio e privada de elementos humanos aponta para um cenário quase pós-apocalíptico.

¹⁴ A título de exemplo: “Film Review: *Detropia*”, de Aaron M. Reen (2012 – <https://www.urbanophile.com/2012/10/07/film-review-detropia/>), ou “Detroit: Prelude and Prophecy”, de Daniel Denvir (2012 – https://www.vice.com/en_us/article/yv5e37/detropia-prelude-and-prophecy).



Figura 1 – Topografia da ruína: a visão de Detroit em declínio

Fonte: fotograma de *Detropia* – DVD, 2015, Moviolla.

Esta topografia da ruína é apresentada a partir de uma câmara que parece ficar várias vezes presa no olhar da decadência urbana e na forma como apresenta o espaço da cidade, com o passado a persistir no presente sem qualquer alternativa no futuro.

Os exemplos maiores desta forma de olhar a cidade centram-se, sobretudo, em momentos em que os principais edifícios abandonados de Detroit são filmados – como é o caso da Central Station –, mas também nas casas de habitação que são esmagadas por máquinas, na fachada de um edifício a oscilar com o vento ou nos materiais retirados de alguns desses espaços para serem reutilizados, como é o caso do metal. Nessas cenas o espectador é confrontado com um espaço que coloca em perspectiva as relações entre a paisagem, o capital e o poder.¹⁵

A acrescentar ainda a estas imagens, as realizadoras utilizaram cenas de arquivo – pequenos filmes, excertos de emissões radiofónicas –, mas também alguns momentos com pequenas descrições. Estes têm a função de preencher lacunas, de funcionar como elementos explicativos para as razões de alguns acontecimentos do passado. No entanto, talvez aqui resida um dos potenciais problemas de *Detropia*, como nota Sperb (2016: 15), pois estas imagens surgem descontextualizadas - exercendo,

¹⁵ Note-se, por exemplo, que num dos momentos do filme três jovens vivem de trabalhos temporários na recuperação de metal de edifícios demolidos, e um deles refere, de forma irónica, que aquele metal vai ser depois vendido à China, que irá criar coisas com ele para mais tarde o vender aos Estados Unidos.



assim, mais uma função de desorientação para o espectador menos informado do que o contrário. Com isto, não é pretensão do presente estudo ignorar a força do potencial do discurso fílmico, visual, plástico e rítmico de *Detropia*. No entanto, e concordando de alguma forma com o autor, embora Ewing e Grady consigam atingir um elevado grau de composição entre imagens do passado e do presente, aquelas que representam o passado estão inseridas no filme sem serem contextualizadas.

Não obstante, é de notar que estas contribuem para revelar o modo como grande parte das estruturas – físicas e sociais – que mantinham a cidade viva foram desaparecendo. Os excertos seleccionados cumprem a função de alertar para determinados acontecimentos-chave em Detroit, como é o caso dos distúrbios de 1967 e que estão directamente ligados com o problema da raça e da destruição de uma classe média que foi directamente afectada com o desinvestimento industrial na cidade. Simultaneamente, as imagens de arquivo apresentadas pelos realizadores funcionam como contraponto visual aos momentos do presente, pois apelam a um passado glorioso que já não existe, intensificando, assim, uma visão distópica que ao mesmo tempo lamenta nostalgicamente a destruição do passado e a evidente fantasmagoria do presente e do futuro.



Figura 2 – Imagens arquivo do período áureo de Detroit

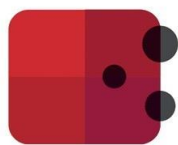
Fonte: fotograma de *Detropia* – DVD, 2015, Moviolla.



Assim, e se tivermos em conta, como explicita Silvana Oliveiri (2011: 80), que na maior parte das vezes o que prevalece no documentário é a “multivocalidade” que surge “com ou sem comentário” dos cineastas é de sublinhar três níveis diferentes em que a cidade nos é apresentada pela lente dos realizadores. Num primeiro nível surgem as imagens do passado; num segundo nível as do presente; e, finalmente, aquelas que parecem potenciar um futuro para a cidade. Colocadas em diálogo, e estabelecendo ligação com as vozes dos três principais intervenientes no documentário como iremos ver, estas criam diferentes sentidos para o documentário. Paralelamente, é de notar em particular a forma como este está estruturado enquanto uma espécie de “colagem” de vários planos longos, “líricos” na visão de alguns críticos e terríveis na de outros, que criam uma narrativa com base em associações que estabelecemos com as diversas imagens. O aparente tom observacional, distanciado das realizadoras, parece querer evidenciar a força das imagens e dos que participam no documentário. Contudo, o trabalho feito na mesa de montagem, parece também evidenciar um certo ponto de vista dos documentaristas, razão pela qual alguns críticos não apreciaram *Detropia*.

Já no contexto da visão “utópica”, e um pouco por oposição ao “lamento”, as realizadoras parecem apontar uma direcção de possibilidade para Detroit por meio de um casal de artistas que decide mudar-se porque a cidade permite diferentes alternativas para viver. Estas são pessoas que, vindas de fora, olham para Detroit como um espaço que permite a possibilidade de inovação artística e de criação (a cidade torna-se um museu a céu aberto ou uma tela em branco pronta a ser usada). Detroit é vista assim como um local que, apesar de obscuro e apocalíptico, permite recomeçar de novo. Também aqui Sperb (2016: 220) insiste na falácia desta promessa pois, embora as realizadoras pareçam apontar um caminho para reanimar a cidade que passa pela entrada de mais pessoas (nomeadamente artistas) na cidade, estes fazem parte de um grupo que pode não estar interessado especificamente em Detroit, mas sim na possibilidade que a cidade oferece. Na verdade, o comentário de um dos artistas em relação à cidade é dirigido especificamente ao futuro profissional e económico que esta pode oferecer. Sendo mais acessível economicamente do que as restantes cidades – como é o caso de Nova Iorque – Detroit permite experimentar, falhar, e seguir para outro lado, como explicita Sperb:

[...] as cenas do casal – enquanto actuam ao lado da estrada – deixam implícito que eles estão decididamente desligados de uma cidade que observam de forma condescendente como propícia para a exploração artística. O valor de Detroit para os *hipsters* está enraizado menos na história da cidade e mais no



facto de tudo ser mais barato – uma variação da exploração “porno”-gráfica que alguns acham tão atrativa (2016: 220).¹⁶

De facto, a cidade de Detroit tem sofrido um aumento da população a nível do centro histórico que tem vindo a ser ocupado desde 2010 por jovens artistas e criativos (majoritariamente brancos). Porém, e como aponta também Leary no seu ensaio, este movimento não salva a cidade do desastre económico. Muito pelo contrário, ele cria até uma maior disparidade e abismo entre o centro e os subúrbios, entre uma classe privilegiada e uma classe baixa e marginal, aumentando assim aquele que já é um dos principais problemas de Detroit. De qualquer modo, e embora concordando com a posição de Sperb ou Leary, não é claro que Ewing e Grady estejam a encarar a vinda dos artistas como algo que pode contribuir especificamente para a mudança na cidade.

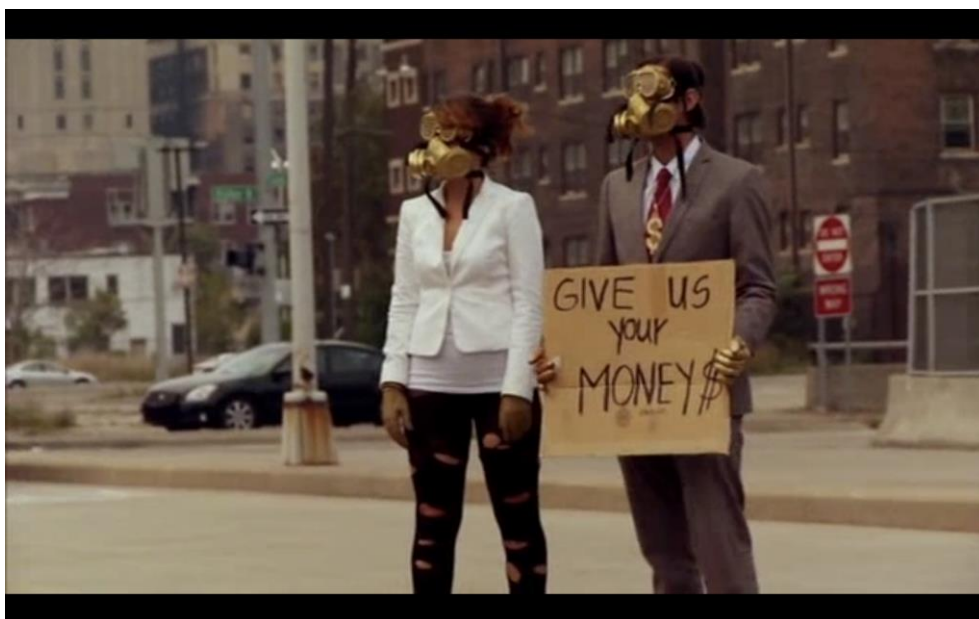


Figura 3 – A dupla Steve e Dorota Coy, artistas que passaram a residir em Detroit

Fonte: fotograma de *Detropia* – DVD, 2015, Moviolla

¹⁶ (Tradução minha). Original: [...] depictions of the couple—as they performed roadside—implied they were decidedly disconnected from a city which they condescendingly see as ripe for artistic exploitation. Detroit’s value for the hipsters is rooted less in the city’s history and more in how cheap everything is—another variation of “porn”-esque exploitation which some find so attractive. (2016: 220).



Aliás, a primeira cena que as realizadoras nos apresentam do casal consistem em imagens desconcertantes de uma instalação em que os artistas surgem vestidos com roupas caras e uma máscara dourada, empunhando um cartaz onde se pode ler “Give us your money \$”, uma clara alusão à corrupção política, aos problemas do capitalismo ou à própria ruína da cidade. Todavia, a cena causa consternação a alguns dos habitantes que estão a passar e se deparam com a instalação, o que é elucidativo do modo como os artistas são vistos quase como figuras alienígenas, quer pela forma como estão vestidos, quer pelo modo como parecem não fazer parte do tecido urbano, ao contrário dos habitantes.

Talvez por isso, os principais narradores e comentadores do documentário sejam afro-americanos e, acima de tudo, residentes de Detroit. Com os três habitantes que Ewing e Grady seguem ao longo do documentário – Crystal Starr, Tommy Stephens e George McGregor – somos levados por outras histórias que, encaixando-se ainda nas visões de Leary, trazem ao filme duas outras dimensões de leitura da cidade que carecem de alguma reflexão. Em primeiro lugar, e indo ao encontro de uma das análises que Sperb faz destes intervenientes, há um discurso nostálgico, que é mais óbvio em Tommy Stephens ou George McGregor. No primeiro caso, Tommy, professor reformado e dono de um bar, acredita que as coisas vão melhorar porque, quando as fábricas estavam activas, tudo funcionava bem. Ele acredita ainda que a nova indústria automóvel dedicada aos carros eléctricos possa ser a hipótese de um regresso a um tempo mais feliz.

No entanto, ao visitar uma feira de carros percebe que a indústria automóvel americana – em comparação com outras indústrias estrangeiras – ainda não desenvolveu as capacidades necessárias para competir com outros, muito em particular porque estão convencidos de que o seu produto é melhor e isso não é suficiente. Aliás, o grande espanto de Tommy é justamente em relação à enorme diferença de valores entre dois carros eléctricos (um de produção americana e outro de produção chinesa). Tommy é aquele que, muito perto do fim do filme, verbaliza uma das realidades mais cruéis que o filme deixa implícito: “Capitalism is a great system – I love it; but it exploits the weak. It always does. Unfortunately.” (*Detropia*).

Já George, membro e dirigente de um sindicato de Detroit, começa por nos dar conta da importância que a cidade teve na melhoria de vida da maior parte dos habitantes, muitos dos quais trabalhavam para as fábricas de automóveis. Como nota Sperb (2016: 224), George parece ser, de todos os intervenientes, aquele que vive totalmente no passado glorioso de Detroit, um passado que nem sempre corresponde à verdade. Apesar de pertencer a um sindicato, a sua luta no presente é praticamente ineficaz – ao contrário de outros tempos –, e isso é notório logo no início do filme. O



sindicato está em negociações com uma das poucas empresas ainda a funcionar em Detroit por causa dos salários dos trabalhadores. Estes rejeitam baixar o seu salário e a fábrica decide mudar a sua operação para o México onde pode obter maiores lucros.

A cena é fundamental para compreender a posição de George, pois dá conta da forma como o próprio dirigente sindicalista vê as suas acções como inconsequentes. Incapacitado de conseguir lutar, e eventualmente conformado à realidade, George prefere passar os dias a circular pela cidade a relembrar outros tempos que já não estão nem podem estar presentes. Quer George, quer Tommy parecem estar agarrados a um passado que já não volta mais, a uma nostalgia que revela “hysteresis”, aquilo que Steinmetz define como: “[...] um desejo para continuar a habitar identificações imaginárias que estão deslocadas das realidades sócio-simbólicas de hoje em dia” (2010: 299).¹⁷

Contrariamente aos dois homens, e aqui concordando novamente com Sperb (2016: 223), Crystal parece ter uma atitude mais activa, até porque regista imagens da cidade enquanto blogger e activista local: “Crystal incorpora as memórias colectivas da cidade, mas já com uma visão sobre o futuro da cidade que ela não consegue abandonar – o oposto a romantizar o passado apenas como uma forma de justificação para evitar a cidade hoje”.¹⁸ Crystal apresenta-nos de forma mais imediata alguns dos edifícios abandonados e alguns dos problemas que atingem a cidade, como a falta de investimento nos transportes públicos ou o encerramento das escolas por causa da dívida da cidade. É também através dela que percebemos que existe uma vontade maior de recuperar a cidade, elevando-a aos seus dias de grandeza e rejeitando, em parte, a ideia de que Detroit é uma colecção gigante de ruínas - o que é notório, por exemplo, na cena em que conversa com dois turistas suíços que visitam Detroit para visitarem a decadência. Crystal comenta com um deles que tem “óculos de Harry Potter”, o que este acha ofensivo. Contudo, quando ambos dizem estar ali por causa das ruínas, ela também comenta que acha isso ofensivo, pois eles estão ali para tirar prazer a partir da miséria de Detroit.

Tommy, George e Crystal incorporam visões diferentes do espaço que habitam, mas também representam uma certa resiliência dos diferentes habitantes da cidade. Mesmo perante tanta adversidade eles resistem e é aqui que parece entrar uma outra visão de *Detropia*. As diferentes memórias dos intervenientes, que são entrelaçadas com as outras imagens de Detroit (arquivo ou presentes), dão conta do contexto muito

¹⁷ (Tradução minha). Original: “[...] a desire to continue inhabiting imaginary identifications that are out of joint with present-day social-symbolic realities” (Steinmetz, 2010: 229).

¹⁸ Tradução minha. Original: “Crystal embodies the city’s collective memories, but with one eye on the future of a city she cannot abandon—as opposed to romanticizing the past only as a means to justify avoiding the city today” (Sperb, 2016: 223).



particular e da história da cidade, mostrando que até ali, apesar de todas as contrariedades, esta continua a existir. Não creio, no entanto, que o filme de Ewing e Grady termine exclusivamente num tom positivo ou até mesmo num tom negativo. O filme, como é revelado no fim, parece ser uma homenagem a todas as pessoas que têm resistido ao longo do tempo e aos vários desafios colocados pela cidade. Mas é também mais do que isso: é a história de uma cidade pós- crise e de como os seus habitantes estão empenhados em conseguir arranjar formas alternativas ao ciclo de vida e morte perpetuado pelo sistema capitalista, como defende Fojas (2018: 218), em especial ao notar como alguns dos intervenientes – e aqui é possível incluir os artistas –, criam modos de preservar o passado, ao mesmo tempo que pensam em formas progressivas de gerar o futuro.

Detropia parece não querer deixar esta solução para os membros do governo, mas sim para os que fazem parte do verdadeiro tecido humano que compõe a cidade. É possivelmente, por isso, que o fim do filme tem um tom lírico e poético. Dentro de um dos edifícios em ruínas em Detroit, um dos membros da ópera canta, os pássaros voam, o casal de artistas tira fotografias e um outro grupo – talvez turistas – ouve o cantor num outro edifício. A cena parece rimar com o início do filme – novamente numa alusão às “sinfonias da cidade” –, em que Ewing e Grady filmam a ópera de Detroit e tudo parece estar bem.

Além do mais, e como já referido no início deste texto, esta cena final sublinha o modo como as ruínas, e entenda-se aqui também Detroit, são uma história inacabada. Finalmente, creio ser relevante atentar no título do filme que alude quer à utopia, quer à distopia. O título *Detropia* pode resultar da junção das palavras “Detroit + utopia”, referindo-se à cidade enquanto representante maior do “American Dream” no passado ou pode resultar da junção de “Detroit + distopia”, o que aponta para a decadência e ruínas da cidade, deixando claro um presente e um futuro pós-apocalíptico, ao mesmo tempo que é uma menção ao “American Nightmare” do presente, o que faz com que o filme mantenha a sua dimensão ambígua até ao fim.



Figura 4 – O final lírico e poético de *Detropia* (natureza, cimento e o mundo animal)

Fonte: fotograma de *Detropia* – DVD, 2015, Moviolla.

4. Conclusão: a cidade depois

Detropia oscila entre um filme que regista, por um lado, as imagens que muitos, como foi possível observar, apontam como sendo uma das razões para o aumento do número de turistas obcecados em visitar ruínas. Por outro lado, o documentário celebra também esse mesmo espaço através das memórias, das entrevistas e do uso de outras imagens de arquivo, dando a entender um retrato geral da cidade, mas também demonstrando que as ruínas fazem parte da cidade e se tornaram icônicas.

Para uns, elas devem ser eliminadas por completo, enquanto que, para outros, podem ser encaradas não só como uma forma de rendimento cultural e económico da cidade, mas também como uma nova forma estética de olhar. A demolição de alguns destes edifícios, no entanto, tem vindo a ser aplicada gradualmente no sentido de melhorar Detroit e parece estar a funcionar: a cidade já não está na bancarrota, existem alguns investimentos, mas estes concentram-se, na sua grande maioria, no centro histórico, o que deixa os bairros da cidade ainda numa situação marginal e complicada. Para outros, as ruínas são parte integral de Detroit e da memória da cidade, e são encaradas como uma lembrança daquilo que pode também acontecer aos restantes espaços urbanos do país, como desenvolve Julia Yezbik na crítica que fez ao filme (2013: 174).



Na verdade, *Detropia* tenta criar um balanço entre aquilo que foi a imagem de Detroit e aquilo que é a sua imagem na contemporaneidade - e, de forma mais concreta, mostra as histórias daqueles que estão (parcialmente) entre esses períodos. E isso é perceptível no modo como as realizadoras optam por escolher determinadas imagens em detrimento de outras. É certo que o filme por vezes se deixa levar pela sublime beleza das ruínas e edifícios fantasma que compõem a cidade, mas não o fará da mesma forma que outras abordagens porque a sua preocupação é fazer um caminho com os que habitam esse espaço, mesmo que estes intervenientes sejam também eles sinónimo de contradição entre o passado, o presente e o futuro. A ténue linha entre aquilo que pode ser encarado como arte e aquilo que é um aproveitamento geral da crise de Detroit tem sido fruto de debate e continuará a sê-lo.

Sete anos depois do lançamento de *Detropia*, e apesar de estar a recuperar, a cidade continua com problemas estruturais que não foram ainda resolvidos. Todavia, e mesmo não oferecendo respostas concretas, ao colocar a cidade de Detroit no contexto das ruínas, Ewing e Grady acentuam o modo como nesta – mas também noutros casos – o passado persiste no presente, e como estas podem ou não ser uma força corrosiva no futuro da cidade. Isto não invalida, no entanto, que *Detropia* não possa ser encarado com um documentário que, ao visitar Detroit dois anos depois do auge da crise, crie novos sentidos para reimaginar e reviver a cidade (GOTTFRIED, 2014: 99).

Referências:

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

APEL, Dora. *Beautiful Terrible Ruins: Detroit and the Anxiety of Decline*. New Brunswick, NJ: Rutgers Press, 2015.

DETROIT Lives. Direcção: Thalia Mavros. Produção: Thalia Mavros. EUA: Thalia Mavros, 2010.

DETROIT: Ruin of a City. Direcção: George Steinmetz, Michael Chanan. Produção: George Steinmetz, Michael Chanan. EUA: Artfilms, 2005.

DETROPIA. Direcção: Heidi Ewing, Rachel Grady. Produção: Loki Films. EUA: Loki Films, 2012. DVD 2015, Moviolla.

EDENSOR, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg Publishers, 2005.

FOJAS, Camilla. "Undead Detroit: Crisis Capitalism and Urban Ruin". IN: ANDERSSON, Johan & WEBB, Lawrence (eds.). *The City in American Cinema: Film and Postindustrial Culture*. New York: Bloomsbury, 2019. 205-223.



GOTTFRIED, Heide. "Dystopia or Utopia? Alternative Visions of the City of Detroit in *Detropia* and *We Are Not Ghosts*". *New Labor Forum*, 23 (3), 2014, 96-99.

HELL, Julia & SCHÖNLE, Andreas. *Ruins of Modernity (Politics, History, Culture)*. New York: Routledge, 2010.

LAM, Tom. *Abandoned Futures: A Journey to the Posthuman World*. London: Carpet Bombing Culture, 2013.

LAMB, Brian. "Q&A with Heidi Ewing". *C-SPAN*, 2012. Disponível em: <https://www.c-span.org/video/transcript/?id=8353> Acessado em: 20/7/19.

MEFFRE, Romain & MARCHAND, Yves. *The Ruins of Detroit*. Göttingen: Steidl, 2010.
MOORE, Andrew. *Detroit Disassembled*. Akron, OH: Damiani/Akron Art Museum, 2010.

OLIVIERI, Silvana Lamemha Lins. *Quando o Cinema Vira Urbanismo: O Documentário Como Ferramenta de Abordagem da Cidade*. Ondina, Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.

OLSEN, Bjørnar e PÉTURSDÓTTIR, Þóra. *Ruin Memories: Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. New York: Routledge, 2014.

REQUIEM for Detroit?. Direção: Julien Temple. Produção: Films of Record. EUA: Films of Record, 2010.

SPERB, Jason. "The End of *Detropia*: Fordist Nostalgia and the Ambivalence of Poetic Ruins in Visions of Detroit". *The Journal of American Culture*, Vol. 39, Issue 2, 2016, 212-227.

STEINMETZ, George. "Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia: The Ruinscapes of Namibia and Detroit". IN: HELL, Julia & SCHÖNLE, Andreas. *Ruins of Modernity (Politics, History, Culture)*. New York: Routledge, 2010. 294-321.

SUGRUE, Thomas. *The Origins of the Urban Crisis: Race and Inequality in Postwar Detroit*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005. Obra originalmente publicada em 1999.

---. *Detroit: A Tale of Two Crises. Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 27, Issue 5, 2009, 761-779.

TRIGG, David. *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. Bern: Peter Lang, 2006.

WELLS, Kate. "Detroit Was Always Made of Wheels: Confronting Ruin Porn in Its Hometown". IN: LYONS, Siobhan. *Ruin Porn and the Obsession with Decay*. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2018. 13-29.

WHITEHOUSE, Tanya. *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn and The Ruin Tradition*. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2018.

YEZBICK, Julia. "Detropia". *Visual Anthropology Review*, Vol. 29, Issue 2, 2013, 172-179.



***Superstar* e *Safe*, de Todd Haynes:
Espaços Femininos Subversivos**

Bárbara de Vallera¹

¹ Membro do *cluster* "O Cinema e o Mundo – Estudos sobre Espaço e Cinema" /Grupo THELEME, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Licenciada em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre o filme *Velvet Goldmine*, de Todd Haynes. Foi assistente convidada no curso de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra entre 2005 e 2014, onde leccionou disciplinas de Cinema Americano e Europeu, História e Estética do Cinema, entre outras. Conclui uma Tese de Doutoramento sobre os *woman's films* de Todd Haynes na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
email: bvallera@sapo.pt

**Resumo:**

Os *woman's films* de Todd Haynes, *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) e *Safe* (1995), mesmo que coincidam com o melodrama, têm a sua especificidade enquanto filmes de mulheres, de acordo com a designação de Mary Ann Doane: "Os filmes de mulheres tentam, simplesmente, envolver a subjectividade feminina". Partindo da identificação do realizador com as suas personagens femininas, e do seu afecto pelo cinema, este artigo abordará a forma como Todd Haynes vai interpelar essa particularidade, articulando os espaços domésticos femininos com a doença e o subúrbio, gerando, assim, outras formas de percepção do *woman's film* na contemporaneidade, problematizando o género, os espaços repressivos e as doenças que a cultura identifica como femininas.

Palavras-chave: melodrama; terror; espaço suburbano; espaço doméstico; *woman's film*.

Abstract:

Even though Todd Haynes' *woman's films* *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) and *Safe* (1985) coincide with melodrama, they have their specificity as women's films, as per Mary Anne Doane's designation: "The woman's film, quite simply, attempt to engage female subjectivity". Starting from the director's identification with his female characters and his love of cinema, this article will discuss Todd Haynes' way of exploring that specificity articulating the female domestic spaces with illness and the suburbs, thus creating other ways of perceiving woman's films in the contemporaneity, problematizing gender, the repressive spaces, and illnesses identified by culture as being female.

Keywords: melodrama; horror; suburban space; domestic space; woman's film.



Como se na fotografia – e é importante que este corpo, pelas suas características, seja o de Julianne Moore – as personagens femininas de *Safe* e *Far From Heaven* se fundissem (apaticamente) para acordar, meio zombies e sonâmbulas, do pesadelo da representação que as constitui. (GUERREIRO, 2017).

As representações da corporalidade na obra fílmica de Todd Haynes passam em simultâneo pelos corpos das personagens, pelos corpos das actrizes e, metaforicamente, pelo *corpus* fílmico do realizador, que abarca diferentes temporalidades e vários géneros cinematográficos, em processo e transformação. Assim, a obra de Todd Haynes, ao mostrar personagens que se debatem com normas sociais e sublinhando as estratégias de controlo da sociedade ao lidar e catalogar comportamentos que se desviam da norma, torna visível o que seria invisível, tanto nas épocas em que os filmes se situam, como na época contemporânea, problematizando as políticas de identidade e os regimes contemporâneos relativos ao corpo². Deste modo, todos estes corpos – o das actrizes, o das personagens, o dos seus filmes, o dos géneros cinematográficos e o de películas anteriores, de outros realizadores em que se inspira - são também um processo em permanente diálogo entre si. De facto, os filmes do realizador apresentam corporalidades, formais e de conteúdo, com as marcas da representação do *pathos* do melodrama, mas que ultrapassam a passividade tornando-se uma forma de resistência activa.

Haynes é um cineasta que opta por um método experimental de abordagem cinematográfica, recorrendo, particularmente nos seus melodramas - ou melhor, *woman's films*-, a convenções de Hollywood para interpelar e celebrar o cinema. Nos seus filmes, manifesta-se um profundo afecto pela sétima arte, particularmente pelo período clássico de Hollywood, ao mesmo tempo que o questiona. O uso da expressão “filmes femininos”, ou “filmes de mulheres”, baseia-se na designação de Mary Ann Doane: “Os filmes de mulheres tentam, simplesmente, envolver a subjectividade

² Embora a temporalidade ambígua convocada pelos filmes de Todd Haynes não seja desenvolvida neste artigo, penso que é importante salientá-la para uma melhor compreensão dos espaços femininos que o artigo irá abordar. Neste sentido, a autora Patricia White, referindo-se à temporalidade dos filmes do realizador na análise do filme *Carol* (2015) sugere que Haynes no seu trabalho, volta recorrentemente ao passado – ainda lhe falta situar de forma inequívoca um filme no presente – e esse retornar no tempo alia-se frequentemente a uma viragem relativa à situação das mulheres no passado pré feminista. (White, 2015: 10). No texto original: “Haynes makes the turn to the past again and again in his work – he has yet to set a film unambiguously in the present – and often it is a turn to women’s situation in the pre-feminist past.” Todas as citações neste artigo terão tradução minha. As mais relevantes irão figurar no original, em nota de rodapé.



feminina”. (DOANE, 1987: 34)³. Os filmes femininos de Haynes - *The Karen Carpenter Story* (1987), *Safe* (1995), *Far from Heaven* (2002), *Carol* (2015) e a série *Mildred Pierce* (2011) -, mesmo que coincidam com o melodrama, têm a sua especificidade enquanto filmes de mulheres:

“(…) Haynes refaz o *woman’s film* clássico para expressar o retorno do desejo feminino reprimido - e da ansiedade - que havia sido ocultado pelo Código Hays ao serviço de uma experiência do cinema essencialmente masculina. Ele decide refazer os subgrupos que a própria Doane descreve como tradicionalmente femininos - o melodrama maternal, a história de amor, o filme do discurso médico e a narrativa paranóica – de forma a articular os limites dessa forma clássica.” (BELAU & CAMERON, 2016: 35, 36).⁴

Assim, a versão de Haynes de *Mildred Pierce* inscreve-se no melodrama maternal, enquanto *Far from Heaven* e *Carol* actualizam a história de amor. *Superstar: The Karen Carpenter Story* e *Safe* inflectem um olhar contemporâneo à narrativa do discurso médico e da paranoia. De facto, e segundo os autores supracitados, os dois últimos filmes referidos actualizam radicalmente o género de forma a expressar o mal-estar sintomático da era contemporânea, uma época em que o enfraquecimento da ordem patriarcal e um certo alívio da repressão que a acompanhava, que não eram característicos da era clássica do cinema, têm sido, agora, a norma. Através dessa estrutura interpretativa, os filmes de mulheres de Haynes vão além do *pastiche* pós-moderno e operam uma crítica cultural e estética sistemáticas (BELAU & CAMERON, 2016: 36).

Invocando a obra de outros realizadores americanos e europeus, Haynes propõe não só uma continuidade e um diálogo, como também uma profunda reflexão de cariz histórico, sociológico, artístico e político, na sequência dos seus predecessores.⁵ O carácter transnacional e transatlântico do cinema clássico e contemporâneo americano continua presente na obra de Todd Haynes, não só pela evocação de realizadores europeus que Hollywood acolheu durante duas Guerras

³ “The woman’s film, quite simply, attempts to engage female subjectivity.”

⁴ “(…) Haynes re-works the classical woman’s film to express the return of repressed feminine desire – and anxiety- that had been concealed by the Hays Code in service to an essentially masculine experience of cinema. He sets out to remake the very subgroups Doane describes as traditionally feminine – the maternal melodrama, the love story, the medical-discourse film, and the paranoiac narrative – in order to articulate the limits of this classical form.”

⁵ Destaco os filmes de Orson Welles (1915-1985), Douglas Sirk (1897-1987), Max Ophüls (1902-1957), Alfred Hitchcock (1899-1980), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) e a realizadora belga Chantal Akerman (1950-2015), para nomear apenas alguns exemplos.



Mundiais, e realizadores posteriores a este período, como também pela utilização de actores, atrizes e produtoras provenientes de vários continentes, bem como pela narrativa fílmica.

O primeiro filme em longa-metragem de Todd Haynes, *Safe* (1995), protagonizado por Julianne Moore, desenvolve, de certa forma, a narrativa do curta *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), no sentido em que a personagem Karen Carpenter é uma primeira personificação, quase experimental, da personagem Carol White, de *Safe*. Em *Superstar*, a protagonista, sofre de anorexia, o que acaba por lhe ser fatal. *Safe*, *Far From Heaven* (2002) e *Carol* (2015) constituem um elo subtil de conteúdos formais e politicamente desafiadores. Em *Safe*, situado nos anos de 1980, década de política conservadora, em que Ronald Reagan foi presidente dos Estados Unidos, tendo como vice-presidente George H. W. Bush, a protagonista sofre de uma imunodeficiência inexplicável que a torna sensível a produtos químicos, o que a leva a desenvolver uma fobia psicossomática ao ambiente que a envolve, acabando por ir viver num retiro *new age*, dentro de uma redoma de plástico.

Por outro lado, em *Far From Heaven* e *Carol*, a acção decorre nos anos de 1950, época do pós-guerra e da Guerra Fria, do conservadorismo da era em que Eisenhower foi Presidente dos Estados Unidos, tendo Richard Nixon como Vice-Presidente, período activo do *McCarthyism* que é intuído pelo espectador ao longo da narrativa de ambos os filmes.⁶

Do olhar do realizador, retém-se a artificialidade da vivência que se serve de convenções sociais para mascarar o que não pode ser mostrado senão pelo fingimento. Deste modo, as obras de Todd Haynes socorrem-se de artifícios visuais que realçam a manipulação da *mise-en-scène*, onde a narrativa linear clássica é, por vezes, reproduzida com entraves à identificação por parte do espectador, provocando um questionamento. Assim, os artificialismos a que Haynes recorre, seja na encenação material dos *décors* ou no desempenho das atrizes, estão imbuídos de efeitos disruptivos. Há sempre um impedimento de identificação que, pelo entrave, pode

⁶ Curiosamente, em *Superstar: The Karen Carpenter Story*, Nixon é o presidente, e o realizador mostra-o: "Ouvimos a voz de Karen sobre as sequências de imagens que mostram o presidente Nixon a mentir ao país enquanto bombas são lançadas sobre o Vietname". (LANTOS, 2014: 13). Karen Carpenter e o seu irmão Richard Carpenter, que formaram a banda The Carpenters, foram convidados por Nixon para actuar na Casa Branca. Em *Far From Heaven* e *Carol* surgem, igualmente, cenas em que se vê Eisenhower a discursar na televisão. Mário Jorge Torres, na crítica ao filme *Far From Heaven*, no jornal Público, escreve: "Há uma intervenção política clara, na medida em que se intervém sobre o centro do conformismo americano, na grande década que forja o conservadorismo da era Eisenhower/Nixon, depois prolongado no consulado Reagan/Bush, e no presente, no reaccionarismo patético do Bush, filho. Assim, a modernidade do olhar de Haynes passa pela capacidade de instrumentalizar a década da segurança, depois do pós-guerra, mas também da intervenção na Coreia, do McCarthyism e do terror atómico, nos primórdios da Guerra Fria".



provocar no espectador um desejo de identificação maior, ampliando paradoxalmente a não identificação.

Dar uma voz não implica articular um discurso, bem pelo contrário, subentende as falhas da verbalização, e os artifícios da *mise-en-scène* do *woman's film* haynesiano operam neste procedimento. Assim, Haynes apresenta-nos corpos de mulheres vulneráveis, porque expostas no desvio da norma. A sua atracção e fascínio residem na recusa de se conformar, exprimindo-se, sobretudo, de forma não verbal. O corpo das atrizes e das personagens, aliados à *mise-en-scène*, é a forma particular de expressão de uma subjectividade feminina. Dar voz e colocar-se na pele do outro, de forma experimental, é precisamente o que Todd Haynes faz nos seus filmes femininos: *Superstar: the Karen Carpenter Story*, interpretado na íntegra por bonecas Barbie e Ken; *Safe, Far From Heaven* e *Carol*, filmes protagonizados por atrizes, nomeadamente Julianne Moore e Cate Blanchett, que incorporam uma reflexão do realizador sobre as expectativas de género que constroem as vivências, os corpos e a identidade femininas.

Nos *woman's films* de Haynes, a expressão dos rostos e os gestos são mais intensos do que as palavras proferidas. São filmes que apelam a todos os sentidos do espectador, mas que lidam, simultaneamente, com emoções, *pathos*, e com a razão, *logos*. Os dispositivos de enquadramento visual operam em múltiplas camadas, transmitindo eficazmente uma sensação de aprisionamento, do mesmo modo que também permitem mostrar como a acção destas representações de mulheres apresenta uma resiliência significativa à sua condição feminina incomensurável. É este o paradoxo do *woman's film* clássico feminino: a breve permissão de alternativas à norma dominante e opressora dada às personagens, para que, logo em seguida, lhes seja retirada essa liberdade em prol da manutenção do *status quo*. No entanto, nos filmes de Haynes, mesmo que as heroínas sejam confrontadas no final com uma resolução normativa, o realizador parece apresentar o desvio das personagens como espaço e tempo de resistência.⁷

O espaço da doença no feminino

Karen Carpenter (1950-1983), que morreu aos 32 anos de complicações cardíacas relacionadas com a anorexia, fez parte de uma banda, com o seu irmão Richard Carpenter, intitulada *The Carpenters*. Ficou conhecida por ter sido um dos

⁷ Tendo em conta esta perspectiva, Julia Leyda, na sua entrevista com Haynes, manifesta veementemente: "Nesses filmes, as mulheres estão a lidar com demasiadas coisas, particularmente no que concerne à incorporação: doença, patologias como distúrbios alimentares ou doenças ambientais ou, ainda, histeria" (LEYDA, 2014: 212).



primeiros ícones musicais populares vítima de um distúrbio alimentar, do qual pouco se conhecia na época; por gostar de tocar bateria e pelo timbre da sua voz. O seu sucesso terá espoletado uma imagem distorcida de si própria, culminando na ingestão de grandes quantidades de laxantes e levotiroxina para emagrecer. Karen desenvolveu uma imagem deturpada do seu corpo, que considerava deformado pela gordura - ou seja, um efeito amplificador e saliente de si, causado pela anorexia e veiculado pelo sentido dos padrões sociais, culturais e familiares.

Tal auto-imagem impeliu Karen rumo a uma emaciada deturpação, o que se reflectiu nas últimas aparições em público da cantora com o cabelo permanentado e uma indumentária *country*. Esta transformação - e sua subsequente morte - provocou forte impacto na banda *Sonic Youth*, particularmente em Kim Gordon, apenas três anos mais nova que Karen Carpenter, que lhe escreveu uma carta e dedicou uma música intitulada *Tunic (Song for Karen)* no álbum *Goo* (1990), onde temas relacionados com a *pop culture* e o feminismo são desenvolvidos.⁸

Com efeito, Kim Gordon, explicando a letra da música *Tunic (Song for Karen)*, refere: “Estava a tentar colocar-me no corpo de Karen”. Como Todd Haynes, Kim Gordon e os *Sonic Youth* colocam-se noutra identidade que não a sua, através de uma identificação que não é fixa, mas processual.

A ideia do desaparecimento da cantora parece ser paradoxal, e, no caso de Karen, amplifica-se pela voz, mas, ao mesmo tempo, não tem voz própria e deseja desaparecer. De facto, parecem coexistir em Karen duas *personas*, uma privada e secreta que o público não vê; outra amplamente visível, na sua figura de extrema magreza, salientando o apagamento do corpo, uma redução à insignificância, por intermédio de uma imagem que veicula uma distorção, uma permanente capilar que correu mal e um estilo *western* - afinal, um efeito desapropriado, ao qual a voz pertence, mas parece não corresponder. Para mais, este desajuste é hiperbolizado pelo *look country* que relaciona as vestes campestres de *cowgirl* com uma índole salutar, do campo, mas não condiz com a atitude de recusa da vitalidade por parte de Karen Carpenter. Horrorizado, o público assiste, assim, à obliteração desta figura cuja voz parece não revelar sintomas da doença, embora seja veiculada pelo corpo, pelas cordas vocais e por todo um sistema anatómico. Assim, a prestação sonora não corresponde à imagem visual da cantora, parecendo existir uma dissociação entre o corpo e a sua voz, como se esta não lhe pertencesse. Como é que um corpo que parece não ter voz própria, afinal, consegue projectar a voz como se não tivesse

⁸ O álbum contém, entre outras, a canção *Disappearer*, cujo *videoclip* foi realizado por Todd Haynes dois anos depois do curta *Superstar*.



consciência do seu estado, como se estivesse em negação? Eis a origem simultânea do horror e da empatia.

Haynes entende a realidade corporal não apenas como um mero casulo biológico, mas também como um espaço de transformação social. Chris Schilling conceptualiza o corpo como um fenômeno biológico e social inacabado, que é transformado dentro de certos limites, resultando na sua entrada e participação na sociedade. É essa qualidade biológica e social que torna a corporalidade um fenômeno tão óbvio, e, ao mesmo tempo, tão elusivo. O “efeito corporal” é, assim, conceptualizado como um fenômeno em processo e em transformação, recusando uma dicotomia entre mente e corpo, uma vez que os dois estão inextricavelmente unidos, por a mente se situar no corpo (SHILLING, 2003: 11, 12).

Susan Bordo refere que a anorexia pode ser entendida como um desenvolvimento extremo da capacidade para a auto-negação e a repressão do desejo. A *anorexia nervosa*, bem como outros tipos de distúrbios alimentares, está enraizada na construção do consumo, em que o desejo esmaga e anula o *eu*. Dada essa circunstância, só podemos responder com submissão total ou rigidez defensiva. A autora sublinha, pois, que as pessoas com distúrbios alimentares são perturbadoras porque incorporam uma resistência às normas culturais (BORDO, 1993: 201-203).

A teoria de Bordo é muito semelhante ao pensamento inerente às obras de Todd Haynes, *Superstar* e *Safe*. Embora o filme *Superstar*, que foca na anorexia, seja uma obra anterior à publicação do trabalho de Bordo, a ideia subjacente a ambos é que a sociedade e a família são o que determinam as manifestações materiais ou psicológicas da doença. Para Bordo, as distúrbios alimentares não são, por si só, indicativas de uma patologia implícita, mas são sim uma resposta aos discursos culturais sobre o corpo - como, por exemplo, a publicidade, o cinema e o mundo da moda, onde o corpo feminino é associado a ideais estéticos só alcançáveis através da dieta e do exercício compulsivos. Embora não negue a presença da doença, a autora argumenta que delimitar a patologia ao indivíduo, através do recurso à biologia, à psicologia ou mesmo à família, acaba por obscurecer os contextos que, frequentemente, dão azo a manter essas patologias.

Na introdução de Haynes a *Far From Heaven*, *Safe*, e *Superstar*, o livro que congrega três argumentos das suas películas, o realizador aponta o facto de todas serem histórias sobre mulheres, os seus *women's films*:

(...) que pertencem umas às outras, tanto como me pertencem a mim. De algum modo, são irmãs e, se existe entre elas uma espécie de irmandade, alinhando-as como histórias sobre mulheres ou mesmo como experiências



formais, a marca do feminismo estaria claramente no seu cerne. (HAYNES, 2003: VIII)⁹.

O realizador afirma claramente que se identifica com a teoria feminista, e o facto de ter estudado teoria cinematográfica feminista com Mary Ann Doane na Universidade de Brown forneceu-lhe um aparato teórico que viria a aplicar a toda a sua obra, onde o seu olhar recai sobre o género e o desejo como entidades elusivas, evidenciando o carácter fluido, instável, transformador e performativo do género como uma prática sócio-cultural que o constitui ao longo do tempo. Com efeito, na sua obra, e de formas muito diferentes entre cada filme, o género é performatizado, como Butler sugere, por intermédio de um ponto de vista crítico sobre os papéis normativos que fomos ensinados a repetir, minando estereótipos comportamentais que a sociedade espera, mas que não encaixam no indivíduo.

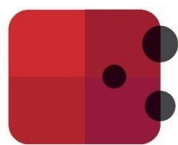
Com efeito, *Superstar* e *Safe* articulam o género com a doença, nomeadamente a *anorexia nervosa* de Karen Carpenter e a imunodeficiência de Carol White, questionando a associação de certas doenças ao feminino. Estes filmes retratam estados patológicos como a histeria, a agorafobia e a *anorexia nervosa* não apenas como doenças, mas como uma forma alternativa de discurso que se foca na linguagem corporal. Assim, o realizador contextualiza e politiza efeitos doentios não no indivíduo, mas na cultura, e não pretende curar nem proteger o corpo, por intermédio de um olhar de investigação clínica. É como se houvesse uma aura de inconformismo e até de prazer na recusa corporal destas pessoas.¹⁰

Na referida introdução ao livro que congrega três argumentos dos seus *woman's films*, *Far From Heaven*, *Safe*, e *Superstar*, Haynes afirma que dedicar-se a uma identificação com Karen Carpenter e com as outras protagonistas femininas é o seu principal objectivo:

Nestes três filmes a identificação é essencial. Não apenas a minha respectiva identificação – com Karen, Carol ou Cathy – mas a própria noção de identificação (...). Em *Superstar*, no qual o uso de bonecas - associado a considerações irónicas de muitos espectadores pela banda *The Carpenters* - praticamente exclui qualquer expectativa de um

⁹ "(...) that belong to one another as much as they do to me. In a way they are sisters, and if there exists between them a sisterhood of sorts, aligning them as stories about women or even experiments in form, the imprint of feminism would clearly be at its core".

¹⁰ Todd Haynes refere numa entrevista: "O que achei tão interessante, e útil, em termos de comportamento anoréctico é o enorme prazer que algumas mulheres têm em orquestrar um espectáculo sadomasoquista para si próprias, onde basicamente controlam todos os aspectos da situação" (MACDONALD, 2014: 160).



investimento profundo. Mas investir foi precisamente o objectivo. (HAYNES 2003: VII, VIII).¹¹

O realizador afirma, ainda, que a identificação é uma questão chave - não só a identificação do realizador com as suas personagens, mas a identificação enquanto impulso narrativo irresistível de habitarmos aquilo que vemos. Segundo Haynes, a nossa identificação alinha-se com a mobilidade, o sucesso da personagem central e a adesão às normas sociais e sexuais, por parte do espectador, a estas convenções narrativas dos filmes clássicos de Hollywood que têm sido alvo de um elevado número de textos feministas. Para o realizador, na maioria das fórmulas narrativas clássicas, a questão da identificação desenvolve-se de acordo com uma lógica patriarcal em que a estabilidade e a ordem da sociedade são retomadas, da parte do espectador, como se este estivesse, de algum modo, a ser recompensado pela adesão a uma norma espectatorial. Haynes questiona o que aconteceria se este processo identificativo fosse deliberadamente gorado por parte do realizador, ao revelar, mesmo que discretamente, as engrenagens narrativas que estão por detrás do processo de identificação. Será que ao mostrar estas engrenagens, em vez de as dissimular, o realizador estaria a tentar destruir o nosso vínculo emocional com as personagens? O realizador refere que, nestes filmes, a heroína é confrontada com uma perigosa reviravolta, facto que coloca a própria noção de identificação em risco - criando, deste modo, um impedimento, algo que se interpõe entre a personagem principal e o espectador (Haynes 2003: VIII, IX).

Na verdade, Haynes recusa-se a produzir um sujeito espectáculo, no sentido em que aquilo que interessa ao realizador é o potencial especulativo das imagens - e, no filme *Superstar*, tal intenção estende-se à entidade biográfica. Tal recusa questiona o intento de produzir biografias através de estratégias narrativas que privilegiam a unidade e a coerência, e através da própria apresentação do biógrafo/cineasta como objectivo e autoritário. Em última análise, Haynes complica e mina as convenções biográficas e produz um tipo muito diferente de discurso, ao realçar as formas pelas quais os corpos, quer de Karen Carpenter, no filme *Superstar*, quer de Carol White, no filme *Safe*, se manifestam, por vezes, de formas contraditórias que ultrapassam a linguagem.¹²

¹¹ "And identification, for all three of these films, is critical. Not merely my own identification – with Karen, or Carol, or Cathy – but identification itself (...). In *Superstar*, in which the use of dolls – combined with many viewers' ironic regard for The Carpenters – pretty much rules out any expectation of a deep investment. But investment was precisely the point."

¹² Segundo Emily Clark, ambos os filmes, *Superstar* e *Safe*, recusam um discurso coerente de "falar por", neste caso pela personagem principal, e, ao invés, evocam as dificuldades desse processo, propondo um tipo de discurso que não depende apenas de representações linguísticas, mas que se foca em corpos que se expressam de formas diferentes, uma vez que não conseguem articular um discurso coerente. Nestes dois filmes de Haynes, as figuras femininas e doentes, através de estratégias



O trabalho de Haynes tem vindo consistentemente a interessar-se pela desconstrução do sujeito, recusando narrativas de origem, no sentido em que, nos seus filmes, não há um rastreamento das personagens sujeito a um evento constitutivo pelo qual as ditas personagens possam ser interpretadas, entendidas e conhecidas. Pode, pois, argumentar-se que as suas personagens são enigmáticas e esquemáticas – mas, ao mesmo tempo, evocam não só afecto como a não-identificação, por parte do espectador. O seu discurso sobre o patológico está imbuído de *pathos*, de emoção, ao mesmo tempo que o questiona.¹³

O filme *Superstar*, integralmente protagonizado por bonecas tipo Barbie, foi alvo de dois processos judiciais: um por parte da Mattel, que produz as bonecas Barbie, e outro por parte da família Carpenter, pelo uso de música da qual Haynes não tinha obtido os direitos. A Mattel retirou o processo, mas a família Carpenter prosseguiu e ganhou. O filme foi retirado do mercado e sobrevive, em péssimo estado, em réplica de réplica, no *YouTube* - o que lhe confere, paradoxalmente, uma visibilidade quase invisível. Assim, aquilo que vemos está tão alterado que a nossa percepção já é adulterada e não corresponde a um ponto de vista sadio - ou seja, podemos argumentar que o nosso ponto de vista do corpo do filme se assemelha à *anorexia nervosa*, onde o paciente perdeu consciência do seu desequilíbrio físico e da sua realidade corporal. Assim, o filme apenas disponível em cópia corrompida e alterada, enquanto corpo fílmico, lembra as imagens de Karen Carpenter, anoréctica, nas suas últimas aparições públicas.

How gothic was my valley

Safe (1995), também grafado [*Safe*], é, assim, entre parênteses rectos, ou melhor, dentro de um rectângulo não totalmente fechado, que a imagem do título aparece nas várias versões de *DVD* e *Blu-ray*. Esta forma de grafar o título resulta muito esclarecedora, uma vez que já lá está contida uma dupla informação pertinente: o nome do título, que pode ser interpretado de vários modos: seguro, ileso, salvo, cuidadoso, idóneo e, ainda, caixa-forte.¹⁴ No entanto, todos remetem para a ideia de

fílmicas e escolhas formais, como o uso de bonecas e vozes humanas relativas aos seus corpos e à revelação das suas histórias, tornam-se um produto não consumível (CLARK, 2012: 109, 110).

¹³ "No trabalho de Haynes, a inteligência é uma inteligência especificamente cinematográfica que não exclui a possibilidade de emoção (ou a sua semiótica), mas exige que o cinema seja pensado e sentido de maneira activa. O foco no patológico não é simplesmente uma elaboração dos processos de marginalização social, mas um desafio à negação persistente da inextricabilidade entre o sensível e o inteligível" (DOANE, 2004: 18).

¹⁴ Na tradução portuguesa, optou-se em deixar o título original *Safe* acrescido de um hífen com a palavra "Seguro" (*Safe – Seguro*). No primeiro plano do filme, ao lusco-fusco, vemos um Mercedes a percorrer uma rua repleta de casas tipo mansão, muito idênticas, e a entrar numa garagem de uma dessas habitações, com a porta automática a encerrar-se. A banda sonora que acompanha a cena assemelha-



segurança, enquanto o uso dos parênteses, está, neste caso, a ser utilizado não como um momento intercalado do texto, mas como uma imagem gráfica de controlo, muro, barreira, confinamento, ou clausura.

Visualmente ilustrador desde o título, o filme narra o percurso de Carol White, protagonizada por Julianne Moore, personagem que vive numa parte mais abastada do subúrbio de San Fernando Valley e que, acometida por uma série de sintomas físicos e psicológicos enigmáticos, levam-na a decidir-se por um internamento voluntário num retiro *new age*.

Com *Safe*, Haynes prossegue a exploração dos temas ligados às doenças que a cultura associa à feminilidade. O realizador admite interessar-se por uma tradição de doença associada ao feminino, uma vez que, como a SIDA é relacionada com a homossexualidade, esta tem uma conexão histórica com as doenças atribuídas às mulheres.¹⁵ (SCHORR, 1995: 44). Em *Safe*, a doença é o que desperta a personagem a olhar para a sua vida de outro modo, forçando-a a sair de um padrão, mas, ao mesmo tempo, levando-a por um caminho que desemboca num lugar estéril, fornecedor de explicações pseudo-científicas para os seus sintomas, tornando-se tão repressivo e confinante quanto o *Valley* onde encontramos a personagem no início do filme.

Esta localização suburbana da acção de *Safe* tem sido palco de outros enredos fílmicos ao longo dos tempos. No clássico *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, no trecho intitulado *The Bonnie Situation*, quando Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) seguem no carro, depois da arma de Vincent ter acidentalmente disparado e desfeito a cabeça do informador que tinham ido raptar em pleno dia, as personagens, o carro, os estofos, e os vidros ficam ensopados em sangue e pedaços de cérebro. Presos no *Valley*, onde os *gangsters* não têm contactos, conseguem esconder e limpar a viatura na garagem de Jimmie (Quentin Tarantino), que lá habita, com a ajuda de *The Wolf* (Harvey Keitel).

No filme *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, o enredo tem como pano de fundo os efeitos da corrupção dos recursos naturais da região de Los Angeles no desenvolvimento da cidade. Inspirando-se nas disputas da água na Califórnia no início do século XX, o argumentista Robert Towne desenvolveu uma trama onde o desvio do fornecimento da água e o negócio de especulação na compra de terras no *Valley* a baixo custo, para depois serem vendidas mais caras por já terem viabilidade de irrigação, envolvia nomes sonantes de políticos e magnatas da região. Perto do *Valley*,

se às partituras arrepiantes e minimalistas, sobrecarregadas de sintetizadores electrónicos, compostas por John Carpenter para os seus próprios filmes.

¹⁵ Haynes afirma: "A capacidade de descartar a doença como feminina e a maneira como a doença mina por completo a identidade são o que *Safe* explora" (SCHORR, 1995: 44).



ficava o *Spahn Movie Ranch*, local onde Charles Manson e a sua seita de seguidores habitavam à época dos assassinatos que vitimaram várias pessoas - entre as quais Sharon Tate (1943-1969), mulher de Roman Polanski.

Local do espancamento de Rodney King pela polícia de Los Angeles, em 1994, o *Valley* foi o sítio onde a indústria cinematográfica da pornografia, nos finais dos anos de 1970 e nos inícios dos anos de 1980, proliferou. *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson, realizador oriundo do *Valley*, descreve pormenorizadamente esse submundo, numa época em que San Fernando Valley era mais conhecido como *San Pornando Valley* - e Julianne Moore interpreta uma actriz veterana de filmes para adultos. Anderson irá, mais uma vez, trabalhar com Julianne Moore noutra filme dedicado a San Fernando Valley: *Magnolia* (1999), onde Moore interpreta uma mulher assolada por um enorme sentimento de culpa face ao adultério, enquanto o marido, mais velho, se encontra em estado terminal, devido a doença grave.

Em *Safe*, de Haynes, e, subsequentemente, nos dois filmes de Anderson, são as interpretações de Julianne Moore que conectam a história periférica do *Valley* enquanto local que se reflecte na angústia das personagens. A ansiedade perturbada com que Moore encarna estas mulheres, sobretudo em *Safe*, estabelece a conexão entre a personagem e o seu *habitat*. Se, no conceito de subúrbio, o espaço é uma concepção extraordinariamente ambígua, esta indeterminação entranha-se não só na existência da personagem, como na forma como Haynes representa o corpo transparente e etéreo de Moore, que por paradoxo, é a área, a extensão, a superfície, o alicerce e o suporte, isto é, a estrutura fundamental do filme.

Com efeito, o conceito intrínseco de subúrbio implica uma duplicidade espacial, relacionada com algo que está entre uma coisa e outra, mas que, ao mesmo tempo, não é nenhuma delas. Localizado além do centro de uma metrópole, circula, no entanto, incorporado na sua esfera. Historicamente, a sua geografia caracterizou-se como mediadora entre a cidade e o campo, numa região de fronteira entre o espaço rural e o espaço urbano.

Todos estes elementos estabelecem o subúrbio como um simulacro, segundo o modelo de Baudrillard. O espaço suburbano é, assim, uma espécie de localização hiperreal, onde a diferença entre a imitação do subúrbio e o espaço real da cidade implodem. Deste modo, os habitantes do subúrbio experienciam o seu espaço suburbano, não só como não sendo diferente do centro da cidade, mas também como não estando diferenciado do campo, experimentando uma simulação da cidade no campo, e vice-versa, mais real e parecendo ainda melhor do que a própria realidade. A concepção arquitectónica das casas idênticas, com jardim e garagem incorporadas,



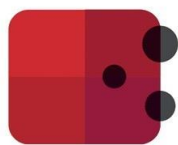
tão veiculada pelo cinema americano, idealizam o conceito de reunir o espaço rural e o espaço urbano.

A implementação de medidas legais que forneceram uma série de benefícios aos veteranos que regressaram da II Guerra Mundial, conhecida como *G.I. Bill*, incluía empréstimos, sem juros, em casas novas, por vezes já mobiliadas, construídas nos subúrbios. Esta medida, criada com o intuito de prevenir o desemprego e o empobrecimento que tinham afectado os veteranos da I Guerra Mundial, impulsionou o deslocamento de milhares de famílias dos centros urbanos para os subúrbios. Segundo B. Murphy, no livro *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, os subúrbios passaram a ser a Terra Prometida (MURPHY, 2009: 7).

(...) a retórica da expansão suburbana da era de Eisenhower recordava amiúde, e, deliberadamente o jargão da era colonial e da expansão para o Oeste: Aqueles dispostos a deixar as cidades para trás e a se instalarem no admirável mundo novo dos subúrbios eram frequentemente chamados de “colonos” e “pioneiros”. Provavelmente, o intuito foi uma espécie de variação sobre o “Destino Manifesto”: um lar para todas as famílias e um carro em todas as entradas de garagem. (Murphy, 2009: 10).¹⁶

Com efeito, a partir do momento em que a massificação suburbana começou a surgir ao longo dos Estados Unidos, esses lugares passaram a ser encarados por escritores, realizadores e comentadores culturais como espaços estranhos e dualistas. No entender de Murphy, tais juízos relacionaram-se, parcialmente, com o facto de os subúrbios terem sido, desde o início, percebidos com o intuito de possuírem uma conexão inata com o carácter da própria nação. Por um lado, o ambiente era considerado uma espécie de paraíso utópico para as famílias americanas comuns se expandirem, funcionando como um trampolim para a classe média de milhões de pessoas jovens em ascensão. No entanto, ao mesmo tempo, existia uma narrativa paralela, mais sombria e não menos visível, que tinha muitos traços em comum com tudo o que tinha toldado o sonho americano de progresso e optimismo. Os subúrbios eram a personificação física de tudo o que de errado estava a acontecer com a

¹⁶ “(...) the rhetoric of the Eisenhower-era suburban expansion often deliberately recalled the jargon of the colonial set era and Westward expansion: These willing to leave the cities behind and settle in the brave new world of suburbia were often referred to as ‘settlers’ and ‘pioneers’. Presumably the move was a kind of variation upon ‘Manifest Destiny’: a home for every family, and a car in every driveway”.



sociedade americana: “Uma montagem de casas idênticas e um terreno fértil para o descontentamento face a padrões irracionais”¹⁷ (Murphy, 2009: 4).

A autora dedica o seu livro ao reconhecimento de um subgênero que apelida de *Suburban Gothic*, e que obviamente provém do gênero tradicional *American Gothic*, que frequentemente surge das lacunas entre algo que parece ser, mas que não é - e, assim, este subgênero, desde o começo da massificação dos subúrbios, tem sido um espaço apropriado para ficções góticas e de horror que exploram o lado muitas vezes malévolo e frequentemente subversivo da retórica pró-suburbana adotada pelo governo, grandes empresas, empreendedores imobiliários e a indústria da publicidade.¹⁸

O *Suburban Gothic* dramatiza as ansiedades decorrentes da suburbanização em massa dos Estados Unidos e geralmente apresenta configurações, preocupações e protagonistas suburbanos implicados na suspeita persistente de que até mesmo o bairro mais comum, ou casa, ou família, tem algo a esconder e não importa quão calmo e ajustado um lugar pareça, pois está apenas a um passo de um incidente dramático e geralmente sinistro. A metáfora da casa suburbana de aparência pacífica mas com um terrível segredo dentro é tão familiar que se tornou um *cliché*, pois reflecte o temor dos danos irreparáveis que a rápida mudança de estilos e modos de vida, ocorrida nos anos de 1950 e início dos anos de 1960, causou, não apenas à paisagem, mas ao estado psicológico das pessoas que se mudaram para esses novos empreendimentos urbanos rompendo com os antigos padrões de vida. No gótico suburbano, o perigo advém, com maior incidência, das pessoas da casa ao lado (ou da própria família), do que das ameaças externas. O horror, aqui, começa invariavelmente em casa, ou pelo menos perto dela (MURPHY, 2009: 2).

As preocupações mais comuns manifestadas neste subgênero têm a ver com questões de identidade pessoal e com o paradoxo do conforto e dos perigos da conformidade, incluindo as ansiedades ambientais. Todas estas questões, expressas no filme *Safe*, têm surgido na História do Cinema Americano, nomeadamente após os anos de 1950.

Wes Craven, realizador de filmes de terror – responsável por *A Nightmare on Elm Street* (1984), um clássico, não só do subgênero *slasher* mas também do terror

¹⁷ “a deadening assembly of identikit houses and a breeding ground for discontent and mindless conventionality”.

¹⁸ Murphy está, aqui, interessada na forma como esta percepção de pesadelo foi dramatizada na *pop culture*, uma vez que é sua opinião que o *Suburban Gothic* é o modo *Gothic* que mais tem a revelar sobre a miríade de transformação social, económica e cultural que moldou a sociedade americana no final do século XX, e a maneira pela qual as pessoas incorporaram essas mudanças nas suas próprias vidas. Crucialmente, o *Suburban Gothic* sempre teve muito mais que ver com a forma como as pessoas escolhem entender os subúrbios do que a realidade desses mesmos bairros (MURPHY, 2009: 5).



onírico -, considerou o filme *Safe* (1995) como o mais assustador do ano.¹⁹ Haynes, fã incondicional da *pop culture*, ostenta orgulhosamente este facto em várias entrevistas.

Safe pertence a um grupo de filmes onde o terror, de alguma forma, impera a partir do espaço urbano/suburbano, íntimo e doméstico, em concomitância com o espaço geométrico da *mise-en-scène* do terror. Os pontos cruciais da narrativa de *Safe* estão intimamente ligados à escolha de um sofá e à alteração corporal e do *look* da personagem, pela doença, sobretudo depois de ingressar em Wrenwood, espaço em que supostamente iria convalescer.

É interessante como Todd Haynes inicia *Safe* a partir da citação, quase um *pastiche*, de uma cena que antecipa o final do filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Jeanne Dielman é interpretado por Delphine Seyrig – que, neste papel, em particular, parece uma dupla de Julianne Moore. A semelhança física só pode ser deliberadamente coincidente, não só pelo cabelo ruivo e pela tez transparente da pele, mas pela forma como ambas transportam, corporal e psicologicamente, uma representação onde o sofrimento é uma tremenda angústia definhada e silenciosa. Haynes optou pela afonia gritante da personagem de Jeanne na elaboração da personagem de Carol White, contribuindo para uma coincidente performatização na qual não temos acesso ao interior da personagem, que é quase inanimada, retirando-lhe a exteriorização final da violência. *Jeanne Dielman* não é um texto cinematográfico narrativo clássico, mas um filme que vive exclusivamente da performance contínua e mecânica de Delphine Seyrig.

Na película de Akerman, Jeanne é viúva e vive com o filho adolescente. O filme retrata o seu quotidiano de tarefas domésticas executadas de forma mecânica, ordenada e austera. A sua rotina é sempre a mesma e muito rígida, exercida com uma disciplina férrea, como se de uma obsessão se tratasse: levantar-se, preparar o pequeno-almoço do filho, tomar o pequeno-almoço, tomar conta do bebé da vizinha, sair para fazer as compras diárias, tomar banho, lavar a casa de banho, cozinhar, almoçar, pôr a mesa, servir o jantar, tricotar ao serão. O espectador reconhece esta rotina, mas a atmosfera do horror do quotidiano doméstico naquele espaço começa a intuir-se. Da mesma forma que desempenha as tarefas, recebe clientes - ou seja, é prostituta, o que lhe permite obter o parco rendimento de que necessita para manter a casa e a educação do filho. A novidade do filme, para além de não oferecer uma

¹⁹ “O terceiro filme de Haynes, *Safe*, é protagonizado por Julianne Moore, que desempenha o papel de uma mulher suburbana vítima de uma doença ambiental não diagnosticável. Por um lado, constitui um estudo terrivelmente intenso dos subúrbios (Wes Craven apelidou-o o filme mais assustador de 1995), e, por outro, consiste num olhar metafórico sobre a epidemia da SIDA.” Ver: <https://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html>.



explicação concreta sobre o acto final de Jeanne, é precisamente nunca a julgar, e isso é manifesto nos planos não intrusivos, mas rigidamente geométricos de Akerman, que apenas relatam a banalidade do dia-a-dia, durante 3h e 20m. A cena que *Safe* convoca é a do acto sexual entre Jeanne e o cliente, num acto mecânico e quase mudo, que culmina com Jeanne a matar o homem, golpeando-o com uma tesoura nas costas. *Safe* faz um *pastiche* da posição passiva e da performatização mecanizada do acto sexual, de Carol White com o seu marido, sublinhando o vazio existencial da personagem e da relação conjugal, mas sem qualquer tipo de violência. No filme de Akerman, a personagem de Jeanne exterioriza a violência – enquanto Carol White inflige essa agressividade, passivamente, sobre si própria, como Karen Carpenter. O espaço doméstico no qual figuram *Superstar*, *Safe* e *Jeanne Dielman* é um local opressor que se fecha, enclausura e tenta domesticar os corpos femininos. Karen, Carol e Jeanne, de formas diferentes, são corpos que a sociedade preparou para serem “submissos” e “dóceis”, aproximando-os desses conceitos foucaultianos.²⁰ No entanto, todas se revelam, cada uma à sua maneira, indomáveis.

A *mise-en-scène* da realizadora belga é composta por planos fixos e geométricos das divisões da casa, por onde a protagonista entra e sai de campo, que personificam o espaço doméstico - que passa a ser também uma personagem do filme, para além de mãe e filho. Aliás, não é por acaso que a morada postal está incluída no título. Os planos dos espaços, no filme, são como telas pictóricas hiper-realistas. A personagem entra e sai, mas o espaço permanece, ou seja, sobrepõe-se às personagens. Há uma primazia do espaço que é composto pelas personagens. Na cena em que ela prepara uma refeição, é o espaço da cozinha e os ingredientes do prato que está a confeccionar que têm mais importância. Apesar de a personagem estar a desempenhar a acção, e se situar no centro do plano, é como se ela não existisse, pois não revela qualquer emoção enquanto amassa a carne, a cobre com farinha e a passa por ovo. Na longa duração do plano, o enquadramento da personagem e os planos dos ingredientes até poderiam ser de um programa de culinária, mas onde a *chef* é puramente mecânica e vazia, desprovida de emoções - o que lhe confere paradoxalmente, uma ausência na presença. Deste modo, os planos de Akerman neste filme, invocam, de certo modo, o *kitchen sink realism* do cinema

²⁰ “O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função adestrar; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor...” (FOUCAULT, 2004:143). Foucault explica como o poder liberal moderno (esse que se exerce com base na liberdade e nos direitos de cada indivíduo) não pode ser desvinculado do movimento de universalização de instituições como a prisão, a escola, ou mesmo a família - ou seja, instituições onde a formação de indivíduos submissos e úteis é indestrinçável do princípio de que eles deveriam ser autônomos e participantes activos da sua própria conformidade. Ou seja, um paradoxo.



britânico dos anos de 1950, mas, sobretudo o conceito pictórico das naturezas mortas, enquanto planos de composição de objectos inanimados, nos quais a personagem feminina se inclui enquanto mulher-objecto.

Em *Safe*, Carol White,²¹ a protagonista, encomendou telefonicamente por catálogo um par de sofás novos para a sua sala de estar. Como o apelido da personagem indica, a sua predilecção estética assenta num gosto por tons que envolvem o branco e cores claras, desvanecidas, que se lhe assemelhem. Os planos de Haynes sobre o espaço da casa, embora distintos dos de Akerman, também realçam a tendência da personagem a desaparecer a qualquer instante, numa fusão com os *décors* - mas, ao contrário do filme da realizadora belga, a protagonista de Haynes é oca e auto-desintegra-se pelo seu carácter inseguro e hesitante, realçado pelo seu aspecto físico transparente e desvanecido. Por outras palavras, o realçar da sua ausência física e psicológica lhe confere e corporaliza uma veemente presença.

Numa cena crucial de *Safe*, Carol chega a casa e chama a empregada hispânica, Fulvia, para saber se alguém telefonou e se há recados, dirigindo-se para a sala de estar. O plano acompanha-a neste percurso habitual e detém-se nela, quando o campo de visão de Carol recai sobre a sua sala. Contidamente incrédula, e horrorizada, geme “*Oh my God!*”. O plano muda para a sala de estar, e vemos as peças de mobiliário, que para nós, enquanto espectadores, são uns meros sofás. Porém, do ponto de vista de Carol White, a visão daquelas estruturas poliédricas, os sofás pretos, não é simplesmente uma ruptura da harmonia estética da sala: é de puro horror. O que para o espectador parece ser uma reacção desproporcionada mediante o evento sucedido, para a personagem é uma catástrofe. Prontamente, Carol liga a reclamar para a loja de mobiliário, cujo responsável insiste que a cor preta estava no pedido. A protagonista retorque: “*That’s impossible because it doesn’t go with anything we have*”. O sofá não condiz de maneira nenhuma, pois destoa não só da casa, mas também da palidez, discrição e modéstia da personagem. Esta situação é o gatilho que espoleta uma série de acontecimentos, ao longo do filme, que incluem ataques de pânico, tosses, desmaios, vômitos, hemorragias nasais - sintomas de algo para o qual os médicos posteriormente consultados não encontram explicações. Mais tarde, ao ver no ginásio um panfleto de publicidade a um centro de recuperação *new age* que menciona uma alergia ao século XX, Carol identifica a sua doença como ambiental, e

²¹ Carol White foi uma atriz britânica que teve uma carreira intermitente em Inglaterra e em Hollywood. Morreu com 48 anos devido a complicações relacionadas com o abuso de álcool e narcóticos. Protagonista do documentário da BBC *Cathy Come Home* (1966), realizado por Ken Loach, onde o *free cinema* britânico convoca os problemas sociais, o filme incide sobre as dificuldades de habitação na cidade de Londres, onde uma família economicamente desfavorecida culmina desmantelada e sem abrigo, devido à falência do sistema de assistência habitacional.



irá internar-se voluntariamente em Wrenwood, onde inicia um tratamento pseudo-científico de auto-ajuda, que inclui restrições alimentares, sociais e sexuais, dentro do perímetro do estabelecimento. A personagem envolve-se num processo de definimento, físico e psicológico, acabando isolada num *igloo* plastificado - outra estrutura geométrica, mas de forma circular.

No filme *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), um casal com três filhos, da classe média americana, muda-se para uma casa situada num subúrbio na Califórnia, onde uma série de acontecimentos sobrenaturais que envolvem sobretudo a filha mais nova, Carol Anne, que é o vínculo de contacto com o fenómeno paranormal, vão ocorrer e atormentar os membros da família. No final, o filme explica que todo o complexo do subúrbio foi construído sobre um cemitério de nativos americanos. Ao contrário deste filme, *Jeanne Dielman* e *Safe*, não fornecem qualquer explicação.

Numa cena sugestiva de *Poltergeist*, mãe e filha, Carol Anne, estão no espaço da cozinha que anexa uma sala de refeições onde se encontram uma mesa e várias cadeiras, para onde a filha olha fixamente. O plano afasta-se da convergência com a sala, e vemos a imagem da personagem da mãe, num misto de incredulidade e de horror, a sussurrar a expressão “*Oh my God!*” perante a visão das peças de mobiliário – que, numa fracção de segundos, se reorganizaram sem ninguém lhes tocar, numa estrutura geométrica de tipo piramidal, de equilíbrio impossível, onde as cadeiras se encontram empilhadas umas nas outras por cima da mesa. Aqui, ao contrário de *Safe*, o fenómeno é manifestamente da ordem do terror sobrenatural. No entanto, o espaço suburbano e a atitude exclamativa de incredulidade, entoada de forma discreta, são semelhantes, bem como a elaboração dos planos fílmicos, em ambos os filmes, lidando com a geometria de estruturas poliédricas (peças de mobiliário) que provocam horror nas personagens e no espectador, no caso de *Poltergeist*, e apenas na personagem, no caso de *Safe*.

O espaço geométrico do terror, essencialmente feminino, assente nas estruturas poliédricas observadas nas cenas dos filmes aqui descritos, funciona como uma *mise-en-scène* subversiva que se articula com o espaço do subúrbio gótico, no sentido em que ambos lidam com uma zona física e psicológica, de limite no feminino. Esta *mise-en-scène* geométrica do terror é, por parte de cada um destes realizadores, um acto de criar um sistema que incorpora uma criatividade não só estética, mas também operativa. Ou seja: através de intervenções engenhosas intencionalmente disruptivas, estes autores têm como objectivo desafiar o *status quo* e operar transformações no real.

Voltando a *Safe*, após a cena dos sofás desencadear o colapso da insegurança e instabilidade da personagem (que já era frágil e titubeante), há um



momento no quarto com o marido, em que num misto entre o gemido e o sussurro, Carol profere: “Ó meu Deus, o que é isto? Onde é que eu estou, agora?”.²² A personagem está muito confusa e desorientada, mas, paradoxalmente, opera uma transformação. Não só consegue proferir duas frases seguidas, como são frases complexas. Embora ela não se aperceba, há aqui uma mudança para um plano mais abrangente - por outras palavras, ela está a percorrer o caminho da passagem da dúvida quotidiana para a dúvida existencial. Para tal personagem, esta transição é uma iniciativa quase audaz. E, aqui, parece residir uma esperança que aumenta quando, por fim, ela se apercebe que o mal que a aflige advém de uma doença ambiental, e nomeia a sua patologia. Ao atribuir um nome à sua enfermidade, parece operar-se um processo de mutação semântica, física e psicológica que supostamente a levaria a uma deliberação assertiva relativamente ao processo de cura. No entanto, o caminho para o qual é atraída (e que escolhe), o da auto-ajuda, revela-se estéril. Da casa-forte que habitava no subúrbio de San Fernando Valley, transita para o centro *new age* no Novo México, e, por fim, para o minúsculo e asséptico *igloo*. O espaço no qual se encerra é ainda mais aterrorizador do que aquele que previamente habitava, não passando, afinal, de um simulacro do espaço suburbano com uma operação de cosmética *new age*. Os espaços do filme, de San Fernando Valley a Wrenwood, podem ser entendidos como as narrativas de teor gótico e suburbano, enquanto espaço limítrofe entre o que está à vista e o que se esconde - ou melhor, o que não se pode mostrar, o que é urbano e rural, ou, de outra forma, o espaço periférico que não deveria ter sido, nem transposto nem anexado, revelando o local espúrio suburbano que se confronta entre o submundo e os arredores. Completamente tolhida, o seu corpo assemelha-se a uma morta-viva, análogo a algumas imagens de doentes terminais com SIDA. A sua saúde física e mental, repercutida no seu léxico, que já era parco, desmorona-se na afonia e na afasia, acabando a proferir num lamento, ao espelho, sem convicção, a infrutífera frase: “*I love you*”.

Considerações finais

A titubeante protagonista de *Safe* é uma conceptualização da ambivalência dos vários espaços, geográficos e psicológicos que o filme congrega. Assim, Carol White, tal como a boneca Barbie que encarna Karen Carpenter e que se vai desfigurando, parece vir a tornar-se uma arrepiante paisagem fantasma, no sentido em que Virilio encara a metrópole: “(...) a metrópole de hoje é uma paisagem fantasma, o fóssil de sociedades passadas cujas tecnologias estavam intimamente alinhadas com

²² “*Oh God, what is this? Where am I, right now?*”



a visível transformação da matéria, um projecto do qual as ciências progressivamente se afastaram” (VIRILIO 2002: 446).

Com efeito, Carol e Karen não só convocam o espaço mediado que permanece entre dois pólos, como também o percurso do trajecto da lacuna e da falha existente nesse permeio. Além disso, também os seus corpos são lugar de mutação, na passagem do subúrbio onde habitam ao retiro *new age* e hospital onde se internam. A estadia nestes espaços, que deveria ser curativa, coincide com uma progressiva degeneração corporal, e na transformação de características físicas que tornam as personagens assépticas. O espaço circular, onde Carol por fim se encerra, é quase um jazigo funerário. Trata-se de um espaço fechado e asséptico de desligamento do real que possui características de pureza, rarefacção e esterilidade, representadas pela arquitectura do *igloo* que remete para um conceito de um espaço branco refrigerado. Enquanto atmosfera desconectada com o real, assemelha-se, ainda, à sala de cinema. No entanto trata-se de um cinema cujo local de representação já não é uma *black box*, mas uma *white box*: é a sala higienizada, ou seja, local de um cinema branqueado que, como o espaço do subúrbio, é um não lugar. Um espaço de fronteira em que vê no espelho um delírio: o auto-afecto da lavagem cerebral *new age*.

Os filmes descritos lidam com questões de desumanização e de alienação femininas, e com o facto de a vivência suburbana potencializar a destruição da autonomia, da independência e da liberdade pessoal das mulheres. Como a epígrafe afirma, as representações da corporalidade na obra de Todd Haynes passam em simultâneo pela fusão de vários corpos enclausurados: o das personagens, o das actrizes e o dos géneros cinematográficos que, em processo e transformação, se reconfiguram pelo olhar contemporâneo que o realizador opera às narrativas do discurso médico e da paranoia patentes nos *woman's films*.

Referências:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BELAU, Linda; CAMERON, Ed. “Melodrama, Sickness, and Paranoia: Todd Haynes and the Woman's Film”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal*, vol. 46, no. 2, 2016, 35-45.
- BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- CLARK, Emily. *Voiceless Bodies: Feminism, Disability, Posthumanism*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia em Inglês) – University of Wisconsin, Madison.



DOANE, Mary Ann. "Pathos and pathology: The cinema of Todd Haynes", Todd Haynes, *A Magnificent Obsession. Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, vol. 57, 2004, 1 – 21.

DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

GORDON, Kim. "Open Letter to Karen Carpenter". Disponível em: http://dangerousminds.net/comments/kim_gordons_open_letter_to_karen_carpen ter. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

GUERREIRO, Fernando. *Imagens Roubadas*: Enfermaria 6, [S.L.], 2017.

HAYNES, Todd. *Far From Heaven, Safe, and Superstar: Three Screenplays*. New York: Grove Press, 2003.

LANTOS, Jeffrey. "Todd Haynes: The intellectual from Encino". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 13 – 18.

LEYDA, Julia. "Something That Is Dangerous and Arousing and Transgressive": An interview with Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 201 – 226.

MACDONALD, Scott. "From Underground to Multiplex: An Interview with Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 152 – 169.

MURPHY, Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SCHORR, Collier. "Diary of a Sad Housewife: Collier Schorr Talks With Todd Haynes". In: LEYDA, Julia. *Todd Haynes: Interviews*. Mississippi, Jackson: University Press of Mississippi / Jackson, 2014. 42 – 48.

SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage, 2003.

SULLIVAN, Robert. "This Is Not A Bob Dylan Movie", *New York Times*, 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/10/07/magazine/07Haynes.html>. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

TORRES, Mário Jorge. "Perto dos 50's", *Público*, 2003. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/03/20/culturaipilon/critica/perto-dos-50s-1652078>. Acesso em: 02 de Julho de 2019.

VIRILIO, Paul. "The Overexposed City". In: BRIDGE, Gary. & WATSON, Sophie. *The Blackwell City Reader*. Malden: Blackwell, 2002. 440 – 448.

WHITE, Patricia. "Sketchy Lesbians: 'Carol' as History and Fantasy". *Film Quarterly*, vol. 69, no. 2, 2015, 8-18.



**A estratificação social na América Latina
representada nos espaços domésticos e simbólicos:
uma análise comparativa dos filmes *Que horas ela volta?* e *Roma***

Tatiana Martins Montenegro¹

Rogério de Souza Sergio Ferreira²

¹ Doutoranda em Estudos Literários (Universidade Federal de Juiz de Fora). Pós-graduada em Televisão, Cinema e Mídias Digitais (Universidade Federal de Juiz de Fora). Professora do curso de Comunicação Social (Centro Universitário Estácio de Juiz de Fora).
email: tatiana.marmon@yahoo.com.br

² Doutor em Ciência da Literatura (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Pós-doutor na Universidade da Califórnia. Professor Associado na Faculdade de Letras (Universidade Federal de Juiz de Fora).
email: rogeriossferreira@gmail.com

**Resumo**

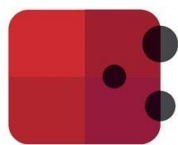
O presente artigo realiza uma análise fílmica e comparativa de *Que horas ela volta?* e *Roma*, obras cinematográficas que apresentam um recorte temporal de relevância político-social nos países Brasil e México, respectivamente. Ambas as narrativas contemplam o cotidiano de uma empregada doméstica, figura capaz de ser tão relevante e, ao mesmo tempo, tão invisível nos países latino-americanos. Os contrastes sociais e os elementos simbólicos representados nos espaços domésticos dos filmes são tratados aqui de forma a identificar semelhanças e diferenças entre as obras. Diante de tal investigação, é possível afirmar que *Que horas ela volta?* e *Roma* implicam em um retrato da sociedade latino-americana, sendo a empregada doméstica um ponto de convergência entre ambas as culturas, bem como um vestígio das sociedades patriarcais e escravocratas ocidentais.

Palavras-chave: Empregada doméstica; Estratificação social; *Que horas ela volta?*; *Roma*.

Abstract

This paper offers a comparative and cinematographic analysis of *The Second Mother* and *Rome*. These movies present a relevant social-political time-lapse in Brazil and Mexico, respectively. Both narratives contemplate the daily life of a housekeeper, someone capable of being so relevant and so invisible at the same time in Latin American Countries. The social contrasts and the symbolical elements shown at the home environments of both films are approached in this study to identify similarities and differences between the works. This investigation allows us to affirm that *The Second Mother* and *Rome* result in a picture of Latin American Society, being the housekeeper a point of convergence between both cultures, as well as a trace of Western patriarchal and slave societies.

Keywords: Housekeeper; Social stratification; *The Second Mother*; *Rome*.



Introdução

O cinema pode ser considerado um recurso capaz de traduzir a realidade de uma determinada sociedade, projetando problemas e evidenciando questões culturais, socioeconômicas e políticas que necessitam ser vislumbradas com maior atenção. Por meio dos elementos técnicos e narrativos de uma obra, o espectador pode ser levado a adquirir crenças que reforçam estereótipos ou é capaz de rompê-las. Os filmes enfatizam ou desmistificam a construção de *status*, dentre outros aspectos simbólicos que formam o entendimento acerca de um grupo social. Dependendo do modo como é pensada e produzida, a sétima arte pode contribuir na desconstrução de normas e sistemas sociais que não mais se aplicam atualmente, resultando em importantes discussões que perpassam público e crítica.

É o que propõem os filmes latino-americanos *Que horas ela volta?* e *Roma*, produções provenientes do Brasil e México, respectivamente. Escrito e produzido pela cineasta brasileira Anna Muylaert, a obra fílmica nacional, lançada em 2015, aborda as vivências de uma empregada doméstica que presta serviços aos patrões pertencentes à classe média alta brasileira. Além dos conflitos cotidianos que apontam para as desigualdades sociais do país, *Que horas ela volta?* apresenta temáticas que envolvem maternidade, criação terceirizada, cenário político, invisibilidade social, bem como faz uso de recursos estéticos e poéticos a fim de provocar no espectador um conglomerado de reações.

A proposta é constituída de elementos bastante semelhantes ao longa-metragem escrito e produzido pelo mexicano Alfonso Cuarón e lançado em 2018. *Roma* aborda as experiências de uma trabalhadora doméstica nos anos de 1970 e suas relações com os problemas da casa. Em ambas as obras fílmicas, o enfoque é direcionado às mulheres pobres, que não são brancas e que exercem funções comuns, ao contrário do que é frequentemente percebido em grande parte dos filmes comerciais. Nestes, os personagens centrais são, em sua maioria, líderes, intelectuais, cientistas ou heróis, sobretudo do gênero masculino e dentro dos padrões de beleza.

Considerando os inúmeros pontos de convergência entre *Que horas ela volta?* e *Roma*, o presente artigo tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre as produções, propondo uma reflexão acerca do histórico político e social representado nas tramas, bem como uma investigação dos aspectos metafóricos que compõem as obras. Deste modo, será realizada uma revisão de literatura, bem como uma pesquisa documental e análise fílmica. Para tanto, de início, o trabalho apresenta e discute separadamente as obras fílmicas e os elementos principais de cada uma delas. Por fim, os filmes são analisados em conjunto, onde serão identificadas suas distinções e similaridades.



1. *Que horas ela volta?*: um retrato da sociedade brasileira contemporânea e seus vestígios do passado

A produção brasileira lançada na segunda década do século XXI narra uma trama que ocorre no mesmo período. Na estreia, *Que horas ela volta?* foi exibido em mais de trinta países e acumula premiações internacionais, como o Prêmio do Público no Festival Berlinale, na Alemanha, e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Sundance, nos Estados Unidos. Na visão de Magno (2016), a repercussão positiva se deve ao fato de haver uma complexidade disfarçada de uma trama aparentemente prosaica. Segundo a pesquisadora, “a história é simples, mas a ideia e a elaboração do roteiro não” (MAGNO, 2016: 165).

A personagem central da história chama-se Val, uma pernambucana que deixou a filha ser criada por parentes para ir à busca de melhores condições de vida no Sudeste do país. Val trabalha há mais de dez anos para uma família economicamente privilegiada, fazendo as vezes de empregada e babá. Para Lana (2016:126) “as trabalhadoras domésticas, além de realizarem tarefas fisicamente exaustivas [...] também precisam transmitir a sensação de cuidado e conforto, incumbências emocionais”.

Segundo Ferraz (2013), a criação terceirizada somada ao serviço doméstico ocorre da necessidade da mulher/esposa/mãe de diminuir a sobrecarga de uma jornada de trabalho dupla, utilizando para isso o auxílio uma mão-de-obra barata. Ao mesmo tempo, segundo a autora, esta prática retira do Estado a responsabilidade de investimentos na construção de espaços institucionais para as crianças, como as creches (FERRAZ, 2013). A respeito da força de trabalho doméstico, Souza (2009) ressalta:

Como ela não encontra emprego no setor produtivo que pressupõe uma relativa alta incorporação de conhecimento técnico ou ‘capital cultural’, só pode ser empregada enquanto mero ‘corpo’, ou seja, como mero dispêndio de energia muscular. É desse modo que essa classe é explorada pelas classes média e alta: como ‘corpo’ vendido a baixo preço [...] (SOUZA, 2009:23-24).

O valor inferior da mão-de-obra de uma doméstica se reflete na qualidade da sua condição de sobrevivência. No filme, o dormitório ocupado pela funcionária na residência, localizada no bairro Morumbi, em São Paulo, trata-se de um puxadinho, local separado da casa principal e próximo à cozinha. De acordo com Almeida *et al* (2017: 7) “essa definição espacial é acompanhada de uma indefinição entre o tempo de trabalho e o tempo para si, entre ser um membro da família ou um empregado”.



A fim de demonstrar as condições da protagonista, a maior parte dos acontecimentos é notada pela perspectiva da cozinha, local em que a empregada passa a maior parte do tempo. Os planos abertos e o foco na porta da cozinha são repetidos em diferentes contextos. Isso ajuda o espectador a entender que o filme é narrado sob o ponto de vista de Val e é um artifício eficiente pra criar a sensação de rotina (Figura 01).

No pequeno quarto onde dorme, é possível observar a doméstica pelas grades da janela, fazendo referência a uma espécie de aprisionamento (Figura 02). A observação dialoga com a afirmação de Scherdien (2018), que diz que o filme faz o espectador se atentar para as desigualdades sociais do país e perceber os vestígios da escravidão no cotidiano atual.



Figura 1 – O ponto de vista da cozinha.
Fonte: *Que horas ela volta*, 2015.

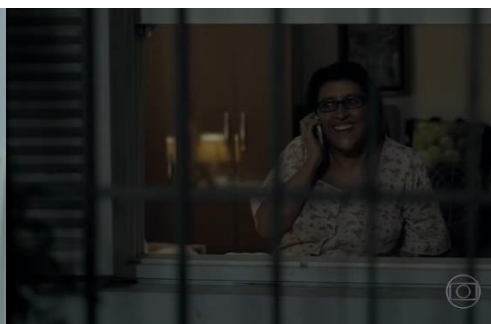


Figura 2 – Val em seu quarto: grades.
Fonte: *Que horas ela volta*, 2015.

A família para qual Val trabalha é composta por um casal, Bárbara e Carlos, e o filho adolescente, Fabinho. Embora exista uma segregação física e social entre a empregada e os outros membros da casa, a relação estabelecida entre a funcionária e o garoto é de proximidade e afetividade. Para Hahner (2013), a ligação entre a serviçal e o filho da patroa representa uma realidade que perpassa gerações, herança dos tempos de escravidão, quando as esposas dos senhores ricos transmitiam às escravas ou mães que viviam em condições precárias o exercício de amamentação da sua cria. A aproximação com o filho da patroa, nesse filme, segundo Almeida *et al* (2017), também pode ser vista como uma forma de compensação, dado que a empregada se fez ausente na criação da única filha, com o objetivo de sustentá-la.

O relacionamento de Val com os pais de Fabinho, embora cordial, apresenta um distanciamento velado, onde a hierarquia torna-se estabelecida pelas de falas, ações e ocupações espaciais. Os patrões são chamados pela empregada por meio das formas de tratamento “*doutor Carlos*” e “*dona Bárbara*”. Estes, por sua vez, afirmam a Val que ela “é praticamente da família”, entretanto, no close dos registros fotográficos familiares, observa-se que a empregada aparece em segundo plano (Figura 03). A não utilização

dos espaços nobres da casa por Val, como a piscina, também é um fator que demarca o lugar da funcionária, o que pode ser percebido no Figura 04, que demonstra a doméstica não ultrapassando os limites físicos estabelecidos naquele microcosmo.



Figura 3 – Foto com Val, de branco, ao fundo.

Fonte: *Que horas ela volta*, 2015.



Figura 4 – Distância de Val da piscina.

Fonte: *Que horas ela volta*, 2015.

Existem, portanto, inúmeras barreiras que separam Val daquele núcleo familiar. Por diversas vezes, a patroa demonstra um comportamento passivo-agressivo, fazendo falsos elogios à empregada - como, por exemplo, quando Val lhe dá um conjunto de xícaras em seu aniversário e Bárbara desdenha do presente por ser de qualidade inferior. Durante a comemoração da data, a empregadora solicita a Val o uso de xícaras da Suécia e afirma que os produtos dados como presentes pela doméstica serão levados para a casa no Guarujá. Desta forma, embora diga a Val que ela é quase da família, não demonstra o mesmo nas atitudes. Bárbara representa, portanto, a hipocrisia da classe média privilegiada.

Acostumada com o tratamento, a protagonista naturalizou as relações vivenciadas no ambiente doméstico, concordando integralmente com a sua condição e o seu lugar na casa e na família. De acordo com Bourdieu (2008), os capitais cultural, econômico e político de um indivíduo relacionam-se diretamente à formação do seu *habitus*, isto é, o modo pelo qual o ser humano se insere e se percebe na sociedade a qual pertence. Val, nesse caso, tem ciência do lugar que ocupa e respeita os limites que lhe foram impostos.

A grande virada na narrativa ocorre quando Jéssica, filha de Val, se muda para São Paulo e passa a viver na casa dos patrões da mãe, alterando a rotina e despertando os mais variados sentimentos nos moradores do local. Por não ter sido criada por Val, Jéssica não compartilha das mesmas crenças e valores da mãe. Ao contrário da doméstica, a filha não aceita as regras implicitamente estabelecidas e, ao rompê-las, coloca em xeque a estabilidade da hierarquia de classes naquele ambiente.



A razão pela qual a jovem se muda para São Paulo é o objetivo de ser aprovada no vestibular. Jéssica deseja cursar arquitetura na Universidade de São Paulo, considerada uma das instituições públicas mais concorridas do Brasil e também a opção de Fabinho. Quando chega na casa dos patrões da mãe e compartilha a pretensão, percebe-se que a reação de Bárbara é de surpresa e ceticismo, dado que Jéssica cursou o ensino básico de maneira precária no Nordeste do país.

Ao longo da narrativa, todavia, a filha de Val demonstra características como inteligência, esperteza e inconformidade com o lugar que lhe foi dado na casa. "Não pode isso, não pode aquilo. Tá escrito em livro?", questiona Jéssica à mãe. Lana (2016) afirma que Jéssica representa o perfil do jovem brasileiro nascido e crescido no começo dos anos 2000, um ser pleno de sinceridade; que busca a independência; investe na própria educação; ausente de crenças limitantes e que desfruta das oportunidades oferecidas pelo governo brasileiro nas primeiras décadas do século XXI (LANA, 2016). Para Almeida *et al* (2017),

a produção do filme ocorre em um momento em que as políticas públicas se expandem para a proteção social e influenciam uma nova geração de jovens construída a partir de um ganho de auto-estima das classes trabalhadoras. Demonstrando o quanto o cinema está em sintonia com as mudanças sociais, e o quanto é rápido em sua representação dessas mudanças (ALMEIDA *et al*, 2017:17).

As atitudes de Jéssica se opõem ao comportamento dos menos privilegiados e mestiços que ascendiam no século XIX, no Brasil. De acordo com Freyre (2012), estes necessitavam usar do excesso de simpatia e agradabilidade para se inserir na sociedade.

O tratamento recebido pela estudante na casa, cenário central da narrativa, despertou não só a incompreensão por parte de Val. Em diversos momentos, Bárbara demonstrou incômodo e insatisfação com o comportamento de Jéssica – que, diferentemente da mãe, conseguia ultrapassar as barreiras espaciais do local, como utilizar a piscina e o quarto de hóspedes. A conquista de um melhor aproveitamento do espaço físico se deve ainda ao fato de Carlos ter se sentido atraído pela jovem. Em inúmeras situações, o marido de Bárbara demonstra interesse por Jéssica, chegando a assediá-la - ação que remete, segundo Lana (2016), aos tempos de escravidão, quando os senhores de engenho procuravam as criadas para satisfazer seus interesses sexuais.

O ponto alto da narrativa se dá quando Jéssica é aprovada no vestibular (ao contrário de Fabinho), superando as expectativas dos demais personagens. É neste momento que Val rompe com suas crenças limitantes. Ao reconhecer a competência da



filha, a doméstica quebra as regras que sempre acatou e entra na piscina não só como uma espécie de comemoração, mas como um momento de catarse, isto é, uma tomada de consciência e uma quebra de paradigmas. Val, então, se sente segura e audaciosa devido à ruptura com a sua condição anterior.

Diante do fracasso no vestibular, Fabinho decide estudar na Austrália. A ausência do jovem na casa somada à vitória de Jéssica resultou na mudança emocional e espacial da doméstica, que decide sair da casa dos patrões e, em seguida, pedir demissão, ampliando o sentimento de liberdade. Por fim, Jéssica revela ter um filho e confessa à mãe que o deixou no Nordeste em busca de melhores condições de vida, assim como Val havia feito no passado. Ao solicitar a vinda do neto a São Paulo e dizer à filha que lhe ajudaria a cuidar da criança, a ex-doméstica não só encerra o ciclo de ausência materna como adquire a crença do otimismo em si, na filha e no país³.

2. Roma: um retrato da sociedade mexicana do passado e seus vestígios no presente

O longa-metragem mexicano *Roma*, distribuído originalmente pela Netflix, foi a primeira obra fílmica de uma plataforma *streaming* a concorrer ao Oscar. Em 2019, venceu a premiação nas categorias de Melhor direção, Melhor filme estrangeiro e Melhor fotografia. Além disso, foi premiado em outros eventos relevantes, como o Festival Internacional de Cinema de Veneza e o Globo de Ouro. Foi aclamado pela crítica por ser considerado uma obra de arte e, segundo Nájera (2019: 38, tradução nossa), por deixar “em evidência controvérsias sociais e políticas que persistem em nossas sociedades atuais”.

Cleo, protagonista da narrativa, é uma empregada doméstica de origem indígena que presta serviços à uma família de classe média que reside em Roma, bairro nobre da Cidade do México. A história, que se passa na década de 1970, tem início com a apresentação da rotina exaustiva de Cleo, responsável por cuidar não só dos afazeres da casa, mas de uma família composta por três adultos, quatro crianças e um cachorro. Sua rotina tem início antes dos patrões acordarem e termina após eles irem dormir.

A fim de dar ênfase ao cotidiano da empregada, os primeiros momentos do filme são dedicados à demonstração de suas numerosas funções. São mais de seis minutos acompanhando Cleo em suas tarefas, o que tende a gerar certa angústia no espectador. Desses, quatro minutos são de câmera parada, com o close na limpeza do piso, sem mostrar a fisionomia da doméstica (Figura 05). Ainda considerando os

³ Em 2013, no Brasil, foi estabelecida a PEC das Domésticas, um conjunto de leis que formaliza o trabalho dessas profissionais. As normas complementares foram estabelecidas em 2015, ano de lançamento do filme.



aspectos técnicos, o uso de panorâmica enquanto Cleo arruma a casa (Figura 06) contribuiu para que o público compreendesse, logo de início, o lugar da personagem no espaço doméstico.



Figura 5 – Limpeza do piso feita por Cleo.

Fonte: *Roma*, 2018.

Figura 6 – Cleo organizando a casa.

Fonte: *Roma*, 2018.

Não somente nos momentos iniciais, mas em diversos outros trechos, observa-se um ritmo lento, com cenas longas e tempos de silêncio. Ao considerar a rotina acelerada das pessoas nos dias atuais (BAUMAN, 1998), o filme se opõe ao ritmo de vida dos indivíduos, podendo implicar em angústia por parte do espectador. Na visão de Brinkman-Clark (2018:70, tradução nossa) “o fato de que a câmera é fixa, que se move com tanta lentidão e que parece imutável antes dos movimentos de Cleo, torna possível para o espectador perceber um certo sentimento de confinamento”. Outro fator que pode ser visto como aflitivo é o uso da fotografia em preto e branco durante toda a narrativa, característica incomum às produções fílmicas atuais, mas que se aplica ao contexto apresentado na trama.

Após mostrar as funções da doméstica, o diretor e roteirista Cuarón explica ao espectador, por meio da narrativa, de que forma se dá a interação de Cleo com os demais membros da casa - em especial, com os filhos dos patrões. Nota-se que a empregada é a responsável pelas funções cotidianas de fazê-los dormir e por despertá-los. Além do cuidado diário, a protagonista mantém uma relação de afeto e proximidade com as crianças. No entanto, a consciência sobre a existência das diferenças sociais entre ambos é mantida. Brites (2007), em seus estudos antropológicos, questiona:

[...] se existe tanta intimidade e afeto entre as crianças e suas empregadas, como se reproduzem patroas adultas com um sentido tão forte de hierarquia? Como se separam esses mundos? Não é regra entre os patrões investigados um tratamento ríspido com suas empregadas. As crianças aprendem a distância social entre elas e as empregadas domésticas através de outras vias – informações subliminares, por exemplo, nos dizeres dos seus pais e na disposição de espaço. “Quarto de empregada”, “banheiro de empregada”, “dependência de empregada” são espaços de segregação, onde o respeito ensinado às crianças de classe



média com as posses alheias desaparece (BRITES, 2007: 103).

As segregações espaciais são claramente percebidas em *Roma*, dado que Cleo dorme em um quarto separado da casa. A própria empregada também reforça às crianças suas diferentes disposições. Em uma cena onde elas sobem no terraço, área dos varais, para brincar (Figura 07), aos 10 minutos de filme Cleo logo as repreende: “não deveriam estar aqui em cima! Sua mãe não vai gostar!” (ROMA, 2018). Por meio desta fala, observa-se que a patroa impõe limites espaciais no ambiente doméstico e que Cleo procura os respeitar. Aliás, durante toda a narrativa, identifica-se que a empregada age dentro das normas que lhe foram condicionadas, um aspecto da formação do seu *habitus* (BOURDIEU, 2008).

Ainda na cena do terraço, outra situação sugere indiretamente a posição de inferioridade da protagonista. Enquanto lava as roupas, Cleo canta uma canção que toca no rádio e que diz: “Quando eu te disser que sou pobre / você nunca mais vai sorrir / eu gostaria de ter tudo / para colocar aos seus pés / mas eu nasci pobre / e você nunca me amará” (ROMA, 2018).

O Figura 08 apresenta mais uma situação cotidiana que expressa o lugar de Cleo tanto na casa, quanto na família. Enquanto todos assistem à TV na sala, hábito de lazer comum nos anos de 1970 (TUFTE, 1997), a empregada se senta no chão por não ter um lugar no sofá, ao mesmo tempo em que é abraçada por uma das crianças. Desta forma, emocionalmente, Cleo pertence ao núcleo familiar -, todavia, é desprivilegiada em comparação aos outros membros do local.



Figura 7 – Cleo e as crianças no terraço.

Figura 8 – O lugar de Cleo na casa e na família.

Fonte: *Roma*, 2018.

Fonte: *Roma*, 2018.

A virada na história se dá quando a protagonista sai da sua zona de conforto ao descobrir que está grávida. A relação com o pai da criança, um lutador de artes marciais, também desprivilegiado economicamente, se deu de maneira rápida e resultou em um desamparo por parte do homem para com a jovem e o bebê. Ao mesmo tempo, Sofia, patroa de Cleo, é abandonada pelo marido, que negligencia a família em prol de um romance extraconjugal.



Neste momento, as emoções são percebidas de forma semelhante por ambas as personagens. Cleo e Sofia, embora estejam em universos socioeconômicos distintos, compartilham da mesma dor: o desamparo da parte dos pais dos seus filhos e o temor diante da condição de cuidarem sozinhas dos seus descendentes, o que Scarpellini e Carlos (2011: 4) chamam de “monoparentalidade feminina”. Em uma cena na qual Sofia chega em casa alcoolizada e desnorteada frente à decepção com o marido, se dirige a Cléo e diz: “Estamos sozinhas. Digam o que nos disserem, nós, mulheres, estamos sempre sozinhas” (ROMA, 2018).

A situação de ambas desconstrói a idealização estrutural familiar romana, na qual o homem é a figura do chefe de família, isto é, aquele que atua como esposo, pai e protetor do núcleo, sustentando o modelo do patriarcado (PEREIRA, 1997). Esse molde começou a ser diluído, segundo Scarpellini e Carlos (2011), nos anos 1960. Com os movimentos feministas, as mulheres adquiriram a oportunidade de se libertar de relações conjugais opressoras - todavia, essa realidade ainda era nova para o momento histórico no qual a trama se passa. Apesar disso, Nájera (2019: 39, tradução nossa) acredita que a narrativa dialoga com as lutas feministas da atualidade, pois “[...] não aborda apenas o trabalho doméstico, e como esse trabalho é sempre levado adiante pelas mulheres; também introduz o problema da maternidade precoce e do tráfego solitário”⁴.

A compaixão e solidariedade representadas no filme estão relacionadas, portanto, à maternidade e ao abandono do par romântico. Nesse sentido, a empatia de Sofia com a condição de Cleo fez com que ela auxiliasse a empregada durante o pré-natal, tanto no acompanhamento de exames como na compra de artigos para bebês. Entretanto, a empregada não deixou de ser cobrada pela execução das suas tarefas no ambiente doméstico.

Ao visitar uma loja de berços com Teresa, mãe de Sofia, Cleo e a senhora são surpreendidas com um ataque a tiros, decorrente de uma manifestação estudantil que acontecia simultaneamente. O protesto dos estudantes em defesa dos presos políticos apresentado na narrativa aconteceu, de fato, no México, em 1971, e ficou conhecido como a Revolução de Corpus Christi (BERNARDI, 2010). O filme faz, então, uma crítica social por meio da demonstração de eventos paralelos aos problemas políticos do país: ou seja, enquanto a classe média vivia seus próprios conflitos e dramas em seu mundo particular, uma das maiores chacinas estava acontecendo no México, e em momento algum os personagens abordaram essa crise.

⁴ Criação de um filho pela mãe sem a presença paterna.



No momento do ataque à loja, Cleo vê o pai do seu filho armado no local e, logo em seguida, sua bolsa amniótica estoura. Após enfrentar momentos de turbulência até chegar ao hospital, Cleo finalmente é atendida e, ao dar à luz uma menina, descobre que o bebê nasceu natimorto. Esta é uma das únicas cenas em que a protagonista esboça uma reação energética e expressiva (Figura 09), dado que a doméstica esboça passividade na maioria das situações, inclusive nas mais aflitivas. Sobre a personagem, Zabalbeascoa (EL PAÍS, 2018) diz: “O resto é uma mulher que cala, mas abraça. Que muito raramente deixa escapar um suspiro, um lamento. De censuras, nem se fala”. Ademais, durante o tempo que a jovem se mantém no hospital, observa-se a pouca atenção dos profissionais do local para com a doméstica, situação comuns em instituições públicas da América Latina.

No fim da narrativa, a família viaja para a cidade praiana de Tuxpan. A intenção de Sofia era escapar dos problemas que circulam na casa; oferecer espaço para o ex-marido retirar seus pertences do local e, ao mesmo tempo, contar aos filhos sobre o divórcio. Cleo, por sua vez, viajou no papel de babá, ao passo que também superava a perda do seu bebê. Após receber a notícia da nova configuração familiar, as crianças reagiram com pesar, causando um clima geral de consternação. Esses sentimentos são claramente percebidos na cena contrastante em que todos tomam sorvete enquanto um homem e uma mulher celebram o casamento (Figura 10). A cena demonstra ainda que, embora Cleo participe dos momentos em família, a distância entre eles se mantém e se reflete espacialmente, uma vez que a jovem se mantém de pé enquanto os patrões estão sentados.



Figura 9 – Cleo e o bebê natimorto.

Fonte: *Roma*, 2018.



Figura 10 – Cleo de pé e os patrões sentados.

Fonte – *Roma*, 2018.

O ápice da narrativa ocorre no momento em que a empregada cuida das crianças na praia e duas delas se afogam. Na ausência de Sofia, Cleo, mesmo tendo deixado claro por diversas vezes que não sabia nadar, entra no mar para salvá-las. Enfrentar o medo da água com o propósito de ajudá-las fez com que a personagem se libertasse, a ponto de confessar que não desejava o bebê que esperava. De acordo com



Gonçalves (2015), a negação da gravidez pode vir em decorrência do desamparo sofrido pela mãe, situação compatível com a de Cleo.

Assim, o abandono uterino denuncia o abandono parental sofrido por essas mulheres que passam por essa experiência de desconhecimento da própria gestação. Para acolher é preciso ter sido acolhido, uma incapacidade de acolher outro ser dentro de si, se transforma em um abandono uterino, repetindo o abandono e o mal acolhimento sofrido em vida. (GONÇALVEZ, 2015: 126)

A personagem, então, transfere o amor da sua filha para os filhos de Sofia, e a atitude da protagonista é reconhecida prontamente pela patroa e as crianças, que sobreviveram. O acolhimento recebido por Cleo, naquele momento, faz criar no espectador a expectativa de que ela se torne um membro mais valorizado no núcleo o qual pertence. Todavia, ao retornarem a casa em Roma e ao cotidiano, observa-se que a protagonista permanece no mesmo lugar que ocupava anteriormente. Na perspectiva de Guarnica (2019), isso ocorre porque o propósito dessa obra fílmica foi apresentar uma narrativa compatível com a realidade, onde inúmeras domésticas, sobretudo na América Latina, cometem atos heroicos diariamente e se mantêm na invisibilidade. Cleo não lutou somente contra a maternidade, mas também contra uma civilização constituída de hostilidade e adversão.

3. Análise comparativa

Diante das análises fílmicas e das características apresentadas até aqui, foi possível identificar elementos semelhantes, tratando-se das produções *Que horas ela volta?* e *Roma*. As analogias existem desde a idealização do roteiro, tendo em vista que tanto Muylaert quanto Cuarón se inspiraram nas suas próprias histórias de vida para a composição da narrativa. Ambos cresceram com a figura de uma empregada doméstica e, em dado momento, notaram que essas nunca tiveram visibilidade e muito menos o protagonismo compatível com o seu merecimento. A seguir, serão elencados os principais pontos de convergência e divergência entre as obras.

3.1 O lugar da empregada na casa dos patrões: limites e relações de trabalho

Val e Cleo são personagens com origens semelhantes. Ambas saíram das suas regiões em busca de sobrevivência e melhores oportunidades de trabalho. Val representa milhares de brasileiros que migram internamente pelo país devido à desigualdade social. De acordo com Santos (2010), 1,5 milhões de nordestinos, em



média, migraram do Nordeste para o Sudeste⁵ na segunda metade do século XX. O mesmo processo, segundo Dias (2012), ocorreu com os povos indígenas mexicanos. Diante das condições de vida precárias, boa parte desta população migrou para a capital do país, Cidade do México. Todavia, Horacio (2007 apud Dias, 2012) salienta que a negligência com este grupo social se manteve.

Os indígenas na Cidade do México são povos e populações que se mantiveram ocultos ou disfarçados, sem políticas de governo específicas para eles. Em muitos aspectos, também continuam sendo invisíveis para a maioria dos cidadãos do Distrito Federal (HORACIO, 2007: 61 apud DIAS, 2012:185).

Esses foram, portanto, os motivos que levaram as migrantes Cleo e Val a oferecer mão-de-obra barata nas metrópoles que decidiram viver. Outra característica de origem em comum é o fato de fazerem parte de grupos considerados minoritários: são mulheres, pobres e não são brancas - além de não se adequarem aos padrões de beleza impostos pela sociedade, aspectos que reforçam a invisibilidade social de ambas.

Ao decidirem trabalhar como empregadas domésticas, tanto a protagonista brasileira quanto a mexicana aceitaram viver sob os regimentos estabelecidos por seus patrões, que minimizam os seus valores na sociedade civil e as colocam em uma posição de submissão. O fato de os quartos de dormir serem separados da casa dos patrões e apresentarem condições precárias delimita seus respectivos lugares em suas respectivas famílias.

Outro aspecto que demarca a posição de ambas na casa é o uso do avental (Figuras 11 e 12), que funciona como uma espécie de uniforme e é utilizado pelas duas personagens nas primeiras cenas dos filmes, com o propósito de salientar a estratificação social presente nos locais. O uniforme, para Peres e Barreira (2003), pode ser considerado

um tipo específico de vestimenta para determinada categoria de indivíduos e identifica-os como pertencentes a um grupo ou a uma instituição. Caracterizando a figura de quem o está usando, o uniforme funciona como objeto disciplinador, uma vez que padroniza as atitudes e comportamentos de quem o veste [...] (PERES; BARREIRA, 2003: 57).

As figuras abaixo retratam ainda o espaço de trabalho das domésticas, que é compartilhado com outros funcionários, como faxineiras e motoristas. Em ambas as cenas, observa-se que os serviços prestados não se limitam aos patrões, pois Cleo e

⁵ Especialmente São Paulo e Rio de Janeiro.



Val também cozinham para os demais colaboradores da casa. Além de ser um espaço de trabalho, para uma doméstica, a cozinha se torna um dos seus principais ambientes de socialização.



Figura 11 – Val e os demais empregados.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.

Figura 12 – Cleo e os demais empregados.

Fonte: *Roma*, 2018.

Cleo, assim como Val, desenvolve relações de amizade e intimidade com outra doméstica. No caso da mexicana, embora fale espanhol, se comunica com a amiga por meio de um dialeto próprio. Segundo Dias (2012), o México possui 62 idiomas indígenas e 8% da população utilizam-nos na comunicação interpessoal.

Mesmo que, em poucas cenas, ambas aparentam ter vida social (Figuras 13 e 14), no entanto, Cleo chega a se envolver amorosamente com um rapaz, ao contrário de Val, que não estabelece relações conjugais na narrativa. Na obra brasileira, um sujeito aborda a amiga de Val em uma festa enquanto que a pernambucana é ignorada pelos demais homens, o que demonstra que sua invisibilidade rompe os muros da casa no Morumbi. Cleo, apesar de ter se relacionado com Fermín, foi negada pelo mesmo após ter engravidado. Ao dizer à jovem que não assumiria a criança, insultou-a, chamando-a de “faxineira de merda”. Desta forma, mesmo que de formas diferentes, ambas sofreram rejeição no que se refere à figura masculina.

No que tange às relações de trabalho, em ambos os filmes nota-se claramente as relações de poder durante as refeições. O ato de servir aos patrões e não ter um lugar à mesa (Figuras 15 e 16) reforça a estratificação social nas residências e o “ser quase da família”. Para Lukács (2013), as ideologias ditam o modo pelo qual os conflitos cotidianos são percebidos, e isso pode ser aplicado em *Que horas ela volta?*, quando Val repreende a filha por se sentar na mesa dos patrões e tomar o sorvete deles, isto é, mais uma confirmação de que a doméstica tem consciência de sua posição na casa. Segundo Ferraz *et al* (2017):

Para Val, tomar um sorvete ou se sentar em uma mesa diferente da dos patrões é algo cotidiano que repõe as subjetividades postas. É a prática que realimenta a ideia que lhe foi ensinada de subalternidade, ainda, e justamente, permeada de afetividade. (FERRAZ *et al*, 2017:270)

No caso de *Roma*, o uso da luz elétrica no quarto de Cleo é repreendido pelos patrões. Bourdieu (2008) chama de “violência simbólica” esses pequenos atos rotineiros que servem para segregar os indivíduos que fazem parte de um mesmo núcleo. Essa violência não é explícita, isto é, encontra-se disfarçada dentro das relações coloquiais entre patrão e empregado.



Figura 13 – Relações de poder à mesa.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.



Figura 14 – Relações de poder à mesa.

Fonte: *Roma*, 2018.

A violência invisível traduzida nessas obras fílmicas por meio de artefatos alegóricos como o conjunto de xícaras; o sorvete; a luz elétrica; o lugar para se sentar, dentre outros, implica na percepção simbólica do outro acerca de uma funcionária doméstica.

Diante de uma rotina exaustiva e das formas de tratamento que tendem à submissão elencadas até aqui, é natural que as personagens domésticas busquem algum tipo de escapismo - o que, segundo Freud (2010), é uma ação necessária para contrabalancear as dores da vida. Para isso, os seres humanos fogem da realidade por diferentes formas - dentre elas, dedicando-se às atividades que os dão prazer ou vivendo momentos lúdicos e de diversão (FREUD, 2010). Em *Que horas ela volta?*, Val pausa suas tarefas para tomar um banho de sol na área de serviço, onde se localizam os varais (Figura 17). Cleo também utiliza como espaço de escapismo o terraço para lavar as roupas. Entretanto, faz uso do recurso da imaginação como instrumento de fuga ao fingir que está morta em uma brincadeira com Pepe, um dos filhos dos patrões (Figura 18).



Figura 15 – Escapismo na área de serviço.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.

Figura 16 - Escapismo na área de serviço

Fonte: *Roma*, 2018.

3.2 A relação de proximidade entre patrões e empregados

Por residirem na mesma casa, a relação entre patrões e empregados em *Que horas ela volta?* e *Roma* é supostamente constituída de intimidade, visto que é na cotidianidade familiar, segundo Martín-Barbero (1987), que os indivíduos conseguem se despir e ser quem realmente são. A proximidade do patrão com a empregada, em ambas as narrativas, é expressa pelo uso dos apelidos Cleo e Val.⁶ No entanto, enquanto o chefe se dirige ao funcionário de forma íntima, a mesma regra não é válida para o contrário, visto que as protagonistas chamam os patrões não só pelo nome, mas fazem uso dos tratamentos “seu”; “doutor” e “dona”, o que reforça a hierarquia e provoca o distanciamento.

O mesmo vale para a negligência com a vida pessoal da doméstica. Enquanto Cleo e Val se interessam e se envolvem com os problemas dos patrões, a recíproca não se faz verdadeira. Em *Que horas ela volta?*, ao comunicar a Bárbara sobre a chegada da filha, a patroa pergunta à empregada: “Quem é Jéssica?”. A incúria se repete em *Roma*, no momento em que Cleo chega ao hospital para dar à luz e Teresa não sabe informar à recepcionista o nome completo e nem a idade da funcionária. Considera-se, portanto, que os filmes apresentam uma falsa relação de intimidade e afeto entre chefe e empregado.

As relações entre as domésticas e os filhos das patroas, entretanto, são exceções. Ambas as narrativas expressam um amor genuíno construído entre Cleo e Val com as respectivas crianças e, nestes casos, há reciprocidade. Fabinho, por diversas vezes, demonstra mais apego por Val do que pela própria mãe; e Cleo, por sua vez, ouviu “eu te amo” da filha de Sofia. As figuras 19 e 20 demonstram que as tarefas de colocar os filhos das patroas para dormir e acordar vão além de um trabalho, pois envolvem afeto e uma dedicação espontânea por parte das domésticas.

⁶ Cleo é apelido de Cleodegária. O nome original de Val não é mencionado - entretanto, supõe-se que seja o apelido de nomes como Valéria, Valquíria ou Valdirene.

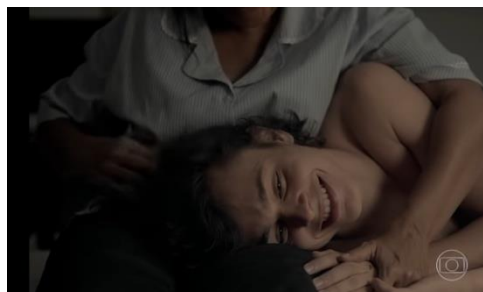


Figura 19 – Val e o filho da patroa.

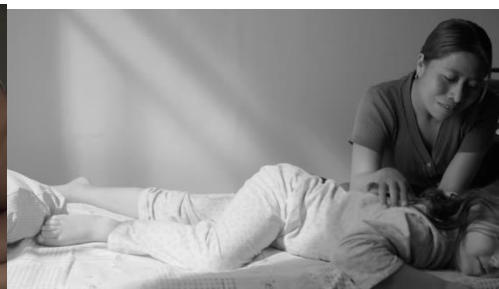
Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015

Figura 20 – Cleo e a filha da patroa.

Fonte: *Roma*, 2018.

A maternidade é uma das temáticas mais emblemáticas das obras fílmicas em análise neste artigo, ao ponto que as reviravoltas das duas narrativas acontecem com a chegada de filhos. Val tem o desafio de cuidar de uma filha que pouco conhece, ao passo que Cleo necessita lidar com uma gravidez inesperada. A ausência da figura paterna é outro elemento compartilhado pelas narrativas. Outro aspecto referente à maternidade é a doação realizada por meio da criação terceirizada. Val e Cleo, mesmo que de diferentes modos, não tiveram a oportunidade de ver seus filhos crescendo e transferem suas competências assistenciais para outras crianças.

Apesar do abismo social representado em ambas as tramas, as domésticas apresentam características em comum com suas patroas. No caso de Val, o ponto de convergência se dá no ato de abdicar da criação dos filhos em prol do trabalho. O filme começa com Fabinho, ainda criança, perguntando a Val que horas a mãe, Bárbara, iria voltar para a casa. No fim, é Jéssica quem relata a Val que, quando criança, perguntava com frequência à tia a que horas a mãe iria retornar. Desta forma, tanto Val quanto Bárbara se abstiveram de criar os próprios filhos, deixando os mesmos aos cuidados de outra pessoa. Já a ligação entre Cleo e sua patroa, Sofia, é o fato de ambas terem sido abandonadas pelos cônjuges durante a narrativa, compartilhando o sentimento de desamparo parental.

No que tange aos personagens masculinos, em ambos os filmes, os mesmos encontram-se em segundo plano. Carlos, chefe de família em *Que horas ela volta?*, e Antonio, em *Roma*, são dois personagens passivos, que demonstram pouca preocupação com o núcleo familiar ao qual pertencem, o que engloba principalmente a indiferença para com os filhos e as esposas. Outra característica em comum desses personagens é a infidelidade. Antonio se envolve com outra mulher, mesmo estando casado, enquanto Carlos se interessa por Jéssica, filha de Val. Neste último caso, não houve reciprocidade e, por esta razão, as tentativas de aproximação podem ser percebidas como assédio sexual.



A respeito do assédio, de acordo com Lana (2016), o fato de Carlos estar no topo da hierarquia social e familiar lhe concede um sentimento de poder e implica na ausência de limites, sobretudo na lida com mulheres socioeconomicamente desprivilegiadas, reforçando seu *status* (Figura 21). Pamplona Filho (2002), no entanto, salienta que o assédio é capaz de ser proveniente de inúmeras razões, afetando todo o tipo de mulher. Tendo isso em vista, observa-se que, em *Roma*, Sofia enfrenta uma situação de assédio: em uma viagem de fim de ano, um homem tenta se aproximar dela ao perceber a fragilidade da mulher diante da ausência do marido. A mesma se afasta imediatamente ao toque dele, configurando a situação como assédio (Figura 22).



Figura 21 – Assédio sofrido por Jéssica.
Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.



Figura 22: Assédio sofrido por Sofia.
Fonte: *Roma*, 2018.

3.3 O contraste como elemento simbólico de apontamento das diferenças

O contraste é um recurso cinematográfico utilizado para transmitir mensagens de cunho implícito ao espectador, além de ser um método de montagem que oferece uma multiplicidade de sentidos. De acordo com Pudovkin (1983: 42), “quanto mais ricos os contrastes, mais satisfação se pode extrair da presença simultânea em diversos ambientes”. *Que horas ela volta?* e *Roma* são obras que, de maneiras distintas, fazem uso desse artifício.

O contraste se faz presente, inicialmente, pela construção das personagens, visto que as tramas envolvem as relações antagônicas e a estratificação social existente entre patrões e empregados. Em “*Que horas ela volta?*”, Muylaert faz uso de um conjunto de xícaras para representar as diferenças sociais que o filme trata. O presente de aniversário que Val dá a Bárbara é composto por peças pretas e brancas que, desde a embalagem, demonstra a proposta estética de misturar as cores opostas (Figura 23).

A disposição dos pratos e xícaras em preto e branco também abre a possibilidade para mais uma interpretação: a mudança de paradigmas de Val. Quando a protagonista pede demissão e se muda para a sua própria casa, confessa a Jéssica que roubou o presente que havia dado para a patroa. Sobre o jogo de xícaras, Val o



descreve: "é o preto no branco, é o branco no preto. É diferente que nem tu, é moderno". Ao inserir o artefato em sua casa, é como se Val aceitasse a filha e sua própria mudança, rompendo os limites antes estabelecidos. De acordo com Mattos (2015): "é como um adeus [...] à preocupação em agradar a qualquer preço".

Em *Roma*, o contraste se faz presente em inúmeras situações, a começar pela fotografia em preto e branco. O comportamento dos personagens em cena também surge de forma contrastante, como por exemplo, quando Sofia entra na garagem dirigindo o automóvel de forma irregular, quebrando o veículo e o muro da casa. Enquanto a patroa demonstra toda a sua instabilidade, Cleo assiste à cena sem se abalar, como se nada estivesse acontecendo.

Uma situação semelhante ocorre quando a doméstica está prestes a dar à luz. No carro e em direção ao hospital, Cleo expressa o sentimento de dor, e Teresa, que a acompanha, deixa claro o seu nervosismo diante da situação. O ambiente externo contribui, pois neste momento ocorria a manifestação estudantil. O ponto de contraste à cena com diversos elementos agonizantes é o motorista do automóvel, que mesmo diante do cenário de instabilidade que o cerca, não expressa reação alguma (Figura 24). Estes exemplos demonstram, portanto, a polarização do caos e do silêncio⁷.



Figura 23 – O contraste nas cores do jogo.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.



Figura 24 – O contraste na reação dos personagens.

Fonte: *Roma*, 2018.

3.4 A água como elemento simbólico nas narrativas investigadas

Um elemento importante e que se faz presente em ambas as obras fílmicas é a água, podendo esta ser analisada de forma simbólica. Para Pudovkin (1983), o simbolismo é uma técnica de montagem cinematográfica eficiente por introduzir uma mensagem de maneira abstrata na mente do espectador. Sobre o simbolismo da água, Bruni (1994) explica:

[...] se levarmos em consideração o papel que a água desempenha nas mais variadas culturas humanas, nas religiões, nas cosmogonias, nos mitos, nas artes, nas literaturas, e na própria filosofia, abre-se perante nós toda

⁷ Há ainda o contraste entre alegria e tristeza tratados no item 2 (Fotograma 10).



uma outra perspectiva em que a água deixa de ser apenas parte fundamental da natureza externa e da vida biológica para tornar-se dimensão essencial da vida especificamente humana. Isto é, é na dimensão simbólica que a água diz respeito mais profundamente à vida e ao homem. (BRUNI, 1994: 57)

No ambiente urbano onde se ambientam as narrativas investigadas, a água ocupa um lugar importante. Em *Que horas ela volta?* o elemento serve como instrumento de segregação, dado que a piscina é um local restrito aos patrões. Há um momento em que Jéssica sugere entrar na piscina e é imediatamente repreendida por Val, todavia, Fabinho, em uma brincadeira, joga a filha da empregada na água e eles se divertem na área de lazer. Ao saber que Jéssica utilizou a piscina, Bárbara solicita a limpeza do local, alegando como justificativa a presença de ratos. Val, por sua vez, também aparece em contato com a água, mas no seu caso, se restringe ao uso da mesma para fins de limpeza, como a higienização das louças na pia (Figura 25). Nesse sentido, para os patrões, a água está relacionada à diversão; para os empregados, ao trabalho.

No caso de *Roma*, a utilização da água na ilustração do serviço de Cleo também é recorrente (Figura 26). Além das cenas em que a empregada aparece limpando o chão ou lavando a louça, em quase todos os ambientes pelos quais ela percorre, poças d'água surgem pelo caminho. Neste filme, a água serve ainda como um elemento de contraste e também aponta a estratificação social. Quando Cleo decide ir à busca de Férmin para falar sobre a criança que espera, visita um bairro simples e precário. No local, um carro transita com uma caixa de som que relata à população sobre a escassez de água enfrentada no povoado. Este cenário se opõe à abundância de água em Roma, bairro que a doméstica trabalha.



Figura 25 – Close em Val lavando a louça.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.



Figura 26 – Close em Cleo lavando a louça.

Fonte: *Roma*, 2018.

Outra situação em que a água se apresenta de forma metafórica é o momento de catarse vivido por Val e Cleo no fim das narrativas. Diante de todos os conflitos enfrentados, é na água que as duas protagonistas decidem romper com suas crenças e limites. No caso de Val, a catarse ocorre na piscina dos patrões, local até então restrito



a entrada da funcionária (Figura 27), algo mencionado desde a primeira cena, quando a empregada vigiava Fabinho nadando, ainda criança, o observando apenas do lado de fora; no caso de Cleo, o mar, visto que a jovem não sabia nadar (Figura 28).

A motivação que as levou ao ato foi o amor, um sentimento maior que o medo. Diel (1966: 37-38) estabelece um diálogo com a passagem de ambas ao dizer que o elemento é “a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela luz e pela verdade, ao passo que a água simboliza a purificação do desejo, até a mais sublime das suas formas - a bondade”.



Figura 27 – Val: rompimento de crenças.

Fonte: *Que horas ela volta?*, 2015.

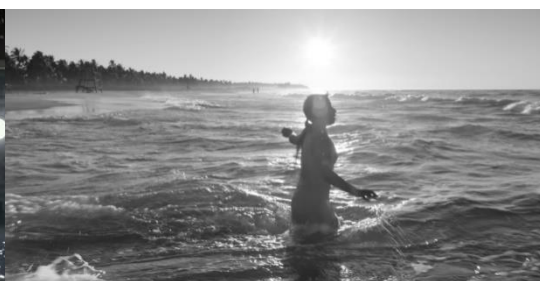


Figura 28 – Cleo: rompimento de crenças.

Fonte: *Roma*, 2018.

Observa-se, portanto, que do início ao fim, ambos os filmes utilizam a água como um importante elemento simbólico, seja como uma via sinuosa para assinalar as desigualdades sociais ou como um instrumento de purificação.

Considerações finais

Que horas ela volta? e *Roma* são filmes que traduzem fragmentos políticos e sociais de mais de uma época, indo além do momento histórico da narrativa. A obra cinematográfica nacional retrata o Brasil do século XXI - entretanto, abarca elementos que foram herdados de séculos anteriores, sobretudo do período da escravidão. O longa-metragem mexicano, por sua vez, se passa no século XX. Contudo, aborda temáticas que são discutidas até os dias atuais, como a monoparentalidade feminina.

Ambos os filmes obtiveram destaque na cena audiovisual internacional por enfatizarem a figura da empregada doméstica, que normalmente ocupa um espaço ínfimo nas narrativas tradicionais, provocando inquietudes e reflexões nos espectadores acerca da estratificação social e da violência simbólica que ocorre no espaço doméstico.

As investigações das duas obras fílmicas apontam para características culturais semelhantes entre Brasil e México, como a presença da empregada doméstica nos lares de famílias de classes média e alta. Além disso, ambas as obras apresentam, mesmo que de forma implícita, o retrato político das respectivas nações. Ao analisar a cena



histórica, nota-se que esses países da América Latina, assim como os demais, apresentam traços socioculturais que vieram em decorrência da sua formação política. Tanto o Brasil quanto o México são historicamente marcados pela desigualdade, por governos que não privilegiaram os mais necessitados, pelos regimes ditatoriais e a estratificação no microcosmo doméstico é um dos resultados desse processo.

Por fim, os filmes demonstram a eficiência na utilização dos elementos simbólicos como um recurso cinematográfico, por exemplo, a presença metafórica da água, sobretudo nas cenas de rompimento de paradigmas. Apesar de toda a atenção destinada às empregadas domésticas nas narrativas, percebe-se que a representação da realidade se mantém na hipocrisia das relações dos patrões, algo presente dentro e fora da tela desde o passado até os dias atuais.

Referências

- ALMEIDA, Paula Alves de; ALVES, José Eustáqui Diniz; da SILVA, José Jaime. “Uma análise demográfica do filme *Que horas ela volta?*”. In: *Anais do XX Encontro Nacional de Estudos Populacionais*. ABEP – Associação Brasileira de Estudos Populacionais, 2017. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/2593> . Acesso em: 29 jul. 2019.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BERNARDI, Bruno Boti. “Política externa e direitos humanos no México (2000-2010): avanços externos e fracassos domésticos”. *Meridiano*, vol. 11, n. 122, nov-dez. 2010.
- BRINKMAN-CLARK, William. “Roma: Una arquitectura de la memoria”. *Bitácora Arquitectura*, Universidad Nacional Autónoma de México. N.40, jul-nov. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/69448>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- Brites, J. “Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores”. *Cadernos Pagu*, nº 29, 2007:91-109.
- BRUNI, José Carlos. “A água e a vida”. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 5 (1-2): 53-65, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v5n1-2/0103-2070-ts-05-02-0053.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2019.
- BOURDIEU: *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- COELHO, Maria Claudia. “Sobre agradecimentos e desagradados: trocas materiais, relações hierárquicas e sentimentos”. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. p. 267-291.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIAS, Luciana de Oliveira. “Seguir adelante: trânsitos identitários entre as/os Mazahuas na Cidade do México”. In: SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia Maria. (Org.). *Gênero e povos indígenas*. Brasília: Museu do Índio/GIZ/FUNAI, 2012.
- DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grècque*. Paris, Payot, 1966.



FERRAZ, D.L.S. “Pelo fim da categoria inclusão/exclusão: a questão do exército de reserva no capitalismo contemporâneo”. In: CATTANI, A. D.; DÍAZ, L. M.; COHEN, N. (Orgs.). *A construção da sociedade justa na América Latina*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013. p. 1-20.

FERRAZ, Deise Luiza da Silva. MOURA-PAULA, Marcos. BIONDINI, Bárbara Katherine Faris. MORAES, Aline Fábila Guerra de. “Ideologia, Subjetividade e Afetividade nas relações de trabalho: Análise do filme ‘Que horas ela volta?’”. *Revista Brasileira De Estudos Organizacionais*, v. 4. n. 1: 252-278, jun. 2017.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. Tradução de Paulo César de Souza. In: **Obras Completas**. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2012.

GONÇALVES, Thomás Gomes. “Negação da gravidez: um estudo psicanalítico”. **Psicologia em Estudo**. v. 20, n. 1, 2015. Disponível em: http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/PsicolEstud/article/view/25657/pdf_20.

GUARNICA, Omar Cerrillo. “Roma: a Portrait of Mexican Segregational Society”. *Art Style - Art&Culture International Magazine*. V.1, Issue 1, mar - 2019: 25-34. Disponível em: <https://artstyle.international/issue-1/>. Acesso em: 26 jul. 2019.

HAHNER, June. “Mulheres da elite: honra e distinção das famílias”. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2013. p.43-64.

LANA, Lúgia. “Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?*. *Rumores*, n. 19, v. 10, janeiro – junho, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/110278>. Acesso em: 13 jul. 2019.

LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. “Que horas ela volta? Uma crônica cinematográfica”. *Comunicação & Educação*. Ano XXI, n. 1, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/109376>. Acesso em: 29 jul. 2019.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gilli, 1987.

NÁJERA, Stefanía Alba. “Roma y la visibilización del trabajo doméstico”. *Bordes - Revista de Política, Derecho y Sociedad*. N.12, febrero-abril, 2019. Disponível em: <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/442>. Acesso em: 29 jul. 2019.

PAMPLONA FILHO, Rodolfo. “Assédio sexual: questões conceituais”. In: JESUS, Damásio Evangelista de; GOMES, Luiz Flávio (Coord.). *Assédio Sexual*. São Paulo: Saraiva, 2002.

PEREIRA, Rodrigo da Cunha. “A família: estruturação jurídica e psíquica”. In: PEREIRA, Rodrigo da Cunha (Coord.). *Direito de Família Contemporâneo: doutrina, jurisprudência, direito comparado e interdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Del Rey, 1997.

PERES, Maria Angélica de Almeida ; BARREIRA, Ieda de Alencar. “Significado dos uniformes de enfermeira nos primórdios da enfermagem moderna”. *Escola Anna Nery Revista de Enfermagem*, v. 7, n. 1: 25-38, 2003.

PUDOVKIN, V. “Métodos de tratamento do material (montagem estrutural)”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

QUE horas ela volta? Dir.: Anna Muylaert. Prod.: Caio Gullane. Brasil, 2015.



ROMA. Dir.: Alfonso Cuarón. Prod.: Alfonso Cuarón. México/EUA, 2018.

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. "Literatura de cordel e migração nordestina: tradição e deslocamento". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Nº. 35, Universidade de Brasília Brasília, Brasil, 2010.

SCARPELLINI, Marister. CARLOS, Viviani Yoshinaga. "Monoparentalidade feminina e vulnerabilidade social: a realidade de mulheres chefes de família no município de Apucarana". *Anais II Simpósio Gênero e Políticas Públicas*. Universidade Estadual de Londrina, 18 e 19 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/Marister.pdf>. Acesso: 11 ago. 2019.

SCHERDIEN, Camila. BORTOLINI, Ana Carolina dos Santos. OLTRAMARI, Andrea Poletto. "Relações de trabalho e cinema: uma análise do filme 'Que horas ela volta?'". *Farol - Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*. v. 5 n. 12, 2018. Disponível em <https://revistas.face.ufmg.br/index.php/farol/article/view/3874>. Acesso em: 29 jul. 2019.

SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

TUFTE, Thomas. "Televisão, modernidade e vida cotidiana: discussão sobre o trabalho de Roger Silverstone face a diferentes contextos culturais". *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 2: 1-24, julho/dezembro 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3366>. Acesso em: 29 jul. 2019.

ZABALBEASCOA, Anatxu. "Roma', um filme sobre memórias que tem a casa como protagonista". *El País*, dez. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/10/cultura/1544462338_986627.html. Acesso em: 10 ago. 2019.

Submetido em 22 de agosto de 2019 / Aceito em 17 de dezembro de 2019.



Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho

Paula Gonçalves da Silva¹

Sérgio Carvalho Benício de Mello²

¹ Doutora em Administração pela Universidade Federal de Pernambuco (2019) e especialista em Gestão Cultural pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (2012). Professora adjunta da Universidade de Pernambuco (UPE Caruaru) e voluntária da Em Cena Arte e Cidadania. O foco atual das atividades de extensão e pesquisa é a área de cultura, cinema e cidades - política e gestão.
email: paulaemcena@gmail.com

² Tem formação na área de Administração de Empresas e Filosofia, tendo alcançado o título de Doutor pela City, University of London, Reino Unido (1997). É professor titular da Universidade Federal de Pernambuco e bolsista de produtividade em pesquisa nível 1D do CNPq. Tem experiência nas áreas de ensino e pesquisa, atuando principalmente com os seguintes temas: Estudos urbanos; Política da mobilidade; Tecnologia e modernidade; Mobilidades e cidadania; Política e práticas discursivas; Pós-estruturalismo e teoria do discurso.
email: sergio.benicio@gmail.com

**Resumo:**

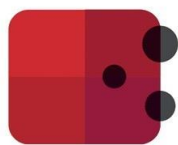
A representação da vida cotidiana do Recife aparece como ponto de destaque na obra do cineasta Kleber Mendonça Filho, embora com temáticas, formatos narrativos e gêneros diferentes. Além da cidade, o mesmo espaço cênico – um apartamento – aparece em três dos seus filmes: *Enjaulado* (1997), *Eletrodoméstica* (2005) e *O som ao redor* (2012). Partimos desse ponto espacial comum para analisar as representações da vida cotidiana tendo como referência teórico-metodológica a política da arte de Jacques Rancière, de modo a criticar o modelo de cidade excludente e calcada no medo.

Palavras-chave: Representação da vida cotidiana; Recife; Kleber Mendonça Filho; Jacques Rancière.

Abstract:

Although with different themes, narrative formats and genres, the representation of the daily life in Recife is a highlight in the work of the filmmaker Kleber Mendonça Filho. In addition to plotting the same city, three of his films take place in the same scenic space: an apartment. The same apartment appears in the movies *Enjaulado* (1997), in the short film *Eletrodoméstica* (2005) and in the feature film *Neighbouring Sounds* (2012). This apartment is the key element in our studies because it is the starting point for our analysis of the representations of everyday life. In order to criticize the exclusionary and fear-based city model, we use Jacques Rancière's art politics as the theoretical-methodological reference.

Keywords: Everyday life representation; Recife; Kleber Mendonça Filho; Jacques Rancière.



Introdução

Após o anúncio do Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes de 2019, parte do mercado cinematográfico direcionou o olhar para *Bacurau*, longa-metragem dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, que, desde então, já foi convidado para diversos festivais e exibido mundo afora, cativando público e crítica. O sucesso de *Bacurau* reacendeu o interesse pelas obras dos realizadores, principalmente de Kleber Mendonça Filho (KMF), o mais experiente da dupla.

A produção audiovisual de KMF teve início na década de 1990, na cidade do Recife, nordeste do Brasil, e entre as temáticas recorrentes de suas obras estão o próprio cinema, o gênero suspense e a cidade do Recife. A representação da vida cotidiana na cidade aparece como ponto comum em oito filmes com temáticas, formatos narrativos e gêneros diferentes. Além da cidade, o mesmo espaço cênico – um apartamento – aparece em três filmes: o média-metragem *Enjaulado* (1997), o curta *Eletrodoméstica* (2005) e o longa *O som ao redor* (2012). Embora a justificativa da utilização da mesma locação dada pelo realizador seja a da facilidade da produção³, partimos desse ponto espacial comum para analisar as representações da vida na cidade e no espaço urbano. Além disso, a cineasta Mariana Lacerda (2018) destaca que as imagens das locações configuram-se como a memória do lugar e possibilitam identificar as suas transformações espaciais.

A escolha de acessar a cidade representada nos filmes está fundamentada teórica e metodologicamente no componente político da arte de Jacques Rancière, para o qual a política é o movimento de dissenso que permite que novos conceitos, povos e direitos tornem-se visíveis, dizíveis e possam ser partilhados dentro de um mesmo campo do sensível (RANCIÈRE, 2012). O estudo visa, a partir das cenas de dissenso que implicam uma ruptura com as partilhas estabelecidas nas nossas sociedades, contribuir com a crítica aos pressupostos que podem estar vivos no imaginário sobre a cidade.

Acrescentamos, como ponto fundamental da análise, que o olhar político relacionado à contribuição para um novo imaginário urbano da cidade não está apenas na representação espacial da mesma, mas também nos comportamentos dissidentes dos personagens, individuais e/ou coletivos, que representam subjetivações políticas, questionam a ordem estabelecida na cidade representada e contribuem para a reflexão sobre novas partilhas do sensível.

³ “Veio da facilidade de usar minha casa. Zero orçamento” - MENDONÇA FILHO, 2018.



Nesse sentido, organizamos este texto em quatro seções. Após esta introdução, dissertamos sobre a relação entre cinema e estudos urbanos, política e a trilha metodológica, de modo a apresentar os pressupostos epistemológicos e os procedimentos metodológicos adotados. Em seguida, desenvolvemos a análise dos três filmes do *corpus* de pesquisa. Na quarta parte, partilhamos com o leitor as considerações finais.

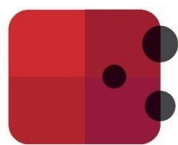
Cinema e estudos urbanos, política e a trilha metodológica

Se hoje temos a oportunidade de visitar virtualmente vários lugares do mundo, foi o cinema o grande precursor desta possibilidade. As ruas, edifícios e monumentos das cidades foram usados como locação dos mais diversos filmes sem terem um papel necessariamente relevante nas narrativas, mas apenas para situar histórias e personagens. Em outros filmes, as cidades ganham papel de destaque como protagonistas da trama, ora enaltecendo a arquitetura, ora tratando do tecido urbano. O cinema passa a ser mais uma forma de representação e memória urbana, só que mais próxima que a literatura e mais viva que a pintura ou a fotografia, contribuindo para a constituição sobre o imaginário dos lugares.

Ao longo da história do cinema, vários filmes e cineastas realçaram o olhar sobre a cidade de forma diversificada. A interligação entre cinema e urbanismo pode ser vista como uma chave tanto para a compreensão da vida moderna quanto para a propagação de imaginários das cidades ditas modernas. Para Urbano (2013a: 8) “a experiência mediada da arquitetura (sic) e da cidade através do cinema forma, em muitos casos, a primeira impressão de um espaço, condicionando permanentemente o nosso sentido de lugar.”

Já Alsayyad (2006) parte da premissa de que os filmes são um componente integral do ambiente urbano e que a representação cinematográfica ao longo do tempo revela muito sobre a teoria e a condição urbana. Assim, defende que o urbano é uma parte fundamental do discurso cinematográfico e o filme, portanto, é uma importante ferramenta analítica do discurso urbano. De forma similar, Fitzmaurice (2001) enfatiza o filme como um meio fundamentalmente espacial que, na exploração do tecido e dos espaços urbanos, articula a dinâmica do poder contemporâneo, sendo assim uma importante ferramenta de análise e produção de discursos sobre paisagens urbanas e renegociação de conceitos, tais como local, lar, região, território, nação, cidade e subúrbio.

Entendemos, então, que tematicamente o cinema, desde o seu surgimento até os dias atuais, esteve fascinado com a representação dos espaços, estilos de vida e



condições humanas da cidade. Formalmente, o cinema tem uma habilidade marcante “para capturar e expressar a complexidade espacial, a diversidade e o dinamismo social da cidade através da *mise-en-scène*, localização de filmagem, iluminação, cinematografia e edição.” (SHIEL, 2001: 26).

Além disso, “proporciona um olhar analítico sobre o espaço da cidade, tornando-se numa ferramenta para o conhecimento do tecido urbano.” (URBANO, 2013: 65).

Para a análise dos filmes selecionados, buscamos a coerência teórico-metodológica e realizamos uma análise do discurso de perspectiva pós-estruturalista tendo Jaques Rancière como principal referência. Assim, procuramos identificar o componente político de cada filme e realizamos o que Rancière (2009) denominou como análise do sensível, ou seja, identificar que tipo de mundo o filme define e os dissensos que provoca ao inventar olhares, dispor os corpos pelos lugares, transformar os espaços e modificar o tempo. São nos movimentos de dissenso ou disruptivos que a política se evidencia no discurso.

Rancière (2009a) esclarece que suas obras são sempre intervenções em contextos específicos, guiadas por perguntas iniciais: como podemos caracterizar a situação em que vivemos, pensamos e agimos hoje? Como é que isso nos impele a mudar nossa maneira de determinar as coordenadas do “aqui e agora”? Em nosso trabalho, buscamos, inicialmente, identificar os contextos específicos abordados por cada filme do *corpus de pesquisa*, tendo em vista uma descrição da situação problematizada e sempre repensando como a mesma pode provocar novas possibilidades discursivas.

Em termos operacionais, recorremos a Mennel (2008), que, ao tratar da cidade cinemática e do imaginário urbano, destaca que a análise começa com a observação de como os filmes individualmente representam as condições espaciais e de vida na referida cidade no momento histórico específico, depois se concentra em como o texto cinematográfico constrói e comenta essas condições, buscando compreender como as cidades são imaginadas. Para tal, acessamos autores críticos ao desenvolvimento das cidades, como, por exemplo, Lefebvre (1999), Jacobs (2011), Soja (2008) e Maricato (2000), para problematizar sobre o Recife cinemático, além de outras fontes para a compreensão do contexto representado.

Temos, então, duas referências básicas de análise simultâneas: as referências espaciais da cidade e os seus usos. Inicialmente, buscamos identificar os elementos que demarcam a cidade do Recife em cada filme: construções, paisagens e símbolos culturais. Posteriormente, passamos a observar os usos desses espaços pelos diversos personagens, de modo a entender o que significam as cenas, os acontecimentos mais comuns e as explicações que surgiram delas. Além disso, a análise política observa qual



mundo comum está apresentado, quem faz parte dele e quem são os sujeitos políticos ou as vozes audíveis. Assim, norteamos o nosso caminho no intuito de identificar os pontos de tensão na cidade representada nos filmes e responder às perguntas guias: Que cidade é? Quais os temas visíveis (contexto específico)? Quais os corpos audíveis? Que mundo comum é esse? Destacamos aqui que não tivemos a preocupação de utilizar o conteúdo total de todos os filmes analisados, uma vez que para Rancière (2009a) a construção da argumentação funciona como uma redefinição/recriação de um número limitado de cenas ou eventos do discurso.

Análise dos filmes

Enjaulado

No média-metragem de suspense *Enjaulado*, a identificação de que a história se passa no Recife é muito sutil, pois apenas após a cena inicial, no crédito de abertura, aparecem imagens que são símbolos do cartão postal da cidade: o Rio Capibaribe, a Ponte Princesa Isabel e a Rua da Aurora. As imagens parecem necessárias para localizar a narrativa no Recife, talvez porque as ruas por onde os personagens circulam poderiam ser em qualquer cidade, ou por elas não estarem tão presentes no imaginário urbano propagado por filmes, fotografias e literatura sobre a cidade até o final da década de 1990. A região é evidenciada também tanto pelo sotaque (quando o personagem começa a narrar a história) quanto pela música *Ruas da Cidade*, da banda *Faces do Subúrbio*, na trilha final do filme, que apresenta o paradoxo do Recife, uma cidade linda em que o perigo sempre está por perto. A certeza de que a história se passa no Recife o espectador só tem nos créditos finais, quando aparece que o filme foi inteiramente gravado em Setúbal, no Recife, nos anos de 1996 e 1997.

Setúbal é uma área do bairro de Boa Viagem, na zona sul da cidade, delimitada por canais e pela proximidade do aeroporto. Trata-se de uma zona majoritariamente residencial, cuja orla possui grandes edifícios; à medida que se aproxima do aeroporto, a altura das construções diminui. No filme, o deslocamento das fotos iniciais em preto e branco para as ruas de Setúbal, envoltas em ruídos altos como serra elétrica, alarmes, campainhas e sirenes, parece demarcar que a cidade dos rios, pontes e dos primeiros edifícios modernos pertence ao passado. O Recife é fisicamente representado por um conjunto de ruas residenciais em que a circulação das pessoas restringe-se ao chegar e sair de casa, e cuja maioria das edificações é baixa (três andares), com garagem frontal e portão de grade.



Apesar das grades dos pequenos edifícios supostamente facilitarem o diálogo entre os moradores e as pessoas que estão na rua (por serem vazadas), não é isso que vemos nas imagens, pois as ruas estão quase sempre desertas, e as moradias protegidas por sistemas de segurança. A cena após os créditos ilustra essa situação: um homem jovem branco (Charles Hodges) caminha sozinho por algumas ruas durante o dia, passando por prédios com diferentes alturas e algumas casas, e sua imagem é refletida por câmeras de segurança dos prédios ou espelhos (utilizados para que pessoas que estejam dentro de um lugar possam ver quem passa pela calçada). Ao término da sequência, o personagem chega à sua residência (um prédio de três andares) e faz um “ritual de entrada” com ênfase nas chaves e fechaduras; a cena mostra-o abrindo e fechando o portão, a grade do corredor, a grade do apartamento e a porta do apartamento.

Em *Enjaulado*, a obsessão pela segurança é justificada pelo trauma do assassinato da companheira (Daniele Abreu e Lima) do personagem principal, ocorrido três meses antes, na garagem do edifício, e mostrado na sequência de abertura do filme, antes dos créditos. Cercado de medo e paranoia, o homem torna-se prisioneiro do seu próprio mundo. De acordo com a sinopse, a história retrata a década de 1990, período em que os índices de violência do Estado de Pernambuco atingiram taxas alarmantes, sobretudo na Região Metropolitana do Recife (RMR). No período de 1980 a 1994, Pernambuco estava entre os cinco estados mais violentos do país, com as taxas de homicídios crescendo de forma moderada, com maior intensidade no interior. Já entre 1994 e 2001, a situação ficou ainda pior e o acelerado crescimento das taxas (7,7% aa.) centrou-se principalmente na RMR, o que levou o estado a ocupar o primeiro lugar no mapa nacional em homicídios no ano de 1998, situação que perdurou até 2001 (WAISELFISZ, 2012). É nesse contexto de violência que se passa a trama.

A sequência de abertura, como já mencionado, traz o assassinato da jovem. O local da abordagem, uma rua pouco iluminada e sem movimento, chama a atenção - além da já comentada escassez de vida social nas ruas da vizinhança - para a ausência do Estado, simbolizado pela iluminação pública deficiente e pela inexistência de policiamento. Já a escolha da vítima pode estar relacionada a uma questão de gênero, uma vez que o assassino antes de chegar ao local do crime passa por um homem em uma situação semelhante (estacionando o carro em frente da residência).

Diante do quadro de violência e da incapacidade do Estado em oferecer um ambiente seguro, a população busca as suas próprias soluções - e o diretor parece problematizar algumas dessas alternativas, conforme apresentação do personagem principal:



...eu tenho 25 anos e essa historinha que vocês vão ver a seguir não é uma história nem engraçada, nem simpática, é uma história brutal de como eu combati a violência. Eu acho que a solução que eu encontrei para o problema foi perfeita, caiu como uma luva, mas o pessoal não gostou muito não, eles quase me matam. Bem... o cenário é esse aí: um apartamento de classe média, trancado e cercado de grades, como vocês bem conhecem (ENJAULADO, 1997, 8' – 8'45").

A primeira alternativa encontrada é a fortificação das construções com grades, trancas, cadeados, metais nos muros e câmeras de segurança, que, segundo Silva (2017), são signos da arquitetura do medo, comuns em vários filmes de horror que se passam no contexto urbano, mas também cada vez mais presentes em várias cidades do mundo. Com a linguagem de videoclipe, a música *Ruas da Cidade*, da banda *Faces do Subúrbio*, é apresentada com imagens de diferentes pessoas fechando grades e janelas, como podem ser vistas nas Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1 – Grades: visão de dentro da residência.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.



Figura 2 – Janela com grade.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.



Figura 3 – Muro protegido.

Fonte: *Enjaulado*, 1997.

Como todas as janelas possuem grades, o lado externo só pode ser visto através delas. A rua é o local do perigo e a estratégia de sobrevivência das pessoas nessa cidade hostil depende de soluções para se isolar dela. Em uma primeira leitura do filme, podemos interpretar que ficar trancado dentro de casa, enjaulado, é uma garantia de proteção da violência urbana. Na narrativa, o jovem se isola em seu apartamento, alternando momentos de lucidez e paranoias. Os poucos momentos de lazer são individuais, como ver fotos antigas (a maioria retrata atividades de lazer ao ar livre), assistir à televisão, ler, escutar música e dançar, intercalados com imagens e ruídos de violência nas alucinações, nas lembranças e nas cenas na TV.

No entanto, como o próprio filme mostra, os sistemas de segurança nas residências não impedem a violência na rua ou mesmo na porta de casa, limitando cada vez mais o espaço seguro disponível para a circulação das pessoas. Essa solução de isolamento nas residências vai de encontro ao postulado por Lefebvre (1999), que afirmava que a vitalidade das ruas era essencial para a vida urbana e a sensação de segurança. Talvez o fato da localidade ser apenas residencial contribua para a insegurança, tal como na crítica apontada por Jacobs (2011), na qual a falta de diversidade dos usos da localidade diminui a utilização da área pública e, conseqüentemente, amplia a sensação de medo.

Apontemos, então, alguns aspectos que o filme destaca como uma consequência do medo da violência urbana: (1) modificação das fachadas das edificações para incluir grades nas janelas e portas; (2) interferência no comportamento das pessoas que se isolam em suas residências; e o (3) esvaziamento das ruas. Dentre essas consequências, percebemos que o isolamento configura-se como uma solução inviável, uma vez que as pessoas precisam sair de suas residências para suas atividades diárias.

Outro caminho apontado no filme para acabar com a violência é uma espécie de revide: a população encurrala o assassino e um justiceiro o mata. A justiça com as próprias mãos torna ainda mais evidente a ineficiência do Estado. É ao espaço não



ocupado pelo aparato de repressão oficial que uma parte da população parece tentar impor uma nova ordem. No entanto, a instalação da barbárie não resolve; além de aumentar os índices de homicídios, não minimiza o medo da população, simbolizado pela paranoia do jovem que se enclausura em seu apartamento.

Assim, o desfecho encontrado pelo personagem para acabar com a violência torna a situação mais complexa. Justificado pelo trauma, o personagem opta por uma solução extrema e utiliza outra forma de violência, o suicídio. Ao tornar-se um “morto-vivo”, ele avisa que permanecerá em sua vizinhança e que será preciso que as pessoas tenham medo para sobreviver. Com imagens do bairro e dos diversos sistemas de segurança, a voz em *off* aconselha: “tranquem as portas, cubram os muros com cacos de vidro, e, especialmente, tenham medo” (ENJAULADO, 1997, 00:30:36).

Salientamos, no entanto, que o suicídio neste filme não representa a ausência de vida, visto que apenas morto (ou morto-vivo) o personagem pode ficar mais relaxado e andar pelo seu próprio bairro. O diretor subverte o sentido da morte - ou, como diria Rancière (2012), muda o referencial do que era visível, pois é apenas através dessa morte/vida que é possível vencer o medo que está na própria pessoa: o medo do outro. Além disso, representa também uma forma de combate à violência, pois apenas assim a rua estará movimentada. Nesse sentido, o suicídio é uma ação extrema que pode ser lida como uma estratégia de ocupação da rua e superação do medo. No entanto, mesmo radical, trata-se de um desfecho individual. O personagem sugere às pessoas que continuem tendo medo para viverem na cidade. Ou seja: para quem está vivo, ocupar sozinho a rua pode ser uma estratégia suicida.

Eletrodoméstica

O filme retrata uma manhã de uma família de classe média no Recife, moradores de Setúbal, bairro de Boa Viagem, na década de 1990. Seguindo um modelo clássico de família patriarcal, o marido assume o papel de provedor e trabalha fora do ambiente doméstico, enquanto a esposa fica em casa com os dois filhos. Para a realização do trabalho doméstico, ela cronometra o tempo da máquina de lavar roupas e utiliza outros eletrodomésticos para todas as atividades - cozinha, limpeza, estudos das crianças e lazer. O filme pode ser visto, então, como uma sinfonia doméstica: no lugar de um dia na cidade, vemos uma manhã na rotina de uma família em seu apartamento.

As informações sobre a localidade e a época em que se passa a história são apresentadas ao espectador logo na cena de abertura do filme, após os créditos: a câmera parada exhibe uma rua com carros estacionados, algumas casas, prédios ao fundo e uma pessoa passeando com um cachorro pela calçada. Na cena, a música da



trilha, *Eu Queria Morar em Beverly Hills*, da banda *Paulo Francis vai pro céu*, ganha destaque ao nos remeter à série norte-americana *Beverly Hills 90210*, exibida na Rede Globo de Televisão a partir de 1992 (com o nome *Barrados no Baile*), que contava a história de um grupo de adolescentes moradores da comunidade elitista de Beverly Hills na Califórnia, Estados Unidos. A música e o paralelo das cenas de abertura do filme com a do seriado fazem um contraste entre a pacata Setúbal e Beverly Hills, presente nas comparações entre as duas localidades apresentadas na canção.

Embora nem Setúbal e nem Beverly Hills sejam subúrbios, a referência ao seriado norte-americano e ao modelo de residência equipada com eletrodomésticos para o trabalho feminino, apresentado em *Eletrodoméstica*, nos remete ao processo de suburbanização dos grandes centros urbanos e ao “sonho americano” da década de 1950. Nesse sentido, o Recife é apresentado como uma cidade de costumes arcaicos, que, no entanto, a partir da relação da mãe com os eletrodomésticos no filme, subverte os sentidos do cuidado com a casa e questiona o tédio da vida suburbana.

A questão dos aparelhos eletrônicos nos remete também às grandes mudanças de ordem econômica ocorridas no Brasil, na década de 1990, sobretudo ao controle da hiperinflação e à estabilidade da moeda (o real). A equiparação da moeda brasileira com o dólar e o controle da inflação ampliou a importação de eletrônicos pela classe média e, apesar de não significar, necessariamente, aumento do poder aquisitivo, permitiu um maior planejamento das compras, possibilitando a aquisição de produtos antes considerados acessíveis apenas às classes alta e média-alta.

No filme, as imagens do Recife, delimitada apenas pela região de Setúbal, são mostradas apenas no início da trama e nos créditos finais, uma vez que a história se passa em um apartamento. Após a pacata imagem da rua inicial, é apresentada uma sequência de planos parados que mostram as edificações da trama ou a vista a partir do imóvel principal. Também há um destaque para os garotos que jogam bola no pequeno corredor do prédio (Figura 4), que nos leva aos seguintes questionamentos: se há espaço na rua, que tem pouco movimento de automóveis, por que eles jogam no minúsculo corredor do prédio? A área é igualmente marcada pela violência urbana, tal como no filme anterior? Na imagem, podemos perceber também uma construção no terreno vizinho demarcando a ideia de que a localidade está em expansão construtiva.

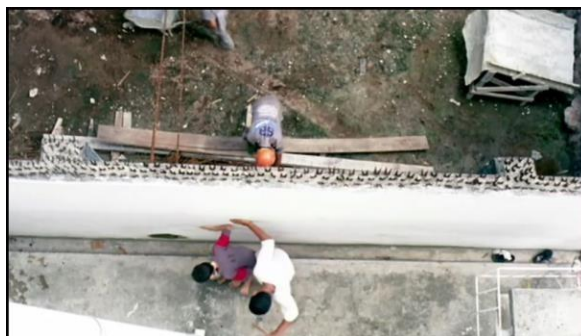


Figura 4 – Garotos jogando bola no corredor do prédio.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Assim como em *Enjaulado*, o destaque das imagens de *Eletrodoméstica* (Figuras 5 e 6) é para as grades nas janelas das edificações e os cacos de vidro ou pedaços de ferro nos muros. A semelhança não é por acaso. A locação dos dois filmes é a mesma, na mesma vizinhança e no mesmo apartamento. No entanto, o clima não é de suspense. A trama de *Eletrodoméstica* se passa durante o dia, o imóvel é bem iluminado e a violência urbana aparece de forma bem mais amena: em vez de um assassinato, vemos uma janela de carro quebrada (Figura 8). Chamamos atenção para o detalhe de que o carro estava supostamente protegido pelas grades do portão (Figura 7).



Figura 5 – Janelas com grades.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.



Figura 6 – Janela da vizinha.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Figura 7 – Carro no estacionamento.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Figura 8 – Carro com vidro quebrado.

Fonte: *Eletrodoméstica*, 2005.

Das cenas da rotina dos personagens, destacamos algumas que dão pistas sobre que tipo de mundo elas descrevem (RANCIÈRE, 2009a). Os poucos momentos de lazer, também repletos de eletrônicos, acontecem dentro do apartamento. Na sala da residência, enquanto a filha (Gabriela Souza) assiste à televisão, o seu irmão (Pedro



Bandeira) brinca com o carrinho de controle remoto. Os vários ruídos se sobrepõem: a trilha sonora do filme, o barulho da máquina de lavar, do forno microondas, da televisão e do carro de brinquedo.

Na cena seguinte, a mãe atende ao telefone e passa referência de como chegar à residência: “É que a favela é nova, a favela fica por trás. Não tem a Igreja Batista na rua? Pronto, a minha é de esquina” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 6’22”). Apesar da proximidade da favela, que é apenas citada e não mostrada, Setúbal parece representar o espaço da classe média recifense, tal como na Beverly Hills da série, onde o espaço é demarcado apenas para um determinado grupo social. Na década de 1990, o número de moradores das favelas cresceu em todo o Brasil, e no Recife atingiu a marca de 40% da população da cidade. Contudo, eram e ainda são áreas historicamente excluídas dos planejamentos urbanos brasileiros, como se não existissem ou não fizessem parte das cidades (MARICATO, 2000). Assim, a favela e, sobretudo, a sua invisibilidade no filme, podem ser compreendidas, então, como a não-cidade.

O fato de a favela ser nova e próxima ao apartamento de classe média evidencia a constante modificação da morfologia urbana, o crescimento das áreas de moradias precárias e a proximidade com o bairro de melhor estrutura urbana, ambiental e econômica, tal como destaca Cavalcanti; Avelino (2008: 32):

Na cidade do Recife, no seu urbano real, são encontrados aglomerados de pobreza em um raio de menos de 2 km das proximidades das áreas/bairros consideradas como áreas de inclusão. Os núcleos de riqueza atraem, paradoxalmente, para perto de si a presença daquelas populações consideradas ‘indesejáveis’, que sobrevivem da oferta de atividades econômicas e sociais, quando existem, criadas para dar suporte às áreas mais abastadas, e dos ressaibos deixados pela sociedade.

A proximidade das áreas torna evidente a desigualdade social na urbe. De mais a mais, não se pode ignorar que durante muito tempo os estudos sobre violência associavam quase sempre as suas causas às classes mais pobres, e ainda hoje elas são facilmente estigmatizadas como suspeitas de vandalismo, banditismo e outras formas de violência (CAVALCANTI; MEDEIROS; BRITO; LYRA; AVELINO, 2008). Assim, a percepção de que a violência está atrelada, de antemão, a uma classe social específica pode influenciar a criação de trincheiras pelos outros grupos sociais - tanto físicas, a exemplo das grades nas janelas, quanto simbólicas, como a não-convivência com o diferente.

De certa forma essa questão das barreiras físicas e simbólicas nos remete à cena em que se ouve um homem (Jonatas F. Lucena) chamando do lado de fora, pedindo água. A mãe pega uma garrafa d’água, um copo e uma manga, e parte para a “corrida



de obstáculos” que a separa do rapaz: abre a porta e a grade do apartamento, depois a grade no final da escada que leva ao térreo, e chega à grade do corredor. Sem abrir a grade do corredor, ela coloca a água em um copo e passa para o rapaz. Ao agradecer ele fala: “Essa é a trigésima casa que eu passo, a senhora é a primeira pessoa que me atende para me dar água. Muito obrigado” (ELETRODOMÉSTICA, 2005, 16’15’ – 16’47”). Ela oferece a manga, mas como a fruta é grande e não passa pela grade, ela joga para que ele possa pegar do outro lado.

Essa sequência nos fez refletir sobre o que levou os outros moradores, que não aparecem na trama, a negar água para alguém que bate à porta. Considerando que as pessoas estivessem em casa, não é a falta de recursos que faz com que alguém não atenda a um pedido de água de um estranho. Talvez tenham muitos pedidos (no filme só parece um durante toda a manhã), as pessoas estejam cansadas e, por isso, não param nem para saber do que se trata. Além disso, a própria personagem principal não abre a grade que dá acesso aos apartamentos, mesmo após perceber que a fruta não passa pela grade. Por que jogá-la em vez de abrir a grade? Talvez o medo da violência, esse medo do outro, interfira no comportamento das pessoas, e mesmo a solidariedade vá até o limite da sensação de segurança. A mãe não parece ter medo do rapaz. Ela apenas demonstra um comportamento já naturalizado de que a segurança está no ambiente privado.

Assim, protegida por grades, a família passa a manhã no apartamento. Os eletrodomésticos são essenciais para a vida robotizada, e mesmo assim o tédio parece estar presente nesse cotidiano, em um dia comum como outro qualquer. Tal como em um trabalho fabril, o tempo parece determinar o ritmo dessa família moderna. Para relaxar e escapar da mesmice da rotina, a mãe fuma maconha (escondida dos filhos), utiliza o aspirador de pó para eliminar a fumaça e limpa a casa como se seguisse em uma coreografia. O eletrodoméstico serve como aliado nessa pequena subversão do papel de “mãe perfeita”, mas mesmo representando um ato de resistência aos padrões estabelecidos da família patriarcal, ela precisa manter as aparências de modo a não provocar deslocamentos na ordem estabelecida. Diminui o tédio, mas segue sempre prestando atenção no tempo do cronômetro.

Apenas nas cenas finais, ao ser apresentado a novas pequenas subversões das personagens, é que o espectador percebe que a preocupação com o tempo vai além das obrigações domésticas. A filha faz pipoca antes do almoço, aproveitando o momento que sua mãe vai estender a roupa. A mãe não notará a trela da filha, pois se masturba na máquina de lavar. O filme termina com o gozo da mãe, que finalmente encontra um prazer que a transporta para outro mundo, no qual todas as cores das roupas na água



produzem um movimento que não cabe em um ambiente fechado. Aqui não há uma ocupação da rua como o morto-vivo de *Enjaulado*, apenas uma metáfora que pode extrapolar os sentidos e - por que não? - os espaços.

Ao refletirmos sobre os espaços, percebemos que alguns elementos em *Enjaulado* aparecem como uma consequência do medo da violência urbana e também estão presentes em *Eletrodoméstica*, tais como: (1) modificação das fachadas das edificações para incluir grades nas janelas e portas, e (2) a permanência dentro do local seguro da residência. Contudo, não há um trauma relacionado diretamente à violência, e a questão do medo é menos explícita.

No que tange a representação da cidade, de certa forma, concordamos com Soares, Coelho e Souza (2011: 200): “*Eletrodoméstica* expõe, no lugar de um Recife turístico, a cidade dos seus moradores comuns no dia a dia mais singelo; nem praia e riqueza e nem favela”. Mas salientamos que, em contrapartida, a leitura das imagens ausentes (a favela e Beverly Hills), ou o não-Recife, propiciam a identificação de novos elementos sobre a representação da cidade – ou, como apresenta Rancière (2012a), o diretor mostra em *Eletrodoméstica* o que não era visto em *Enjaulado*: (1) a desigualdade social se revela fisicamente próxima dos bairros de classe média; e (2) a rua como um lugar inóspito – na trilha de abertura se evidencia o calor, o engarrafamento e a presença de desocupados.

O som ao redor

O longa metragem *O Som ao Redor* utilizou locações nos municípios de Recife, Palmares, Bonito e Vitória de Santo Antão, todos em Pernambuco, no ano de 2010, representando duas paisagens: a cidade e o campo, com predominância do ambiente urbano do Recife. Não há no filme uma localização exata sobre o Recife - no entanto, para quem conhece a obra do diretor ou a cidade, facilmente reconhece que se trata mais uma vez da região de Setúbal. A maioria das filmagens foi realizada na Rua José Moreira Leal, a mesma locação dos filmes *Enjaulado* e *Eletrodoméstica*. Algumas imagens aéreas da cidade e planos utilizados nos filmes anteriores se repetem em *O Som ao Redor*. Já para quem não conhece a cidade, real ou fílmica, a informação é dada na sinopse do filme. O sotaque, as expressões e as músicas também auxiliam na identificação da localização.

De certa forma, podemos considerar que a não indicação direta do lugar na narrativa amplia o alcance do espaço, pois Setúbal passa a representar não apenas o Recife, mas um microcosmo da vida em uma cidade grande no Brasil. Um conjunto de ruas como representação da diversidade da vida urbana em um local de planejamento



urbano controverso – ruas estreitas, prédios altos e cada vez menos casas. Para Nagib (2017), a verticalidade que prevalece no filme extingue qualquer exibição possível de identidade, seja local ou nacional, e “localiza os atuais males metropolitanos que cercam Recife dentro de um contexto global que facilita um diálogo internacional.” (NAGIB, 2017: 354).

A Setúbal de *Enjaulado e Eletrodoméstica*, formada, principalmente, por prédios de até três andares, casas e algumas construções altas, não é a mesma de *O som ao redor*. No longa-metragem, a paisagem predominante é a dos grandes edifícios. A Figura 9 mostra no horizonte de torres altas como os edifícios são próximos uns dos outros e sinaliza para a existência de algumas construções baixas que ainda poderão ser substituídas por prédios.



Figura 9 – Vista da varanda.

Fonte: *O som ao redor*, 2012.

O filme tem início com uma série de fotografias estáticas em preto em branco, remetendo à ideia de passado de um ambiente rural. Um engenho de cana de açúcar ainda em funcionamento com a casa grande, a plantação e os trabalhadores. As fotos do engenho são um indício de que a narrativa se aprofunda na relação do passado escravocrata de Pernambuco com repercussões na atualidade. Depois das fotografias, há um corte para o contemporâneo. Não há data precisa, mas alguns elementos que aparecem ao longo do filme, como por exemplo, as “Torres Gêmeas”, empreendimento lançado em 2008, e os aparelhos celulares, majoritariamente de modelos tradicionais (os chamados *dumbphones*), indicam que a história retrata o período que foi filmado, final da primeira década do século XXI.

Esse período da história coincide com o momento em que o Brasil conseguiu retomar o crescimento econômico por meio da ampliação do mercado consumidor, fruto

da melhoria na distribuição da renda ocorrida durante os governos do presidente Luis Inácio Lula da Silva, entre os anos de 2003 a 2010 (CURADO, 2011) e do aquecimento do mercado imobiliário com a ampliação das formas de financiamento, lançamentos de novas unidades habitacionais e a busca por imóveis pela classe média (G1, 2016).

A primeira sequência mostra dois pré-adolescentes andando de bicicleta e patins no estacionamento de um edifício, que depois se juntam a várias crianças na quadra do prédio para brincar. A câmera nos conduz ao contraste do local repleto de vida (com brincadeiras e jogos) cercado por grades e com babás uniformizadas, responsáveis pela segurança dos garotos, como pode ser visto na Figura 10. Nessa sequência inicial percebemos vários elementos discursivos presentes nos filmes anteriores: a ênfase nas grades, o lazer em local fechado e o trabalho doméstico feminino (representado pelas babás).



Figura 10 – Brincadeira protegida.

Fonte: *O som ao redor*, 2012.

Os dispositivos de segurança eletrônica, os muros altos e as cercas elétricas configuram-se como elementos que cegam a rua, deixando os dois isolados: o interior e o exterior das edificações. Para Costa (2015), esses elementos estão na tônica da representação do Recife, na vida real e na vizinhança de *O som ao redor*, e o filme mostra que aparentemente há um entendimento de que eles geram mais segurança e bem-estar para a cidade e seus habitantes, contrariando a visão de Jacobs (2011), na qual a segurança nas cidades estaria ligada a diversidade de vida e uso dos espaços públicos, tais como as ruas e calçadas.

A história tem como foco principal os habitantes, visitantes e trabalhadores de uma determinada rua, cuja maioria dos imóveis pertence ao personagem Francisco (Waldemar José Solha), dono do engenho das fotos em preto e branco da abertura do



filme, e à sua família, e se desenrola a partir de uma série de pequenos incidentes, típicas cenas do cotidiano. A trama principal diz respeito à oferta de serviço de segurança privada para garantir a tranquilidade dos moradores e uma vingança relacionada à disputa de terra no campo que só é relevada no final.

O grupo de vigilantes pode ser entendido como sendo uma espécie de milícia, ou seja, pessoas que tomam para si a função de proteger e dar “segurança” em vizinhanças ameaçadas por assaltantes e/ou traficantes. Há uma diversidade de formas de atuação das milícias, desde os grupos de extermínios comuns na década de 1970 e 1980 no Recife, até a união de moradores e, mais recentemente, a atuação de policiais e expoliciais, bombeiros e agentes penitenciários, todos com treinamento militar. No Brasil, a atuação das milícias é mais comum no Rio de Janeiro, em favelas e comunidades pobres, onde elas se constituem como um poder paralelo “responsável” pela segurança, acesso aos serviços supostamente públicos e controle do território mediante a cobrança de taxas muitas vezes abusivas (ZALUAR; CONCEIÇÃO, 2007).

Em *O som ao redor*, fora o arrombamento de um carro, até grande parte do filme não há casos de violência. Além disso, a rua tem vida diurna. Há várias cenas de Francisco e/ou seus familiares caminhando (os “donos” da rua), e também de outras pessoas que andam de bicicleta, vendedores informais e crianças jogando bola, o que amplia ainda mais o questionamento sobre a real necessidade do serviço ofertado pelos seguranças, visto que no bairro circulam policiais, e os próprios moradores possuem diversos dispositivos de segurança.

Ao inserir um grupo de vigilantes privados para realizar a segurança em um bairro de classe média, o filme desvela três sentidos: a paranoia de segurança ou medo do diferente da classe média brasileira, a ausência ou falta de confiança nas forças estatais e a lucratividade dos serviços de segurança privada com o aumento dos níveis de violência ou da sensação de insegurança.

A possibilidade de lucro com o medo, ou da indústria do medo, é levantada pela personagem Bia (Maeve Jinkings). Em um jantar da família, Bia questiona a coincidência do arrombamento do carro ocorrido na noite anterior e sugere que pode ter sido uma estratégia de marketing do tipo: “piora a doença para dar o remédio” (*O SOM AO REDOR*, 2012, 53’51”). O comentário de Bia mostra ser uma crítica a toda a cadeia de negócios de segurança privada, ao sugerir a utilização como estratégia mercadológica da ampliação da sensação de insegurança da população.

Bia é primeira personagem apresentada no filme - casada, mãe de Nelsinho (Felipe Bandeira) e Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira). É o mesmo núcleo familiar do filme *Eletrodoméstica*, que moram no mesmo apartamento, e com algumas cenas se



repetem em *O Som ao Redor*. Assim como no curta-metragem, Bia subverte o papel de “mulher perfeita” fumando maconha e se divertindo com os eletrodomésticos. A trama da personagem não é a central do filme; a rotina da família serve para ilustrar a vida cotidiana e comum da classe média recifense.

Além da questão da segurança, o filme chama a atenção para a importância do mercado imobiliário, para a economia da cidade e a sua divisão territorial ao enfatizar os negócios da família de Francisco e o constante som de construção na trilha. No entanto, a ligação entre os que outrora detinham o controle da principal atividade econômica do Estado (o engenho de açúcar) e os atuais (mercado imobiliário) não parece ser apenas uma perpetuação do controle do capital, mas sim um desvelar de que, da mesma forma que os senhores de engenhos eram considerados fundamentais para o crescimento econômico do estado e simbolizavam o que se tinha de mais injusto em uma sociedade de tradição escravocrata e patriarcal, o mercado imobiliário, embora importante economicamente, representa um vetor de injustiça espacial e social. Ademais, destaca que a metrópole contemporânea ainda tem traços ou valores comumente associados ao passado, e a representação do Recife vem da perpetuação dessa cultura patriarcal e de servidão.

A questão da raça é trazida à tona em duas cenas relacionadas à família de Bia. Na primeira, Bia acorda de madrugada, levanta, fuma um baseado (cigarro de maconha) e vai para a laje do prédio, de onde observa um menino negro (Jefferson Lima) andando em cima do edifício vizinho. Bia não demonstra medo - ela olha para baixo, percebe a altura e apenas observa a agilidade da criança que sobe em prédios, tal como um menino-aranha. O personagem é inspirado em Tiago João, mais conhecido no Recife por Menino-Aranha, que se tornou uma lenda urbana com cobertura midiática de seus feitos que quebravam as leis da gravidade e dos sistemas de segurança para cometer pequenos furtos.

Tiago João existiu de fato, e outros meninos-aranhas podem existir em qualquer cidade. Contudo, no filme ele é uma metáfora para discutirmos os pressupostos da cidade calcada na segurança e no medo, uma vez que volta a aparecer em outras cenas, sempre em lugares altos ou dentro da casa de outra pessoa, simbolizando que a verticalidade das construções não representa garantia de segurança.

Já na segunda cena, Fernanda acorda com o barulho de vários vultos entrando na casa do vizinho. Ela vai ao quarto dos pais (que não estão em casa), volta para o seu quarto, e o irmão desapareceu. Fernanda acorda assustada e apenas nesse momento fica claro que se tratava de um pesadelo. Talvez o medo da violência potencial seja maior do que a própria violência em si, pois enquanto o perigo real é representado por



uma criança que entra nas moradias, a invasão no pesadelo de Fernanda é muito mais assustadora. Aqui a representação dos invasores é toda de pessoas negras, reforçando o estereótipo do jovem negro como delinquente.

Em Pernambuco, o site jornalístico Marco Zero Conteúdo publicou em 2017 uma reportagem sobre violência das abordagens policiais para com a juventude negra, na qual uma das entrevistadas relata tratar-se também de uma questão de deixá-los longe dos espaços públicos frequentados pelos brancos (SANTANA, 2017). Tal posição é corroborada pela arquiteta e urbanista do INCITI-Pesquisa e Inovação para as cidades Raquel Meneses (2019), que afirma: “Há locais nas cidades que são dominados por ricos. Qualquer atividade que fuja ao perfil da classe média é reprimida”. Como, por exemplo, a ocupação do Parque da Jaqueira ou do Marco Zero pelos jovens de periferia, majoritariamente negros, para os Encontros de Passinho.

A denúncia publicada pelo Marco Zero Conteúdo leva para outro patamar a crítica de Soja (2008) de que há um desenvolvimento espacial desigual, ou injustiça espacial, pois incorpora o fator raça como algo mais significativo do que o de classe social. O filme não problematiza diretamente essa interseção entre raça e classe social, nem se aprofunda nessas questões. No entanto, deixa claro o caráter de servidão ligada à raça, pois todos os personagens que assumem o papel de prestadores de serviço (vigias, entregador de água, empregadas domésticas, faxineiras e flanelinhas) são interpretados por atores negros ou pardos. A mensagem política parece tornar evidente que há uma ordem social na qual as hierarquias apresentam-se como naturais (MAY, 2010). Mas, ao longo do filme, essa ordem é desafiada nos atos de resistência - como, por exemplo, o deslocamento livre do Menino-Aranha entre os espaços privados, o que de certo modo dá voz aqueles que estão em situação de subalternidade (SOUZA, 2013).

Além do Menino-Aranha, existem várias situações apresentadas ao longo da narrativa que podem ser identificadas como momentos de pequenos dissensos: a repetição da história de Bia, que busca diversão nos eletrodomésticos; o carro arranhado por um flanelinha; o namoro do vigilante na casa de um morador; e a culminância do confronto final. Todas parecem minimizar o tédio e as opressões presentes no cotidiano da cidade. Especialmente, a dissidência é representada pela residência de Anco (Lula Terra), filho de Francisco: uma casa de portão de grade baixa, com cobogós e uma grande porta de vidro. A existência da casa na vizinhança demarca uma posição de seus moradores contrários ao desenvolvimento urbano do local. Cercada por dois prédios, simboliza uma casa de pessoas que, aparentemente, não têm medo (ou não o demonstram através da arquitetura da casa); evidencia a memória do lugar e ilustra a paisagem da cidade, aos poucos substituída pelos grandes edifícios.



Considerações finais

Ao selecionarmos três obras que utilizaram uma mesma locação, lançadas em períodos diversos, podemos observar as congruências de alguns elementos cênicos que passam a ser sinônimos da representação do espaço urbano em questão. Assim, é possível identificarmos nos filmes de Kleber Mendonça Filho as transformações espaciais ao acompanharmos as diferenças de Setúbal em *Enjaulado*, *Eletrodoméstica* e *O som ao redor*.

A sensibilidade do diretor em retratar a área de Setúbal como um reflexo do crescente adensamento populacional, das novas construções e dos transtornos urbanos (congestionamentos, verticalização e insegurança) no Recife é certa. Afinal, ao término dos anos 2000, o adensamento populacional do bairro de Boa Viagem passou a ser maior que várias cidades da RMR, sendo um retrato do crescimento desigual na cidade (Jornal do Comércio, 2011). Essa passagem é evidente ao assistirmos às obras em ordem cronológica, pois em *Enjaulado* e *Eletrodoméstica* a maioria das construções é de pequenos edifícios de três andares. Vale salientar que, no segundo filme, já há imagens de novas construções, e também há um maior volume de carros. É, no entanto, em *O som ao redor* que a paisagem da cidade ganha uma maior dimensão e aparece demasiadamente verticalizada. Recife vira a cidade dos prédios.

As histórias são contadas a partir de uma localidade de classe média. Nas três obras podemos observar elementos visuais e temáticas comuns que representaram o Recife, tais como o medo, a violência, os sistemas de segurança, a verticalização da cidade e as relações desiguais. A naturalização de elementos como grades nas janelas, alarmes, câmeras de segurança e o lazer em local privado, em geral na própria morada, traz indícios sobre que tipo de mundo comum os filmes descrevem, mesmo que cada um possua uma narrativa própria e, em cada um, algumas nuances da cidade se modifiquem.

Enjaulado nos remete para uma cidade violenta na qual pessoas de classe média buscam soluções particulares para sua própria sobrevivência - soluções essas que serão sempre paliativas, visto que a ação individual não produzirá um efeito de ruptura significativo na realidade representada. *Eletrodoméstica*, ao focar no cotidiano de uma família, nos remete para uma cidade socialmente desigual, na qual a classe média cria barreiras para se manter afastada do diferente e, ao mesmo tempo, busca, nas pequenas diversões (por vezes subversões), meios para viver bem no tédio da vida restrita ao espaço fechado (privado). A violência explícita é bem mais amena que no filme anterior, mas os elementos cênicos, o comportamento dos personagens e a



ocultação da favela denotam que o medo parece ser o catalisador deste cotidiano enclausurado.

Em *O som ao redor*, o medo da violência urbana é apresentado abertamente como um negócio lucrativo para empresas de segurança, e o mercado imobiliário surge com os novos apartamentos já “adaptados” a essa “realidade” e os profissionais autônomos. Além disso, o filme, que inicia com o destaque para cenas do cotidiano de uma grande cidade brasileira, inclui um clima de suspense e termina como uma trama de vingança, enaltecendo a questão da herança do passado como potencializador das transformações/não-transformações do presente, e problematizando a falta de cuidado com a memória do lugar. Assim, percebemos que uma cidade, um povo e uma sociedade sem memória repetem as injustiças e, de certa forma, sofrem as consequências de um progresso que parece não incluir as diferenças, sejam elas entre as pessoas ou representadas nas construções.

Vale salientar que nos três filmes (mas, sobretudo, no longa-metragem) há um destaque para a atuação das pequenas ações de deslocamento que mostram a resistência de personagens oprimidos ou de corpos inaudíveis a buscar uma nova ordem do sensível (RANCIÈRE, 2009). Podemos dizer que a potência política dos filmes está nesses pequenos desvios, a demonstrar uma inconformidade com a realidade que naturaliza a cidade excludente apresentada na tela.

Referências:

ALSAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism: a history of the modern from reel to real*. New York: Routledge, 2006. 272 p.

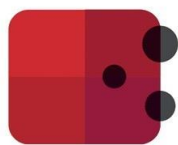
AVELINO, Emília; CAVALCANTI, Helenilda. “Dimensão teórica da exclusão/inclusão e diferentes padrões de medidas intra-urbanas. Recife seus recortes: naturais e inventados”. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). *Mosaico Urbano do Recife. Exclusão Inclusão Socioambiental*. Recife: Massangana, 2008. 324 p.

CAVALCANTI, Helenilda; MEDEIROS, Cacilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília. “Os jovens na cidade do Recife”. In: CAVALCANTI, Helenilda; BRITTO LYRA, Maria Rejane; AVELINO, Emília (Orgs.). *Mosaico Urbano do Recife. Exclusão Inclusão Socioambiental*. Recife: Massangana, 2008. 324 p.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. “Social and Cinematic Landscape in Neighbouring Sounds”. *Mercator, Fortaleza*, v. 14, n. 3: 27-43, set./dez. 2015.

CURADO, Marcelo. “Uma avaliação da economia brasileira no governo Lula”. *Economia & Tecnologia - Ano 07, Volume Especial*, 2011.

FITZMAURICE, Tony. “Film and Urban Societies in a Global Context”. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Blackwell Publishers, 2001. p. 19-30.



G1. O auge e a queda do mercado imobiliário em uma década. G1: 01 de abril de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/especial-publicitario/zap/imoveis/noticia/2016/04/o-auge-e-queda-do-mercado-imobiliario-em-uma-decada.html> Acesso em: 27 dez 2018.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JORNAL DO COMÉRCIO. “Crescimento sem equilíbrio no Recife”. *Jornal do Comercio*. Recife, 17 nov. 2011. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/noticia/2011/11/17/crescimento-sem-equilibrio-no-recife-22472.php> Acesso em 26 dez 2018.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 11 de dezembro de 2019.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Poéticas e signos alegóricos em *O som ao redor*

Wendell Marcel Alves da Costa¹

¹ Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Cientista Social pela UFRN. Associado da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, Sociedade Brasileira de Sociologia e Associação Brasileira de Antropologia. Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: imagem, cultura e representação (CNPQ).
email: marcell.wendell@hotmail.com

**Resumo:**

Este trabalho discute enclaves fortificados, espaço urbano e memórias por poéticas e signos alegóricos na obra cinematográfica *O som ao redor*. Por meio da fenomenologia, do imaginário e da imaginação, discuto a imagem fílmica e o discurso social fabricado no filme pernambucano da pós-retomada. O filme utiliza do imaginário fílmico e dos signos alegóricos para interpretar estruturas sociais e o contexto histórico em que as relações sociais urbanas acontecem nos âmbitos privados e públicos reificando narrativas de dominação, controle e violência simbólica na sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Poéticas; Signos alegóricos; Espaço urbano; *O som ao redor*.

Abstract:

This work discusses fortified enclaves, urban space and memories of poetic and allegorical signs in the cinematographic work *Neighbouring Sounds*. Through phenomenology, imaginary and imagination, I discuss the filmic image and the social discourse fabricated in the Pernambuco post-resumption film. The film uses filmic imagery and allegorical signs to interpret social structures and the historical context in which urban social relations take place in private and public spheres, reifying narratives of domination, control and symbolic violence in contemporary Brazilian society.

Key words: Poetics; Allegorical signs; Urban space; *Neighbouring Sounds*.



Introdução

O objeto de pesquisa deste artigo são os filmes pernambucanos da pós-retomada – em seus vieses políticos, simbólicos e sociais. A proposta é conceber uma análise socio-antropológica de envergadura filosófica dos enclaves fortificados, espaço urbano e memórias na obra *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), tendo por base conceitos de imaginação simbólica (DURAND, 1993), espaços poéticos (BACHELARD, 1985, 1988, 1993), signos alegóricos (DURAND, 1997), imaginário e a teorização da cidade imaginária (CERTEAU, 2014; PESAVENTO, 2017; SILVA, 2014; ROCHA e ECKERT, 2004). Resgatar essas abordagens teóricas é colocar em destaque a poética e os signos alegóricos como elementos essenciais de produção de expressão simbólicos e sociais, como têm feito há séculos as artes.

O som ao redor lança luz sobre o lado fenomenológico da reestruturação urbana do Recife, das heranças coloniais, das imagens amadas que estão guardadas dentro dos espaços afetivos da casa (BACHELARD, 1993), que, por vezes, estão em contraposição aos espaços da rua. Na prática, partindo das imagens fílmicas é possível relacionar como a cidade – em suas dimensões oníricas da casa, rua, apartamento, condomínio, espaços abertos e fechados, públicos e privados, remetendo a Bachelard (1993) e Durand (1993, 1997) – é estruturada por noções imaginárias da vida social.

Este artigo é parte da minha dissertação de mestrado em Antropologia Social defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O texto aqui publicado foi revisto e atualizado a partir de um dos capítulos da dissertação. Pesquisar Cinema, Ciências Sociais e Cidade por um viés socio-antropológico de envergadura filosófica é o caminho adotado para elaborar interpretações e sentidos sobre os modos de conhecimento e de expressão simbólicos e sociais que são filmes de ficção. Nesse contexto, recorro a analisar e interpretar filmes de ficção através das imagens poéticas e dos signos alegóricos que representam uma perspectiva cultural sobre a realidade social imaginada, sonhada e vivida nos filmes, ao passo em que coloco em destaque a potência imaginária do filme de ficção como objeto de estudo nas Ciências Sociais.

Assim, a metodologia multidisciplinar e transdisciplinar envolve análises e interpretações das imagens fílmicas, visto que sendo o cinema uma realização coletiva, imaginária e comercial são necessários diferentes olhares e chaves de leitura para cercar o objeto que é o cinema de ficção. Para efeito de análise e interpretação do material fílmico, aconselho partir, ao mesmo tempo, para as imagens e o discurso fílmicos e os conceitos que dotam o referencial teórico. Toda e qualquer análise e interpretação fílmica deve privilegiar os filmes como componentes de investigação científica.



O centro do debate é questionar sobre a fabricação e representação de ideias sobre questões sociais estruturais nas cidades brasileiras, como as relações sociais na cidade, a reestruturação urbana, a verticalização da cidade e a especulação imobiliária, a violência e o cotidiano como fenômenos que se penetram, as memórias individuais e coletivas em espaços “comuns” e privados, as casas e as ruas como espaços dicotômicos e complementares da vida cotidiana urbana. Como *O som ao redor* imagina essas questões a partir de histórias de personagens arquetípicos da sociedade brasileira?

No primeiro momento apresento uma discussão introdutória do contexto histórico da pós-retomada no cinema pernambucano, os movimentos, as pessoas e os filmes que deram abertura para a cinematografia recente no estado e, no mesmo caminho, no país. Um ponto a se destacar é a diferenciação política e simbólica do cinema pernambucano do cinema produzido no Rio de Janeiro e São Paulo. O cinema da pós-retomada pernambucana constitui modos de pensar e modos de produzir poéticas e signos alegóricos em filmes urbanos. No segundo momento do artigo problematizo *O som ao redor* e a fenomenologia dos enclaves fortificados, espaço urbano e memórias por poéticas e signos alegóricos.

A política da pós-retomada no cinema pernambucano

O recomeço na produção cinematográfica pernambucana se deu na década de 1980. Partindo da concepção de projetos comuns na área do audiovisual, nomes como os dos diretores(as) e roteiristas Adelina Pontual, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, Paulo Caldas e Samuel Holanda organizaram câmbios em torno da produção cinematográfica local, num movimento que se estendeu até meados da década seguinte. Desde esse período já pode ser conferido o movimento de fazer e pensar filmes por jovens universitários: a chamada “brodagem” no cinema feito por amigos.

Motivados principalmente por um sentimento de pertencimento identitário e regional voltados para a cinefilia, os artistas produziram curtas-metragens sobre Recife e região com o intuito de desenvolver discussões no seio artístico pernambucano. Na visão de Amanda Mansur Nogueira, o elemento marcante da “brodagem” no movimento de retomada no cinema pernambucano funciona “como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos: os jornalistas, os músicos, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado de periferia da produção cinematográfica do país”, ou seja, “em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos” (2009: 52-53). É possível considerar a influência do ciclo de



cinema pernambucano (FIGUEIRÔA, 2000) nas mentalidades dos diretores(as) supracitados, uma necessidade anterior de perpetrar imagens e olhares sobre as questões sociais e políticas originadas nas imediações imaginárias de filmes como *Jurando vingar* (Luiz de França da Rosa Torreão, 1925) e *O Destino das Rosas* (Luiz de França da Rosa Torreão, 1930), do cineasta pioneiro Ary Severo, um dos fundadores da Aurora Filmes².

Com o fim da companhia estatal EMBRAFILME no começo da década de 1990, importante instituição pública de fomento à produção artística nacional, o cinema brasileiro sofreu diminuição na produção de filmes relevantes para o cenário artístico-cultural. Mas com a implementação das leis Rouanet e do Audiovisual, o cinema brasileiro tomou um novo fôlego com o lançamento de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1996), rompante estético, socio-histórico e alegórico da cultura nacional. Em Pernambuco foi aprovada a Lei nº 11.005, dando origem ao Sistema de Incentivo à Cultura. Essa medida possibilitou os investimentos na produção de filmes maiores, de média e longa-metragem, como foi o caso daquele que é considerado o representante da retomada pernambucana: *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), filme que traduz a “brodagem” no audiovisual do estado – ações conjuntas de músicos (incluindo aí a contribuição na trilha sonora feita por Chico Science e Nação Zumbi), escritores, roteiristas, diretores, diretores de arte, fotógrafos, editores.

Logo, “uma característica marcante da Retomada do cinema no Brasil foi a proliferação das linguagens fílmicas que refletiam aspirações regionais. O ponto de partida e de chegada do cinema da Retomada produzido em Pernambuco começa com uma estrutura de sentimento” (SILVA; SANTANA, 2016: 224). Como resultado da organização fílmica entre amigos, a retomada se institui como momento de realização de filmes. “A presença do personagem estrangeiro, referência ao cinema, a representação moderna (ou pop) da paisagem arcaica do sertão, a aproximação deste cinema em relação ao urbano etc.” são figuras e temas imaginários recorrentes na estrutura simbólica das obras, progredindo esteticamente a um estilo de grupo bem desenhado e difundido no cinema pernambucano (NOGUEIRA, 2009: 60). Claro, tratando-se de paradigmas de imagens voltadas para o cinema regionalista e autoral do centro-oeste e sudeste do país.

A “brodagem” no cinema pernambucano até hoje evidenciada em filmes de ficção e documentário cooperou para lançar filmes emblemáticos sobre a cidade formadora de corporalidades, imaginações, sentimentos, desejos, medos, corrosões,

² Algumas informações deste parágrafo foram retiradas do site da Cinemateca Pernambucana, na seção biografias e diretores. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/>. Acesso em 05 de junho de 2019.



ruínas, felicidades e violências. É perceptível a permanência de fotógrafos, roteiristas, atores/atrizes e diretores(as) na ficha técnica de filmes recifenses. De uma certa maneira, a retomada do cinema pernambucano serviu como momento para que os artistas da área pudessem se organizar e se profissionalizar, desenhar individualmente e coletivamente seus interesses, anseios e vontades.

A organização e a profissionalização – entra aqui a participação da UFPE e dos cursos de Comunicação, Design, Filosofia, entre outros – aconteciam simultaneamente a um intenso processo de reestruturação urbana que fazia do Recife o lugar das ruínas e da perda das memórias. Cidade verticalizada, pessoas trancadas em suas casas/condomínios, medo e insegurança, movimentos migratórios do sertão/cidade, novo governo no poder em 2002, campanhas eleitorais acirradas, especulação imobiliária, empreendimentos de engenharia de grande capital, conflitos de poder, cidade em transformação, cercado por todo um imaginário de moradia e de viver em uma cidade litorânea do nordeste brasileiro, Recife é um lugar intenso e enigmático.

A pós-retomada vem desse cenário potente de imaginação e politização do audiovisual. A cidade do Recife foi filmada em película e digital nos filmes de Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho, Marcelo Pedrosa, Adelina Pontual, e muitos outros. Considerado o filme inaugural da pós-retomada, *Amigos de risco* (Daniel Bandeira, 2007) é a história de dois amigos, Nelsão e Benito, que têm suas vidas mudadas com a volta a Recife de um antigo amigo, Joca. O filme original foi extraviado por uma companhia aérea depois de ser exibido no Festival de Cinema de Brasília e a versão hoje disponibilizada é a reedição do material bruto do diretor. No mesmo ano Paulo Caldas lançou *Deserto feliz* (2007), história que mostra os trânsitos entre cidades da personagem Jéssica, interpretada pela atriz Nash Laila, e lança olhar poético sobre o urbano e a novidade de se viver em uma cidade grande. Nos dois filmes a cidade aparece como o local das encenações, não apenas como cenário, mas como potencial elemento temático que fundamenta a história e fomenta personagens.

No período de 2006 a 2008-2009 o cinema pernambucano se tornou palco para a produção de filmes de curta, média e longa-metragem, chegando a ser apresentado em dezenas de festivais nacionais e internacionais. Obras como *Recife frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009) e *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009) garantiram a receptividade positiva de crítica e público ao situar seus filmes nas temáticas urbanas das relações de poder, desigualdade social, cidade reestruturada, urbanismo como modo de vida, memória e classes sociais. Principalmente *Um lugar ao sol* não procurava a resposta positiva dos(as) interlocutores(as), confrontando visões e imaginários, narrativas e a compreensão histórica da realidade social com o discurso de classe



média. Esses dois filmes refletem a abordagem central que é a pós-retomada pernambucana: “a de um desejo de expressão convergindo com o *afetual* por parte do espectador” (BARROS, 2014: 188, grifo do autor).

Nos longas-metragens, filmes urbanos misturavam aspectos da periferia, do centro, da herança colonial e da repressão: *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011), *O som ao redor* (2012) e *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012) e *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012) são filmes paradigmáticos em retratar as personagens femininas e a busca por suas subjetividades e identidades. Em *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2013) duas mulheres iniciam um jogo envolvente de traição, música brega e periferia urbana numa clara alegoria ao fator da vingança no cinema. No ano seguinte entrou nos cinemas o filme mais político da primeira metade da década de 2010, a alegoria política *Brasil S/A* (Marcelo Pedrosa, 2014), obra monumental que joga com símbolos, narrativas e estereótipos da identidade nacional³.

Em 2016, Kleber Mendonça Filho apresentou em Cannes seu segundo longa-metragem, *Aquarius*, concorrendo à Palma de Ouro e à categoria de melhor atriz para Sônia Braga. Em 2019, Kleber Mendonça disputou novamente a Palma de Ouro, dessa vez com o filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019).

Como pode ser observado, da retomada até a pós-retomada do cinema pernambucano a cidade do Recife serviu como contexto simbólico para os filmes dos(as) diretores(as). Os olhares fílmicos dirigidos à Recife fabricam imagens de transição e da desaparecimento de formas de vida (PRYSTHON, 2017), atualizam leituras sobre rupturas com regimes de visibilidade regionalistas semiestruturados no imaginário simbólico (GOMES JÚNIOR, 2018), ordenam espacialidades e temporalidades do espaço urbano para balizar a paisagem social e cinematográfica (COSTA, 2015). Filmes de Cláudio Assis, Kleber Mendonça Filho e Marcelo Gomes constroem olhares fílmicos sobre a poética e a subjetividade no espaço urbano, conseguem relacionar aspectos políticos, poder, periferia, centro e geográficos – o mar, os rios e as bacias – no intuito de consubstanciar suas histórias. E foi justamente desse lugar de debates e produção que Kleber Mendonça Filho filmou *O som ao redor*, um filme construído por poéticas e signos alegóricos.

³ Parte da cronologia fílmica deste parágrafo foi retirada das informações disponibilizadas no site Cinema Pernambucano. Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/index.php/pagina-cronologia/linha-do-tempo>. Acesso em: 06 de junho de 2019.



Cotidiano e enclaves fortificados: a vigilância dos espaços

Escrito em 2008, filmado entre 2008 e 2010, editado e pós-produzido de 2010 a 2012, e finalmente lançado em janeiro de 2013, *O som ao redor* conta a história de uma rua em um bairro de classe média na zona sul do Recife. Este longa-metragem é acentuado no discurso político e nas questões históricas da sociedade brasileira, como o racismo e a desigualdade social que influencia o sistema patriarcal. Essa temática é centralizada no início do filme, quando são expostas fotografias de antigos sobrados, casas-grandes e rostos de pessoas. Essas imagens correspondem ao universo multiétnico que é a sociedade brasileira, que mesmo sendo diversa é socialmente desigual na base. O filme mostra como as desigualdades sociais influenciam até as coisas mais simples e cotidianas da vida comum das pessoas, perpassam as casas e chega às ruas. *O som ao redor* explora situações sociais que acontecem na rua e na casa, e como estas situações espelham a realidade social do Brasil contemporâneo.

O sistema patriarcal transvaza em si: do público ao privado, perpetua a herança colonial em níveis como da obediência servil, violência simbólica, regimes de semiescravidão nos contratos domésticos entre empregados e patrões. Essas violências cotidianas são sutis, residem nas entrelinhas dos pedidos/ordens dos patrões aos empregados. É um tipo de violência simbólica. Inclusive, o filme questiona até que ponto as pessoas negam ou afirmam o hoje desmistificado mito da democracia racial (FERNANDES, 2008). *O som ao redor* não tem pudores em representar as ressonâncias deixadas pela constituição histórica e social do Brasil, narrada por um único povo – o lusitano – em detrimento de outras narrativas – os negros e indígenas (RIBEIRO, 1995).

Antes de entrar na análise do filme quero observar o tratamento dado à iluminação. A fotografia neste filme busca retratar o cotidiano de moradores de uma cidade em reestruturação, por isso o enquadramento em espaços e paisagens desregulares – casas e prédios numa mesma rua ou avenida. Além disso, a cor é semelhante à visão humana, não há quase nenhum tratamento na imagem captada. A imagem limpa, sem filtros, traz a sensação de verossimilhança ao espectador. Com exceção das cenas noturnas em *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho e seu diretor de fotografia Fabrício Tadeu trabalham com aproximações de câmera, *zoom-in*, movimento em *travelling*, *tilt*, foco em eixo, câmera subjetiva. Esses procedimentos aumentam a sensação de subjetividade das cenas, e a imagem sem filtro concentra a tensão nas histórias.

Figura 1 – frames do filme *O som ao redor*. Enclaves e cotidiano.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Em *O som ao redor*, um plano-sequência tem início no estacionamento de um prédio. Uma menina anda de patins e um menino de bicicleta. Chegam até o pátio aberto, na quadra de esportes. Várias crianças brincam, correm, pulam, sendo vigiadas pelas empregadas domésticas que descansam no canto. O retrato deste plano-sequência é uma generalização da sociedade urbana contemporânea: em uma cidade, num bairro de classe média, crianças brincam num pequeno espaço comum, vigiadas por pessoas de classe inferior às delas. Lá “fora”, na rua, a realidade social é de violência, crime e urbanização. Aqui “dentro”, na casa, a realidade social é de segurança, felicidade e tranquilidade. Nesse emaranhado de realidades sociais, a Figura 1 reúne as primeiras imagens de um filme preocupado com as diferentes espacialidades e sonoridades do Recife: “fora” e “dentro”, “público” e “privado”, “rua” e “casa” são dicotomias aparentemente complementares, que em conjunto, constroem o imaginário urbano da cidade recifense.

Nos enclaves fortificados (CALDEIRA, 2000), crianças e jovens não chegam a conhecer os perigos que a rua traz. Brincar na rua é um ato de transgressão. Suas vidas são permanentemente vigiadas por pessoas de dentro de casa e de fora de casa. Há uma preocupação iminente com as pessoas desconhecidas, e um desajuste afetivo com aquelas que se conhece. Onde reside o afeto entre as pessoas na cidade socialmente apartada? Crianças e jovens se escondem entre os muros. Cada janela é a guarita da vigilância; não existe mais um lugar seguro para o sexo, a sexualidade e a falta de pudor. Os muros altos ajudam a proteger os segredos, mas as câmeras gravam as ações transgressoras.

O beijo entre dois adolescentes é atacado por quaisquer pessoas que espreitem na bifurcação entre muros (terceira imagem da Figura 1). Se a vigilância é constante, as ações para fugir da vigilância são estratégicas: encostar-se o mais próximo nos muros, vigiar a vigilância dos outros, atentar-se a qualquer barulho suspeito, não falar, não murmurar, não cuspir, não baixar a guarda. Nos enclaves fortificados os indivíduos estão presos e vigiados em suas casas/apartamentos. A narrativa da fofoca, que em grupos populares é instigada pelas relações de gênero e de poder (FONSECA, 2000), nos enclaves fortificados possui a constância da vigília para o controle: vive-se

hoje nos tempos da entrada biométrica, leitura facial, identificação da voz, o controle dos corpos.

Na Figura 1, a sequência inerva a imaginação sobre morar em um lugar que é cercado por prédios, com janelas engradeadas, com crianças e jovens que não podem estar nas ruas. Filmar crianças e jovens brincando em um local fechado mostra a situação de viver em uma sociedade onde o lazer e o divertimento são regrados e espacialmente limitados. Qualquer movimento em falso, como sair dos olhos das empregadas domésticas, as vigias, pode repercutir em uma punição pelos pais. As atividades do lazer e do divertimento estão reservadas aos espaços fechados. Em outra instância, o bairro de classe média imaginado no filme corrobora a tese de que enclaves fortificados potencializam a noção de uma cidade fechada e espacialmente dividida.

Classes sociais e espaços de poder: a casa, a rua e as grades

Uma mulher e sua filha visitam um apartamento (Figura 2). O corretor informa que dias atrás uma mulher cometeu suicídio no condomínio. É mostrada uma coroa de flores no canto do pátio, no mesmo local aonde o corpo foi encontrado. A mulher de classe média fica incomodada com o fato de o condomínio ter vivenciado este acontecimento, e pergunta ao corretor sobre a possibilidade de um desconto no imóvel. “O apartamento não é mal-assombrado”, diz o corretor. Diante disso, a mulher se recusa a ficar no apartamento e pensou até em desistir da visita depois que soube do suicídio. Por suas palavras, o acontecimento do suicídio interfere no valor do apartamento. De agora em diante, o apartamento e o condomínio estarão ligados ao suicídio da mulher - podendo a partir daí, sugiro, existir narrativas como “a mulher do pátio”, entre outras narrativas que partem do nível cultural do simbolismo (DURAND, 1993).



Figura 2 – frames do filme *O som ao redor*. Sepultura.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.



Este tipo de relação é comum. Os espaços exprimem projeções das histórias vividas no seu interior. As narrativas sobre os lugares constituem ressignificações, tornando-os profanos, sagrados ou mal-assombrados. A coroa de flores no pátio do estacionamento funciona como símbolo fúnebre, e devolve o sentimento de apatia afetivo da mulher para com o condomínio. Será que: o condomínio e o apartamento estão “infectados” pelo imaginário da morte? A coroa de flores como objeto de recordação do significado da morte e do luto é em si um espaço poético do imaginário do tempo vivido que foi ceifado. A coroa de flores, concedida como expressão de condolência no ritual da despedida, está alocada em um canto explícito da ação suicida. O imaginário da morte, mais uma vez, é acionado por símbolos fúnebres. E o local traumático “se vê assinalado pela impossibilidade de se narrar a história (quando não a reinventam). A narração da história está bloqueada pela pressão psicológica do indivíduo ou pelos tabus sociais da comunidade” (ASSMANN, 2011: 349, acréscimo nosso entre parênteses).

Em frente ao condomínio de classe média – com sala grande, quatro quartos, quarto da empregada aos fundos, quente –, uma criança brinca num condomínio de classe baixa. De repente a bola passa pelo muro que separa os dois condomínios, invadindo o pátio do prédio. A filha da mulher que visita o apartamento tenta comunicar com sinais para onde a bola foi, mas falha na comunicação. Os muros como fronteiras simbólicas de apartação social distanciam os indivíduos pertencentes a classes sociais distintas, dificultando o contato entre eles. As distâncias sociais – sendo simbólicas – estão no território urbano das cidades. Após alguns segundos do menino voltar para sua casa, a bola retorna ao condomínio de origem. Como signo alegórico, esta cena comunica que a bola não pertence ao condomínio de classe média. Se assombração existe, como diz a mulher, a bola voltou em razão das forças antagônicas das classes sociais.



Figura 3 – frames do filme *O som ao redor*. Vigilância e grades.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

O som ao redor representa situações cotidianas de famílias de classe média do Recife. No filme, os conflitos são da ordem do cotidiano: o cachorro do vizinho que late dia inteiro; a briga na rua entre duas mulheres; uma batida de trânsito no cruzamento de ruas; o roubo do aparelho de som do carro; sons e batidas de construção constantes, silenciadas no horário do almoço e a noite; entrega a domicílio de garrafão de água,



maconha e televisão; brigas entre entregadores, guardadores e vigias de carros; pessoas incomodando ao chamarem na cigarra; crianças brincando na rua; o carro passando por cima da bola; arranhão no carro de luxo da mulher que nem olha na cara. Essas situações sociais constroem a paisagem simbólica do filme acerca das relações entre classes sociais.

A fabricação imaginária da rua lida com sensações e acontecimentos da vida cotidiana, dos mais simples – como a entrega de água em casa – até os mais surpreendentes – como a batida de carros no trânsito aparentemente tranquilo. Com destaque, as situações sociais de violência comumente acontecem no âmbito da rua, como as brigas, as batidas, os roubos, o incômodo das crianças e os atropelos dos carros.

A resolução desses conflitos pelas pessoas diz muito sobre suas personalidades – por exemplo, quando a dona de casa joga um pedaço de bife com remédio de dormir para o cachorro que não para de latir. A reunião de condomínio também informa sobre as pessoas que moram em apartamentos de classe média. A decisão da demissão sobre o porteiro que dorme em serviço é discutida pelos moradores, sendo que apenas um deles defende a permanência do porteiro e o ganho dos benefícios da aposentadoria. A situação constrangedora é decidida em comum acordo com a ausência do morador João, e sem a presença do porteiro. Seu futuro é decidido por um pequeno número de pessoas. O imaginário das moralidades da classe média recifense é representado nessas microrrelações políticas.

Na rua, as casas e os apartamentos possuem dispositivos de segurança. Os condomínios residenciais são por natureza enclaves fortificados: têm porteiros que controlam a entrada e a saída de pessoas, câmeras 24h, segurança privada interna e externa, alarmes de invasão, dentro outros dispositivos. São espaços cênicos totais de entretenimento: parques, piscinas e áreas de lazer com churrasqueira. Por outro lado, a única casa da rua é um espaço poético, que preserva o sentido de morar numa casa com muro, jardim, portões e janelas sem grades. Mas a câmera de vigilância está ligada 24h, mostrando quem bate no seu portão (Figura 3).

Simbolicamente, quem bate no seu portão é Clodoaldo, que oferece o serviço de segurança privada das 19h às 7h, horário em que a rua se transforma num espaço onírico de acontecimentos. Os seguranças são vigias do medo e das mudanças da rua. Nessa abordagem mostrada no filme, o fenômeno dos enclaves fortificados vai desde os condomínios residenciais até a casas antigas que optam por muros baixos.



Figura 4: frames do filme *O som ao redor*. Trabalhadores e patrões.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

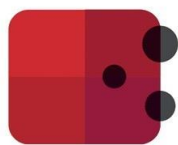
Os seguranças Clodoaldo e Fernando vão pedir a benção do “dono da rua” - seu Francisco, homem de idade, branco, que é o dono da maioria dos imóveis da rua. A posição social dos indivíduos rege a conversa. Os seguranças ouvem e obedecem. Concordando ou não, ambos aceitam respeitar seu Francisco e seu sobrinho mais novo, Dinho, o rapaz responsável pelos roubos de carro na região.

A hierarquia, o “beijar as mãos do vô”, como fala João, é uma referência direta ao filme *O poderoso chefão* (Francis Ford Coppola, 1972). Mas está em voga a hierarquia social: Francisco se dirige a Clodoaldo e não cumprimenta Fernando, um homem negro e cego. No diálogo, Clodoaldo tenta algumas vezes controlar o que Fernando diz, e o repreende quando estão no elevador. Logo, tratando-se de relações de poder, o elemento da etnia configura as relações: Francisco, o homem branco e europeu; Clodoaldo, o homem pardo e mameluco; e Fernando, o homem negro, mulato e afrodescendente. Três homens de diferentes etnias representando a construção sócio-histórica do paradigma identitário brasileiro (RIBEIRO, 1995). Essa dinâmica de relação de poder se consolida nos contatos entre personagens de classes sociais baixas e médias.

Os signos alegóricos estão dotados de poderoso arsenal simbólico sobre a realidade social que as imagens fílmicas vêm representar. Um dos momentos-chave do longa-metragem é o que se passa longe da rua onírica de Boa Viagem.

No alto do edifício Castelo de Windsor, João apresenta um apartamento para alguns clientes. O negócio está fechado. Ele recebe a ligação do seu avô Francisco, que lhe pergunta sobre os seguranças privados. O diálogo de João com o avô delinea a aproximação de classe e o distanciamento afetivo. Enquanto Francisco usa de sua autoridade em ser o “dono da rua”, um homem rico e de grande importância para aquela localidade, João é um homem simples e se relaciona respeitosamente com os seus empregados. Sua autoridade é exercida em circunstâncias específicas do cotidiano.

A câmera realiza movimentos de *zoom-in* e *zoom-out*, focando nos espaços abaixo do edifício Castelo de Windsor. A periferia é fotografada para enfatizar o contraste social. Na Figura 4, a primeira imagem mostra uma periferia, a segunda a fronteira entre



Brasília Teimosa e o Centro (com as “Torres Gêmeas”), e a terceira imagem um parafuso.

O jogo simbólico de imagens desta cena pode ser compreendido a partir de conceitos-chaves da Sociologia. Na periferia mora a classe trabalhadora, que é a mão de obra das empresas, fábricas, construtoras, todas pertencentes à classe burguesa. A classe trabalhadora não reconhece sua participação no processo produtivo, sua função é altamente alienada, e sua mão de obra é explorada. A distância entre o bairro de Brasília Teimosa e as “Torres Gêmeas” considera a distância simbólica que a alienação produz na classe trabalhadora. Ela não reconhece sua participação na construção dos prédios. Ao pegar o parafuso, João tem em suas mãos todo o poder sob a classe trabalhadora, que é a engrenagem dos meios de produção. João está no topo do Castelo de Windsor, reconhecido como um dos símbolos representativos do poder inglês no século XI. Nesta cena, o parafuso funciona como signo alegórico das instituições industriais e capitalistas da modernidade na sociedade recifense do filme (Figura 4). Esse discurso é reforçado por duas sequências que se seguem: a da casa-grande e senzala, e a da sandália de Maria.

Rituais, gestos e signos alegóricos de dominação

A intenção de Francisco é passar o comando do seu império ao seu neto João. As tentativas de aproximação afetiva são várias, e o elemento do nepotismo também está presente em *O som ao redor*. A sequência da casa-grande se desenvolve como o início do processo de ritualização de João, para aceitar sua condição de classe. O “jeitinho brasileiro” de João fornece informações de que a personagem transita entre mundos sociais discrepantes com facilidade. Na reunião de condomínio, para tratar do porteiro, chegou a defendê-lo, mas decidiu sair a tempo para ver Sofia.



Figura 5 – frames do filme *O som ao redor*. Casa-grande & senzala.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Na sequência mostrada na Figura 5 a poética do espaço da casa-grande e da senzala alcança processos de ressignificação atuais. A visita de João e Sofia – representações do arquétipo de Romeu e Julieta – à casa de campo de Francisco é uma volta ao passado da família do corretor. Na área urbana, o engenho é uma lembrança da realidade da cidade, mas a rua é uma prolongação imaginal do passado escravocrata do Recife colonial. O apartamento de Francisco, os prédios médios e os prédios menores



são transposições imaginárias da casa-grande e da senzala, quando a arquitetura da dominação remete a posições sociais e ao status social que rege as relações de classe.

Na casa de campo, esta configuração espacial é encontrada concretamente. A casa com móveis antigos, a mesa posta, as janelas e as portas, o sótão escuro e ruidoso, o entorno da casa-grande rememoram a história da escravidão (Figura 5). João nutre-se da potência onírica do passado na presença espacial dos objetos. “O que dota determinados locais de uma força de memória especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradoura com histórias de família” (ASSMANN, 2011: 320). A casa de campo é um espaço poético que conta a história da família de João. As ruínas de um cinema no entorno da casa de campo mostram que a história não foi esquecida, mas que as estruturas permanecem fortes na base do terreno. Patriarcalismo, nepotismo e racismo são marcações plausíveis. Como estariam presentes essas marcações? A resposta é: como assombrações nos gestos.

O som ao redor trabalha sutilmente as atitudes geradoras de representações do patriarcalismo, nepotismo e racismo na contemporaneidade como assombrações nos gestos. Bia, a dona de casa que fuma maconha escondida, representa um grupo social que com muitos esforços conseguiu “vencer na vida”. Bia é uma mulher de classe média. Suas atitudes agressivas com a empregada doméstica, o segurança da rua e os meninos que jogam bola na rua descortinam a falta de afeto em se relacionar com pessoas socialmente inferiores a ela. Clodoaldo mantém uma boa relação com seus companheiros de trabalho, mas por ser o líder do grupo e por ser pardo, usa da autoridade legitimada pela sua etnia. João é, talvez, o exemplo mais importante para referenciar o nepotismo e o patriarcalismo na sociedade recifense. Essas figuras são representações simbólicas de atores sociais que atuam na realidade social. E, por serem representações, levam consigo imaginários sociais das questões que são estruturais para compreender a constituição histórica e cultural do Brasil e do Recife na atualidade.



Figura 6 – frames do filme *O som ao redor*. Dor e sangue.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Na casa de campo, João volta ao passado de sua família dona de engenhos. Francisco não é um homem de posses apenas por tê-los. As fotografias na sua casa na cidade e no campo remetem a uma consolidada genealogia de família dona de propriedades. A constante negativa em visitá-lo no campo pode ter motivos ligados ao



incômodo que o lugar traz para a personagem João. Ao lado de Sofia, os dois conhecem a região, caminham e se perdem entre as ruínas e a mata fechada – gritos são ouvidos.

Na cachoeira, os três se banham embaixo da água (Figura 6). É força líquida que machuca os ombros. É água purificadora e ritualística. Banhar-se na cachoeira renova o espírito genealógico esquecido de João, sua descendência de escravocratas. Na transição entre sequências a música “Boi, boi, boi, boi da cara preta, pega essa menina que tem medo de careta!” é cantada pela filha da empregada doméstica para João. O sangue jorrando da cachoeira tem nome e biografia. O cinema em ruínas mobiliza as imaginações, e a cachoeira que transvaza líquido e maleabilidade transporta os sujeitos para outras dimensões oníricas (BACHELARD, 1998). O sangue que jorra da cachoeira é a presença do passado na pregnância do imaginário simbólico: a água, líquido puro e símbolo da vida, transformada em sangue, líquido que possui vida e termina em morte.

De onde vêm os gritos do cinema? Das marcas doídas daqueles que sofreram no passado e continuam a sofrer no presente. A narrativa do “boi da cara preta” funciona como estigma e é símbolo das assombrações. João passa pelo ritual da cachoeira e agora representa um papel social historicamente passado na família. Como consequência, Romeu e Julieta terminam, e sabemos o porquê: duas classes sociais não podem se misturar. Se pensar a casa-grande como local honorífico, é algo que foi “reavivado pela recordação”, marcando uma descontinuidade - “aqui ainda está presente algo que sinaliza, em primeira linha, o fato de já haver passado” (ASSMANN, 2011: 329). Nesse contexto simbólico e onírico, a instituição casa-grande foi transplantada para a cidade.

A violência da cena da cachoeira é simbólica. Todas as anotações estão escondidas nos objetos e líquidos ao redor: os móveis da casa de campo, o sótão, as ruínas do cinema, os gritos, a cachoeira e os líquidos puros e profanos. Se colocar cada um desses elementos em conjunto, temos uma paisagem simbólica social a-histórica, fluída e marcada por acontecimentos passados e futuros. O filme aqui analisado não se conforma em tratar do presente em seu efeito uniforme e estanque.

Os tempos espaciais são corridos na existência dos indivíduos e dos objetos – e líquidos. O sangue que jorra da cachoeira é signo alegórico de uma história que é presente, provavelmente o signo alegórico mais temporal e espacial do que qualquer outro deste longa-metragem. O sangue banhando João é sumária análise antropológica imaginária. O ritual da cachoeira significa a passagem de um estado de existência para outro, o fim do processo de ritualização iniciado dentro da casa-grande. Daí por diante, a relação de João com pessoas socialmente inferiores a ele muda no tratamento e no gesto. O diretor do filme marca essa transformação na cena seguinte, no tratamento



dado às assombrações do patriarcalismo, nepotismo e racismo na personagem de João, plenitude do relapso social sofrido por ele.



Figura 7: frames do filme *O som ao redor*. Sandálias e Marias.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A sequência inicial do filme apresenta as empregadas domésticas no canto da quadra de esportes. Em outro momento elas estão em segundo plano - com a exceção da ótima cena em que a empregada doméstica de seu Francisco marca com Clodoaldo para se encontrarem, quando ela muda de roupa, de estilo, de estética: tira a profissão e veste a mulher. Mas a figura das empregadas domésticas no filme conjura as marcas deixadas pelo passado. João foi criado por muitos anos pela empregada de sua casa. Depois que ela finalmente se aposenta, é sua filha, Maria, quem vai substituí-la. O que acontece nesta cena mostrada na Figura 7 é uma junção das questões levantadas em filmes como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Casa Grande* (Fellipe Barbosa, 2014).

João manda Maria calçar os chinelos para que não se machuque enquanto faz as atividades domésticas. Ela procura pelos chinelos, os encontra nos pés de sua filha de 11 anos, pega e os calça. Pode parecer uma situação minimamente inusitada, mas a adoção de movimentos de câmera, ângulos, close e zoom abre um leque de interpretações do material fílmico. Creio que essa cena inocula dois eixos de colocações prévias: João é o patrão e Maria é a empregada. A mãe de Maria trabalhou por muitos anos para a família de João. Agora, é ela quem está trabalhando na casa. A primeira chave de leitura é quando João fala para Maria “tá bem bom o café, hein, Maria, parece mais o da tua mãe”. Ao calçar os chinelos de sua mãe, a menina calça também os seus calos, a sujeira dos pés, o suor e o desgaste da sola. O chinelo é um espaço poético e serve como signo alegórico ao remeter a futura passagem de função de empregada doméstica da mãe para a filha, que cuidará dos filhos de João. O signo alegórico do chinelo direciona também para o passado, pois as sequências anteriores focalizaram na história da família de João, sua herança “maldita”.

A autoridade de João é exercida no gesto de olhar para os pés de Maria. Francisco usou a autoridade de forma mais incisiva, ordenando a empregada doméstica que “vá e volte”. Francisco usa verbos no imperativo. Bia é agressiva com sua empregada doméstica quando a mesma, sem querer, queima o aparelho de ondas sonoras ao ligar na tomada errada. A mulher que visita o apartamento assombrado no



começo do filme acha o quarto da empregada doméstica “quente”. A lembrança fílmica de *Recife frio* é direta. O tratamento dos patrões com os empregados é difícil em todas as classes sociais retratadas, sempre de autoridade e dominação. Quando não, é sutilmente estabelecido por olhares, gestos e corporalidades hierarquizantes. João entra em seu apartamento e vê o filho da sua empregada Maria dormindo no sofá. A reação é de surpresa, mas contida. Diz apenas: “tá com sono?”, e o balança pelos ombros.

A ressonância simbólica a esses eventos é a presença corporal de um menino negro, descalço, com bermuda, que perambula pelos telhados das casas, corre pelos corredores das casas vazias e fica à espreita nas árvores. Após ser descoberto, leva um tapa de um dos seguranças da rua, sai correndo e não volta mais. Em minha análise fílmica, este menino é a alegoria do medo do negro que paira sob a cidade que está em constante produção de medos, simbolizando o racismo das pessoas. O racismo é um sentimento de superioridade de um grupo de pessoas sob outras, mas as pessoas esquecem que o racismo tem cor, nome e biografia. Colocar este menino negro sem nome e sem biografia nos telhados, corredores e árvores dota na imaginação sonhadora as narrativas sociais preconceituosas, como a canção “Boi da cara preta”.

Nos filmes de Kleber Mendonça Filho quase todas as suas personagens têm nome. São Alves, Nascimento, Silvas, Araújo, entre outros sobrenomes. Nesse filme específico, o menino negro descalço e de bermuda não tem nome. Ele desaparece sem sabermos quem é realmente. Bia o observa da sacada do apartamento e ele não faz nada. Na casa vazia, passa pelo corredor e não faz nada. Na árvore, está apenas ali, sem fazer nada. Ainda assim, é agredido por ser negro, pobre, desvestido, sem nome. Na história do cinema brasileiro as personagens sem nome evocam um sentido de inexistência histórica social – cito *Pixote: A lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Não fazem parte da história do país, mas em contrapartida são lembrados como os culpados pela situação social. Os pobres são culpados pela pobreza. Os negros são culpados pela violência. *O som ao redor* produz um discurso fílmico elaborado para desconstruir essas noções preconceituosas.

Medos, memórias e espaços de recordação: piscina vazia e estrelinhas no céu

Além do medo, o sentimento de violência paira sob as pessoas em *O som ao redor*. A vigilância da rua não é suficiente para esgotar as possibilidades de um grave acontecimento. Acontecem a luz do dia graves acidentes de carro, venda de maconha, roubos de carro. À noite, carros fazem cavalo de pau, mulheres vomitam na rua, latidos de cachorro podem avisar sobre invasores de casa. O medo urbano é tão poderoso no imaginário social que invade o sonho das pessoas. A filha de Sofia tem pesadelo com

dezenas de pessoas invadindo o quintal da casa vizinha; a cama dos pais está vazia, o seio familiar, esvaziou-se no medo iminente. A figura do “inimigo público” é atualizada pelo imaginário do “inimigo cotidiano”. O medo é criado por um arsenal semiológico de ideias, imagens e sensações que está estruturado na reprodução e manutenção de imaginários urbanos. Assim, “onde há mais mecanismos de segurança ostensivos, há mais medo potencial para desenvolver os medos: esse é o paradoxo da máquina paranoica imparável que se alimenta de si mesma” (SILVA, 2014: 71).

O diálogo dos seguranças sobre dois acidentes nos ambientes públicos e privados pinta a presença do medo na vida das pessoas: na rua, o acidente de carro mata a irmã de um dos seguranças: “passaram tantas vezes que sumiu. Ficou só a mancha no asfalto lá”; na casa, o acidente que fez com que um dos seguranças perdesse a visão de um olho. A violência na rua e na casa se desenha no imaginário da vida cotidiana das pessoas.

O filme é dividido em três partes: 1ª parte - Cão de guarda; 2ª parte - Guardas noturnos; e 3ª parte - Guarda-costas. A sistematização espacial da segurança para proteger do medo movimenta-se entre o exterior e interior: cão de guarda é para a casa, guardas noturnos é para a rua, e o guarda-costas é para o íntimo. As três modalidades foram acionadas nesta obra: o cão de guarda é o cachorro que não para de latir, os guardas noturnos são seguranças privados, e os guarda-costas são, surpreendentemente, Clodoaldo e seu irmão, que chegará em breve a Recife para uma missão.



Figura 8 – frames do filme *O som ao redor*. Memória e afeto.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

Antes do ápice do filme, duas passagens sobre memória dos espaços de recordação são apresentadas. A transformação da rua é a transformação da vida das pessoas. Na Figura 8 coloquei dois frames que representam a memória espacial da rua cenário pro filme. A imagem de cima é da antiga casa de Sofia, que vai ser demolida em breve para dar lugar a um prédio de 21 andares. “Será que eles dão desconto pra quem já morou aqui?”, pergunta Sofia ao corretor imobiliário, João. A piscina pela metade, o quintal malcuidado, cerca elétrica nos muros. Nesse plano, o espaço poético da casa *onírica* não existirá em alguns meses (COSTA, 2019). Em seu quarto, no teto, figurinhas



do céu encobertas pela tinta branca resistem ao tempo. Sofia as toca. A lembrança da infância é momentânea, porém afetiva.

Sua antiga casa, prestes a ser demolida, é um local de memória, tem uma áurea que se estabelece no contato entre tocante (o indivíduo) e tocador (o local). A proximidade e a distância imperativas na relação convertem-se em uma comunicação simbólica. "Um local dotado de aura não traz promessa de algo imediato, [...] se podem perceber sensorialmente o afastamento e a distância irrecuperável do passado. O local da recordação é de fato uma 'tessitura incomum de espaço e tempo'" (ASSMAN, 2011: 360). A antiga casa de Sofia é grande, com cômodos espaçosos. Difícil preencher os espaços com lembranças deixadas no passado, mas a *casa onírica* tem esse poder de revelar as imagens amadas, escondidas no inconsciente (BACHELARD, 1993).

Uma minúscula estrela no teto é capaz de despertar símbolos incríveis da imaginação sonhadora das pessoas: qual foi o tempo, o espaço e o afeto do momento da estrela no teto? Uma casa da infância é o espaço das realizações, frustrações, medos, coragem, ansiedades, fome, comilança, filmes, danças, músicas, amizades, beijos, transas, amores, sabores, odores, cheiros, perfumes, cílios caídos, cabelos caídos, dentes caídos, escovas de dente, arranhões, primeiros passos, quedas, jogos de videogame, brigas, conciliações, reformas da casa, engasgos, vômitos, choros, sol e chuva no telhado, lembranças, esquecimentos e recordações.

Na segunda imagem da Figura 8, é mostrada a rua como extensão da vida privada. Quem vê é o irmão de Francisco. O olhar re-acordado que ele dirige para a rua é de nostalgia. A imagem do passado é limpa e fresca: rua de areia, casas com muros baixos, mangueiras e carros estacionados despreocupados na porta. Como lidar com mudanças tão complexas na história afetiva e emocional? Algumas não são bem-vindas, e os indivíduos resistem ao máximo a essas mudanças. O tempo afetivo é interior, não pode ser transformado pelo tempo racional. As temporalidades espaciais modificam o contato das pessoas com os objetos ao redor. Por que Sofia precisou voltar a sua antiga casa na rua? Por que as lembranças da rua foram acionadas pelo morador da rua? Que necessidade é essa que temos de resgatar acontecimentos do passado no tempo presente? As casas e os objetos do seu interior informam simbolicamente sobre os estados em que estão conservadas as memórias individuais e coletivas, íntimas e públicas dos sujeitos.

Quando falo dos espaços poéticos memoriais, faço ligações com as imagens amadas. Essas imagens não desaparecem na memória das pessoas: são cognitivas, imersas na imaginação sonhadora. As *imagens amadas* produzem sentimentos ao nível da abstração, cruzando com as afetações do imaginário com a leitura individual do mundo (DURAND, 1997, 1993; BACHELARD, 1985). Como os seres humanos são



criaturas e criadores de sentidos, as imagens amadas saem do individual, dialogam com o coletivo e retornam para o individual. Nesse processo, a ressignificação das imagens poéticas esvazia os segredos do inconsciente. Os dois frames que escolhi colocar como pontos de memória espacial carregam afetos de duas personagens que rememoram o passado do seu jeito. Dito de outro modo, visitar a *casa onírica* do passado da infância e rememorar no passado a rua em que se vive há anos são representações das *imagens amadas*.

A rua e os acontecimentos: O som ao redor, o passado ao redor

A rua do filme não é uma rua comum. A etnografia fílmica feita nesta rua equipara a outras locações que existem na realidade. Como é cinema, filmar esta rua já a remodela para o âmbito da ficção. O meteoro passando no céu a noite libera um acervo onírico esperado para a rua incomum. Seus fluxos de realidade e ficção aglutinam a teia de relações de poder. Por exemplo: Francisco sai à noite e toma banho na praia de Boa Viagem, conhecida pelo ataque de tubarões. Fofocas e narrativas são ditas sobre namoros e traições. Tudo e nada acontecem ao mesmo tempo na rua vigiada por guardas noturnos.

Após a chegada do irmão de Clodoaldo, o filme transforma-se num exemplar de suspense. De costas para a câmera, o espectador vê apenas o semblante que os outros têm ao conhecê-lo. Na tenda dos seguranças, uma reunião: Clodoaldo e seu irmão, os dois ajudantes do líder e, depois, a empregada doméstica de seu Francisco. Passa de bicicleta Bia, que também está em missão.

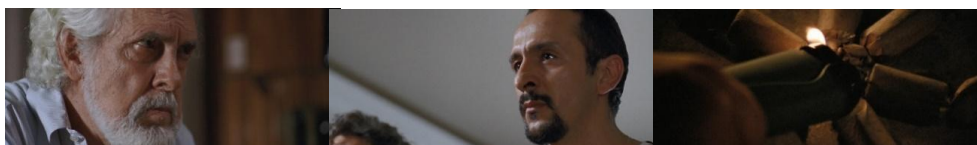


Figura 9 – frames do filme *O som ao redor*. Vingança.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A noite é de festa. É hora de comemorar boas novas da sobrinha do seu Francisco. Homem impaciente, volta cedo para casa e pede para falar em particular com Clodoaldo. A reunião é séria: um antigo capataz de seu Francisco foi assassinado e ele pede ao segurança para reforçar o contingente e reservar uma parte para sua proteção (Figura 9). Na verdade, Clodoaldo e o seu irmão tinham como plano manter proximidade com Francisco, com o objetivo de fazer vingança pela morte do seu pai, morto por causa de uma cerca em 27 de abril de 1984. O executor fora Reginaldo, capataz de seu Francisco, o mandante. O diálogo entre os três é movido por lembranças dolorosas das marcas que o tempo deixou. Sabe-se que a vingança é o motor de muitos filmes de



suspense, é o que provoca ação nas personagens principais. Em *O som ao redor*, a permanente vingança é revelada apenas no ato final, quando o irmão de Clodoaldo chega na rua.

Até então, sabe-se que os seguranças privados não fizeram nenhum tipo de violência contra assaltantes. Não houve nenhuma ocorrência para justificar a ação do grupo. A vigília tinha como intuito observar a rua e os cruzamentos, e relatar a Clodoaldo. A única ação verdadeiramente agressiva foi com o menino negro descalço. Mas à primeira vista esse argumento está equivocado. A violência é um dos elementos presentes nas discussões dos seguranças. Clodoaldo obrigou um dos seguranças a contar como chegou a conhecê-lo, levando a uma história violenta. Clodoaldo mostra um vídeo no celular da execução de um segurança, e coloca uma segunda vez pra reproduzir. Clodoaldo ameaçou Dinho. E agora, de frente com o mandante do assassinato do seu pai, terá a vingança aguardada por mais de trinta anos. O choque de imagens inverte os símbolos de violência: não a vemos, não a sentimos, nem mesmo sabemos se ela será efetivada, mas símbolos reconstruídos modelam nosso pensamento para o ato da violência.

De nenhum modo *O som ao redor* mostrou cenas de violência. A exposição da violência mais comum é a simbólica. Quando física, a violência é representada por signos alegóricos, como os das Figuras 9 e 10, por meio da transição das imagens. A transição entre sequências fílmicas interpela o espectador em seu domínio da narrativa; em outras palavras, ao sair da sequência do embate entre Clodoaldo e seu irmão e Francisco, e entrar na sequência da família de classe média, o diretor cruza dois acontecimentos que, na prática, não são correspondentes, mas que na abordagem da edição se cruzam para consubstanciar um discurso simbólico audiovisual.

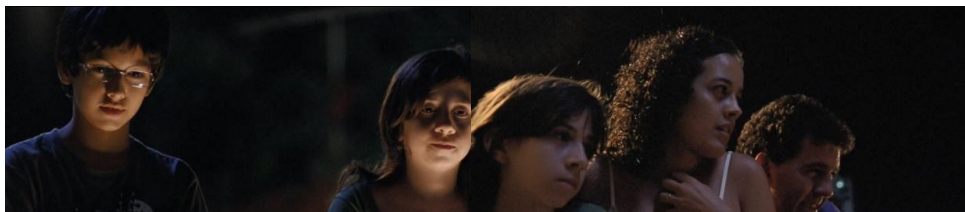


Figura 10 – frames do filme *O som ao redor*. Antipatia e crueldade.

Fonte: CinemaScópio e Hubert Bals Fund.

A vingança dos irmãos é revestida por símbolos. A edição da sequência final muda para a família de Bia. Estão preparando uma vingança definitiva contra o cachorro. Bombas vão explodir os tímpanos do animal. Como metáfora, funciona como plástica sonora para a vingança dos irmãos seguranças, e o fogo resultante da explosão da pólvora metaforiza a energia liberada pelo disparo da arma de fogo. Clodoaldo continua não sendo um homem violento, não o vemos cometendo violência alguma. São indicativos que mostram sua violência. Esse procedimento pode ser descrito como uma elipse, que intencionalmente omite certas ações para o espectador e realça a poética do longa.

A mensagem foi construída por meio de códigos. A família de Bia, por sua vez, transparece animação, o semblante no rosto de cada um demonstra exaltação com a premonição do que vai acontecer. O êxtase do momento em ver o cachorro sucumbir sob sua própria maldição. Bia e sua família acreditam ser vítimas de uma maldição, de um som ao redor que chega a confundir os sentidos. Se a loucura não vem com o som ao redor, virá com as ondulações agudas que permaneceram no cachorro, que agora vai calar.

A sequência final mostra a perpetuação de valores de família. Os filhos de Bia a observaram quando voltou da surra que levou da irmã, dos gritos que deu com a empregada doméstica, da carne com remédio que jogou para o cachorro. Atitudes moralmente questionáveis. Em todas as vezes, os filhos da personagem inculcaram essas ações ou situações como corretas, necessárias ou inesperadas. Violência, crueldade e ódio da pobreza são os valores passados de Bia para os filhos. Estourar bombas para aquietar o cachorro do vizinho é o ápice. Toda a família se reúne para a ocasião. É bom lembrar que o estourar das bombas é a ação do assassinato de Francisco. A ligação acontece pelo som dos estouros, pela energia liberada pela pólvora.

A primeira e a quarta imagem da Figura 10 diferem dos resultados morais dos dois filhos: a menina, assustada com o que vai acontecer, e o menino, ansioso pelo acontecimento; depois, a menina animada pelo acontecimento e o menino assustado pela situação. A luz das bombas preenche a cena, iluminando cada rosto com seu



semblante. O filho de Bia esconde o rosto, tapa os ouvidos, não aguenta. A moralidade e o caráter da classe média recifense são fundidos em gestos obscenos do cotidiano, beirando a crueldade. Bombas estouradas para calar o cachorro do vizinho são a representação contumaz de signos alegóricos para generalizar de forma simbólica a crueldade dos atos humanos. O som ao redor é uma ausência de silêncio.

Considerações finais

Neste artigo apresentei inicialmente o contexto histórico da pós-retomada do cinema pernambucano, as obras e os principais cineastas do período. O intuito de não intelectualizar as imagens dos filmes, suas mensagens e contextos, me levou a desmistificar a forma como pensamos, lemos e nos identificamos com filmes de ficção. Comumente, a identificação – como processo da recepção fílmica – carrega noções pré-constituídas sobre o objeto empírico. As poéticas e os signos alegóricos nos filmes da pós-retomada mostram mensagens sobre questões profundas da vida cotidiana e da sociedade brasileira.

Em *O som ao redor*, os signos alegóricos representam situações de violência, medo, memórias, controle e dominação de corpos, estados e pensamentos. Atualmente, os enclaves fortificados dificultam o contato entre as pessoas, produzem a violência simbólica e a discriminação entre classes sociais. Os espaços residenciais e sua constante vigilância traduzem a vida no sentido virtual das relações, quando o medo, como princípio das relações urbanas contemporâneas, invade a mente e a vida das pessoas. *O som ao redor* representa o imaginário da rua em um bairro de classe média alta no Recife.

Para concluir, o filme analisado faz parte da pós-retomada do cinema pernambucano, que nos oferece obras sobre o cotidiano atravessado por questões complexas, históricas e arraigadas nas relações sociais. A pesquisa aqui apresentada é de cunho predominantemente interdisciplinar e multidisciplinar. Uma socio-antropologia do cinema é dar realce às margens da imagem fílmica, atentar para os limites simbólicos com que a linguagem cinematográfica intervém na reprodução e construção da realidade social. Sobre as questões sociais aqui apontadas – como enclaves fortificados, espaço urbano e memórias –, *O som ao redor* tratou de dar destaque ao que há de mais íntimo na produção discursiva do humano, que são os signos, símbolos e imaginários sociais.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.



BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

BARROS, Eduardo Portanova. "O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa". *Esferas*, ano 3, n. 4, jan./jun., 2014.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34 e Edusp, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.
COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. "Social and cinematic landscape in *Neighbouring Sounds*". *Mercator*, Fortaleza, v. 14, n. 3, pp. 27-43, set./dez., 2015.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. "Casa Onírica: cinema de ficção como acervo antropológico imaginário". In: ROCHA, Gabriel Kafure. (Org.). *Bachelard*, um livro vivo (Homenagem aos 135 anos de nascimento do Filósofo). Goiânia: Editora Phillos, 2019, pp. 302-331.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado raça branca*. São Paulo: Globo, 2008.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Edições Malungo, 2000.

FONSECA, Cláudia. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: UFRGS Ed., 2000.

GOMES JÚNIOR, Gervásio Hermínio. "Outras espacialidades no cinema produzido em Pernambuco". *Revista de Geografia* (Recife), v. 35, n. 1 (especial), 2018.

NOGUEIRA, Amanda Mansur. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. "Abertura. Cidades visíveis, cidades invisíveis, cidades imaginárias". *Revista Brasileira de História*, vol. 27, n. 53, pp. 11-23, junho, 2007.

PRYSTHON, Ângela Freire. "Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço". *E-compós*, Brasília, v. 20, n. 1, jan./abr., 2017.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. ECKERT, Cornelia. "A narrativa e a captura do movimento da vida vivida". *Iluminuras*, n. 9, 2004.



SILVA, Armando. *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, Renato Kleibson. SANTANA, Gilmar. "A modernidade em *Baile Perfumado e Cinema, Aspirinas e Urubus*: a retomada do cinema produzido em Pernambuco". *Rebeca*, vol. 5, n. 1, jan./jun., 2016.

Filmografia

- A clave dos pregões* (Pablo Nóbrega, 2015)
Amigos de risco (Daniel Bandeira, 2007)
Amor, plástico e barulho (Renata Pinheiro, 2013)
Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019)
Baile perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997)
Brasil S/A (Marcelo Pedroso, 2014)
Câmara escura (Marcelo Pedroso, 2012)
Carlota Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, 1996)
Casa grande (Fellipe Barbosa, 2014)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
Deserto feliz (Paulo Caldas, 2007)
Eles voltam (Marcelo Lordello, 2012)
Em trânsito (Marcelo Pedroso, 2014)
Era uma vez eu, Verônica (Marcelo Gomes, 2012)
Febre do rato (Cláudio Assis, 2011)
Jurando vingar (Luiz de França da Rosa Torreão, 1925)
O destino das rosas (Luiz de França da Rosa Torreão, 1930)
O Poderoso Chefão (Francis Ford Coppola, 1972)
O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)
Pausas silenciosas (Mariana Lacerda, 2013)
Pixote: a lei do mais fraco (Hector Babenco, 1981)
Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)
Recife frio (Kleber Mendonça Filho, 2009)
Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013)
Um lugar ao Sol (Gabriel Mascaro, 2009)

Submetido em 13 de outubro de 2019 / Aceito em 10 de janeiro de 2020.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Para uma leitura do espaço em João César Monteiro

Pedro Camacho Costa¹

ANO 8. N. 2 – REBECA 16 | JULHO – DEZEMBRO 2019

¹ Doutorando em 'Artes' na Universidade de Lisboa, com acolhimento pelo CEC - Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e com uma bolsa de doutoramento da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/143776/2019).
email: pedroruascamachocosta@gmail.com



Resumo

Nos filmes de João César Monteiro, é estabelecida uma nítida oposição entre espaço urbano e não-urbano, ou, como propomos, entre um espaço repressivo e um espaço mítico. Analisando os seus filmes, e tendo em conta as várias dimensões que a noção de sagrado tem no universo do cineasta, mostraremos como se realiza essa oposição e qual o seu peso para uma leitura de conjunto da obra. O texto divide-se em cinco partes: 1) uma breve introdução ao tema; 2) uma exposição sobre o que entendemos por espaço mítico, recorrendo ao conceito de mito em Mircea Eliade; 3) um esclarecimento sobre o espaço repressivo, tendo em conta a noção de transgressão em Georges Bataille e de impuro em Roger Caillois, bem como a ideia de dispositivo de poder em Michel Foucault; 4) uma secção mais longa em que discorremos sobre a noção de criação-resistência, e em que mostramos que Monteiro faz do seu alter-ego, João de Deus, o criador absoluto do universo-cinema, resistindo a mecanismos repressivos, como o panóptico; 5) breves considerações finais em que nos interrogamos sobre a possibilidade de regressar ao espaço do mito.

Palavras-chave: João César Monteiro; Espaço mítico; Espaço repressivo; Criação.

Abstract

In João César Monteiro's films, a clear opposition between urban and non-urban space, or, as we propose, between a repressive and a mythical space, is established. Analyzing his films, and taking into account the plural dimensions that the notion of sacred has in the filmmaker's universe, we will show how this opposition is realized and how much it weighs on an overall reading of his work. The text is divided into five parts: 1) a brief introduction to the theme; 2) an exposition of what we mean by mythical space, exploring the concept of myth in Mircea Eliade; 3) an explanation of repressive space, taking into account the notion of transgression in Georges Bataille and of impure in Roger Caillois, as well as the idea of power device in Michel Foucault; 4) a longer section in which we discuss the notion of creation-resistance, in which we show that Monteiro transforms his alter ego, João de Deus, into the absolute creator of the cinema-universe, resisting repressive mechanisms like the panopticon; 5) brief final considerations in which we consider the possibility of returning to the space of myth.

Keywords: João César Monteiro; Mythical space; Repressive space; Creation.



1. Introdução

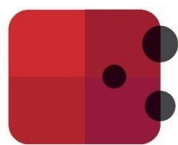
No conjunto dos seus filmes, João César Monteiro traça uma clara oposição entre espaço urbano e não-urbano. De um lado encontram-se os filmes da cidade decadente, do *espaço repressivo*, da velha Lisboa habitada por figuras autoritárias, mas também por alcoólicos, loucos, prostitutas e marginais; do outro, aqueles que nos transportam, por exemplo, ao mundo rural profundo de Trás-os-Montes, ou ao espaço luminoso das praias do Verão algarvio, *espaços míticos* em que o homem se liga à terra, às forças telúricas ou aquáticas, e às divindades. Portanto, de um lado há o mundo moderno (ou pós-moderno) da urbe dominada por dispositivos disciplinares, e percorrida por figuras da vigilância e da contra-ordem (sem dúvida, produto de exclusão, mas também figuras de dissidência ou resistência); do outro, há um mundo mítico já quase desaparecido, um mundo que é urgente reencontrar, mas que nos é negado. Ou como refere Monteiro: “há coisas a que já não se pode regressar. A certos mundos, ao mundo dos anões, por exemplo. Que é o mundo da infância, o mundo da fábula” (2005a: 457). Acrescentamos: o mundo do mito. Já que o mito, tal como o amor e o cinema, pertence, segundo o realizador “a um mundo em vias de extinção, um mundo que é aniquilado pelo progresso” (2005g: 379).

Monteiro coloca o cinema numa permanente relação com o sagrado. E a oposição entre os dois espaços a que nos referimos pode ser entendida a partir das várias definições que a noção de sagrado adquire no universo cinematográfico do realizador. Essa oposição não se estabelece entre espaço sagrado e espaço profano, mas entre: *i)* um *espaço mítico*: um espaço impoluto, em que o sagrado tem uma dimensão positiva, ligado à criação, a uma relação harmoniosa entre o homem e as divindades, entre o homem, a terra e os seres; e *ii)* um *espaço repressivo*: um espaço marcadamente urbano, em que o sagrado surge, ora sob a forma do *tremendum*, da transgressão e da contra-criação, ora como forma de criação-resistência.

Neste artigo, começaremos por comentar como se processa essa oposição espacial para, depois, nos debruçarmos sobre aquele a que chamamos espaço repressivo. Para isso recorreremos a uma leitura crítica em torno da obra do cineasta, dando principal relevância a *Recordações da Casa Amarela* (1989). A partir desse filme, explicaremos como o realizador desconstrói a lógica repressiva dos espaços de clausura, encontrando, aí, a liberdade, por via da criação demiúrgico-cinematográfica.

2. Espaço mítico

Para Monteiro, sagrado e cinema são sinónimos. Como refere o realizador: “[o] sagrado é o cinema [...], é o desejo de criar um mundo” (2005h: 359), ou por outras palavras: “[o] sagrado é o que toca a criação. Quer seja um filme, quer seja um filho”



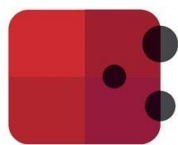
(1997). À luz destas afirmações, compreende-se que Monteiro idealiza o cinema como criação sagrada. E, de facto, nos seus filmes, sagrado e cinema são, ubiquamente, expostos como elementos consubstanciais.

De acordo com Mircea Eliade, o mito, que fornece o modelo dos comportamentos humanos, permite a abertura ao Grande Tempo, ao tempo sagrado (1989a: 15). Como refere o autor: “[o] mito conta uma história sagrada, [...] um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo [...]. Tudo o que os mitos contam a respeito da sua actividade criadora, pertence à esfera do sagrado” (1999: 107-109). Portanto, por “mito” entendemos, também, o “sagrado”, ou melhor, uma dimensão positiva do sagrado, isto é: “desejar reintegrar o tempo da origem é não só reencontrar a presença dos Deuses mas também recuperar o Mundo forte, recente e puro, tal qual ele era *in illo tempore*” (ELIADE, 1999: 107). No seguimento de Eliade, chamamos espaço mítico a um espaço que permite reencontrar a totalidade primordial e, simultaneamente, a repetição da cosmogonia, um regresso ao tempo primevo mítico (ELIADE, 1989b: 100-101). Em Monteiro, o espaço não-urbano parece ter esta função.

Veredas (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1981) são incursões pelo mundo fabuloso das lendas e dos contos populares das zonas rurais profundas. São filmes muito marcados pela nostalgia das origens, pela perfeição dos começos, dominados por um poderosíssimo imaginário panteísta, a que deusas e heróis míticos, as águas, o erotismo feminino ou as figuras maternas – símbolos cosmogónicos por excelência (ELIADE, 1999) – presidem.

Em *O Amor das Três Romãs*, à medida que a narrativa se desenrola, o espectador vê os cenários de cartão em que a acção decorre serem pintados; vê cavalos de madeira que simulam cavalos reais; e vê, ainda, os actores apresentarem-se, no final, ao espectador. Neste filme, protagonizado por crianças e em que se evocam romãs enfeitadas, metamorfoses, príncipes e princesas encantadas, o onirismo é absoluto. Viaja-se pelo reino do faz-de-conta. Somos assim devolvidos ao *verde paraíso dos amores infantis* – identificável com um tempo original, de uma eterna festa no jardim do Éden (CAILLOIS, 1979: 104). Para além disso, a exposição do artifício – associável ao faz de conta e, por extensão, ao conto e ao mito – atribui a estes filmes uma dimensão meta-cinematográfica². Assim, cinema e sagrado são apresentados como elementos consubstanciais.

² De acordo com Santos Romero: “[el] fenómeno, conocido como metafílmico o metacinematográfico, abarca alusiones, reflexiones [...] o citaciones de un texto fílmico dentro de otro, así como la muestra del artificio, de todo su engranaje interno o el proceso de recepción de los espectadores. El cine [...] como lenguaje ofrece la posibilidad de hablar de [...] historias que tienen que ver con él mismo, con su proceso de creación, con sus directores, [...] con otras películas y por supuesto con sus públicos, y lo hace utilizando sus propios procesos constructivos” (2009: 1).



O primeiro plano de *Veredas* – filme povoado por velhos deuses e demónios e em que a divina Atena surge para falar directamente com um coro de camponesas – consiste numa vagarosa panorâmica circular sobre uma extensa paisagem. A partir do cume de uma montanha, vemos o rio, a serra e o céu que se dissolvem no horizonte. Estamos muito perto da morada dos deuses³. E este plano consiste numa explícita referência ao filme *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, que começa com um plano muito idêntico. Nas palavras de Bénard da Costa: “*Trás-os-Montes* é um filme panteísta e telúrico, onde paisagem e cultura ancestrais são sacramentalmente contemplados, numa peregrinação do imaginário que recupera a dimensão do mito em cada gesto, cada ritual ou cada saga” (1991: 154). Com *Veredas*, Monteiro aproxima-se desse mesmo universo e evoca o filme de Reis. A uma referência meta-cinematográfica – na alusão a um filme dentro de um filme (SANTOS ROMERO, 2009: 1) – associa o imaginário do sagrado. A propósito de *Veredas*, o realizador refere:

[É] um filme de amor [...] e de amor que não é só entre duas pessoas mas, em pé de igualdade, entre pessoas e coisas, entre pessoas e deuses, de molde a que essas relações estabeleçam um acordo profundo e profundamente harmonioso entre tudo o que existe, entre tudo o que abruptamente foi arrancado ao coração dos homens. [...] Talvez o filme seja muito marcado pela nostalgia do velho sonho arcádio de uma perdida idade do ouro (2005c: 314).

Então, se para o realizador o sagrado é o cinema, dir-se-ia que este mundo mítico perecível – ou *que abruptamente foi arrancado ao coração dos homens* –, é, a um outro tempo, uma perdida idade do ouro do cinema, um retorno a esse espaço sagrado, um espaço em que o sagrado tem uma dimensão positiva, estando ligado a uma ideia de pureza primordial⁴.

3. Espaço repressivo

A palavra “sagrado” (do latim, *sacer*) designa “[a]quele ou aquilo que não pode ser tocado sem ser maculado ou sem macular” (Ernout-Meillet *apud* CAILLOIS, 1979: 35). Para Caillois, as categorias de puro e de impuro definem a polaridade religiosa: “[e]las desempenham, no mundo do sagrado, o mesmo papel que as noções de bem e de mal no domínio do profano” (*idem*: 34). Monteiro – e aí está a chave para entrar no

³ Como refere Moisés Espírito Santo: “a montanha figura entre as imagens que exprimem a união entre a terra e o céu” (1990: 30).

⁴ Monteiro refere que “o sagrado é qualquer coisa que se toca [...] [t]entando não profanar o real” (2005h: 359), dizendo-se religioso “no sentido de estar religado às coisas, aos seres” (*idem: ibidem*) e acrescentando: “[o] sagrado é o cinema” (*idem: ibidem*).



seu universo – procede a uma constante exposição de dimensões, aparentemente antinômicas, mas tornadas possíveis, que se articulam paradoxalmente: o sacro é simultaneamente criação e contra-criação. Nos seus filmes, também o *espaço repressivo* permite o encontro com o sagrado, entendendo-se, claro, que o sagrado se faz presente, não apenas pela sublimação ou evocação de símbolos cosmogônicos, mas também pela mácula, num sentido equivalente ao proposto por Caillois, incluindo tanto o puro como o impuro, o seráfico e o deletério, o salvífico e o ruinoso, o *fascinans* e o *tremendum*⁵ (*idem*: 37).

No universo monteiriano, a criação demiúrgica dá, por vezes, lugar à destruição suprema: a uma contra-criação do fílmico e do divino. O sagrado, para o realizador, é também transgressão absoluta, o que pode ser verificado na constante sacralização do corpo feminino, em perversos rituais eróticos, simultaneamente hieráticos e heréticos. Esta noção é proveniente de Bataille, filósofo que afirma que o acesso ao sagrado, domínio a que pertencem todas as formas de erotismo, se faz pela via da transgressão⁶ (1988). Se, no universo monteiriano, o espaço mítico pode ser essencialmente definido pela sua ligação a uma dimensão positiva do sagrado, digamos, para já, que o espaço repressivo se associa mais recorrentemente ao impuro e à transgressão. Contudo, como veremos, não se estabelece aqui uma simples oposição maniqueísta. Na urbe, permanece o desejo de regressar à pureza primordial do mito. No espaço repressivo, há, por vezes, rasgos de sagrado-sublime.

Monteiro tece uma feroz crítica à sociedade contemporânea, materializada, no seu universo, pelo espaço urbano. Por vezes, vemos uma Lisboa degradada, repleta de ruínas, de velhos bairros populares, de ruas sujas, com bares “rascas” e casas de alterne, como em *Recordações da Casa Amarela* ou *O Último Mergulho* (1992). Noutras, uma Lisboa absolutamente descaracterizada, composta por novas avenidas cujos prédios e lojas formam uma massa homogénea, distante e impessoal, como em *A Comédia de Deus*⁷ (1995). Monteiro expõe o contraste entre um mundo marginalizado, e por isso, decadente, e um outro que exclui e destrói aquele. Mas ambos são depreciativamente apresentados: é denunciada a miséria do primeiro e a indiferença e responsabilidade do segundo. Na verdade, o realizador entende a cidade como “um

⁵ Como refere Sidónio Paes: “Caillois distingue dois modos antitéticos do sagrado: o sublime (criação-salvação) ou o terrível (destruição-perdição). [...] [O] cinema de João César [Monteiro] oscila entre ambos, como polos de atracção-repulsão” (2005: 44).

⁶ Não por acaso, Monteiro afirma que a ideia para um desses rituais – o celebrado com Joanhina em *A Comédia de Deus* (1995) – vem precisamente de Bataille, de *Histoire de l’Oeil* (2005b: 424).

⁷ Esta Lisboa despersonalizada corresponde, certamente, a uma espécie de não-lugar. Para Augé: “um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. [...] [A] sobremodernidade é produtora de não-lugares” (2006: 67).



inferno social”⁸ (1996a). Daí que os protagonistas dos seus filmes sejam normalmente figuras marginais, rejeitadas, perseguidas e incriminadas pelos demais - e, sempre, condenadas a uma enorme solidão. Para Simmel: “em parte alguma nos sentimos mais sós e abandonados do que entre a multidão da grande cidade” (2004: 87). Como afirma o autor:

[Na grande cidade, o] indivíduo é reduzido a um grão de areia perante uma enorme organização de coisas e de poderes que lhe retira das mãos, como se de um jogo se tratasse, todos os progressos, toda a espiritualidade, todos os valores para os transformar da forma de vida subjectiva para a vida puramente objectiva (*idem*: 91).

É essa cidade que Monteiro revela, que denuncia. É, muitas vezes, dessa cidade que fogem ou são banidos os seus heróis. Mas não são só as ruas, os bairros e as casas que são mostrados. Monteiro expõe ainda as suas instituições repressoras, os seus mecanismos de vigilância, punição e homogeneização. Em *Recordações da Casa Amarela*, o protagonista passa por uma esquadra de polícia, por uma clínica e por um hospício. Em *A Comédia de Deus*, por um hospital. Em *As Bodas de Deus* (1999), para além de voltar ao asilo psiquiátrico, é levado a tribunal e depois enviado para a prisão. Falamos, portanto, dos dispositivos disciplinares tão profundamente analisados por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, dispositivos que visam a docilidade dos corpos, trabalhando-os, exercendo sobre eles a coerção e a vigilância, distribuindo-os minuciosamente no espaço; dispositivos que procuram conhecer, dominar e utilizar os indivíduos, separando-os, analisando-os, diferenciando-os, excluindo-os, recorrendo a uma autêntica “física do poder”, utilizando técnicas de vigilância, a regulamentação, o exame (1999). De acordo com Foucault:

[O] asilo psiquiátrico, a penitenciária, a casa de correcção, o estabelecimento de educação vigiada, e por um lado os hospitais, de um modo geral todas as instâncias de controlo individual funcional [operam de] modo duplo: o da divisão binária e da marcação (louco/não-louco; perigoso/inofensivo;

⁸ Como refere Monteiro: “[o] papel dos artistas é o de mostrar as dificuldades de uma sociedade, enquanto o do poder é tentar escondê-las” (2005i: 415), declarando, a propósito de *Recordações da Casa Amarela*: “[o] que agora me interessa é fazer um filme guiado pelo velho Marx, analisar dialecticamente as condições e contradições de um dado tecido social urbano, um tecido de pobreza, quando não de miséria. Isto passa pelo conhecimento dos múltiplos estratos dessa realidade — económicos, culturais, sanitários, linguísticos, etc. — da geografia em que se confina e da sociedade mais vasta que a produz” (1988). E quando questionado sobre o que deseja mostrar nos seus filmes, o realizador responde: “[o] mundo que me cerca, no sentido em que me rodeia e em que eventualmente me oprime” (1996a).



normal/anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo; como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante, etc). [...] A divisão constante do normal e do anormal, a que todo o indivíduo é submetido, leva até nós [...] a marcação binária e o exílio [...], a existência de todo um conjunto de técnicas e de instituições que assumem como tarefa medir, controlar e corrigir os anormais (*idem*: 165).

A lógica destas instituições é a de dominar para melhor conhecer, e de conhecer para melhor dominar. Segundo Foucault: “[o] exercício de poder cria, perpetuamente, saber, e inversamente o saber provoca efeitos de poder [...]. Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder” (1977b: 139-140). E, como esclarece melhor em *A Vontade de Saber*, a medicina, a psiquiatria e a justiça penal são parte de uma imensa aparelhagem utilizada para discorrer, analisar e conhecer os indivíduos, inserindo, por meios “não violentos” – isto é, mais pela vigilância e pelo exame do que pela punição directa –, o “diferente” num regime ordenado de poder-saber, catalogando-o, classificando-o e produzindo sobre ele discursos que intensificam, ou lhe impõem mesmo, a “diferença” (1977a).

Estes dispositivos fazem parte da cidade monteiriana. O realizador ora procura desconstruí-los, ora se vê deles refém, sendo simultaneamente vítima e verdugo. Esses espaços repressivos e de controlo são, frequentemente, dominados pela contra-criação⁹. Contudo, é, muitas vezes, a partir deles e contra eles, que Monteiro – enquanto

⁹ *Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972) centra-se sobre uma família, que vive num espaço que “funciona duplamente como habitação e estúdio cinematográfico”, e cuja figura paterna, procurando fugir da opressora rotina urbana, “cortou relações com a chamada vida activa” para viver “literalmente na cama” e dedicar os seus dias a uma “monstruosa produção cinematográfica” (MONTEIRO, 1974: 169). Este filme, cujo título original era *A Sagrada Família*, termina ao som de *Dies Irae* (sobre *O Dia do Juízo*), de Mozart, com uma cidade devastada pelas chamas (tal como no livro do *Apocalipse*), e o protagonista, também cineasta e também chamado João (portanto, um duplo do realizador), é assassinado pela mulher amada, personagem feminina que interpreta, num filme dentro do filme, o papel de Maria mãe de Cristo e de Cassandra, de *Agamémnon*, de Ésquilo (ambas personagens sagradas, uma bíblica, outra mitológica). *Fragmentos* é formalmente constituído por sequências de estilhaços fílmicos desconexos (fragmentos), o que impossibilita qualquer seguimento narrativo lógico. Este caso exemplifica bem o que entendemos por contra-criação. Vemos o apocalipse, o aniquilamento do cineasta no interior do filme, e ainda uma quase negação do próprio objecto fílmico em si.



protagonista dos seus filmes¹⁰ – procede a uma auto-deificação, tornando-se o absoluto criador demiúrgico do universo-cinema¹¹.

4. Criação-resistência

Recordações da Casa Amarela é o primeiro filme em que Monteiro dá corpo e voz à personagem João de Deus, figura que concilia o primeiro nome do cineasta com o do Criador do *Génesis*, e que, para além disso, é homónima de um poeta e de um santo¹². Como veremos, esta personagem – ou heterónimo (TORRES, 2005: 224) –, não nos permite apenas que a identifiquemos como um desdobramento de Monteiro: ela reproduz mesmo as funções do seu criador dentro do filme, ou seja, é também cineasta, e mais do que isso, é criadora cinematográfica do próprio universo diegético em que se encontra. Assim, criador e criatura tornam-se indissociáveis. O realizador adquire (e atribui à sua criação cinematográfica) um estatuto demiúrgico.

Em *Recordações*, João de Deus é um sujeito marginal, subversivo, que divide o tempo entre deambulações solitárias pela cidade de Lisboa e furtivas sessões de *voyeurismo* contemplando jovens raparigas. Não tendo casa própria, mora num pequeno quarto alugado, quase vazio, de uma velha pensão. Vive de dinheiros emprestados e de pequenos trabalhos como jornalista, encontrando-se, quase sempre, em estado de indigência. Arrasta-se pelas ruas, em noites de insónia, para “cravar cigarros”. Partilha cigarros com mendigos, enquanto espera, pela “sopa dos pobres”, em bancos de jardim. Para além de possuir uma debilitada saúde física, é psicologicamente instável, ou assim o crêem, depois de João¹³ andar pela cidade mascarado de oficial de cavalaria, invadir um quartel do exército e anunciar querer marchar sobre São Bento a fim de se insurgir contra o sistema opressor, o mesmo sistema opressor que, pela sua tentativa de revolta, o interna numa casa de alienados (no panóptico do Hospital Miguel Bombarda). O filme começa com uma legenda, sobre fundo negro, explicando o título:

¹⁰ Monteiro é personagem principal em 9 dos 21 filmes que realizou. Interpreta o papel de João de Deus nas longas-metragens *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995), *Le Bassin de J.W.* (1997) e *As Bodas de Deus* (1999) e nas curtas-metragens *O Bestiário ou o Cortejo de Orfeu* (1995), *Lettera Amorosa* (1995) e *Passeio com Johnny Guitar* (1996). Interpreta ainda o papel de João Raposão na curta-metragem *Conserva Acabada* (1990) e o de João Vuvu na longa-metragem *Vai e Vem* (2003).

¹¹ Em “A cidade cinematográfica de João de Deus”, Paulo Cunha (2008) divide a cidade monteiriana em três tipos de espaço: espaços de repressão (por exemplo, a pensão habitada por João de Deus em *Recordações*), espaços de liberdade (as ruas ou bares presentes nos filmes urbanos do cineasta) e espaços de expurgação (por exemplo, o panóptico de *Recordações*). Aqui, propomos uma leitura distinta: entendemos toda a cidade monteiriana como um amplo espaço repressivo, cuja lógica punitiva pode, no entanto, ser, por vezes, anulada pelo protagonista, que transforma dispositivos de controlo, repressão e purgação, como o panóptico, em espaços de liberdade.

¹² O poeta João de Deus é mais conhecido por *Cartilha Maternal*, mas foi também autor de textos como *Criptinas*, e tinha uma veia satírica e burlesca bastante acentuada. O santo João de Deus seria, nas palavras de Monteiro, o padroeiro dos “doentes mentais, dos marginais e das prostitutas” (1996b).

¹³ Sempre que usarmos o nome João será para nos referirmos à personagem interpretada por Monteiro, e nunca ao realizador.



Na minha terra chamavam casa amarela à casa onde guardavam os presos. Por vezes, quando brincávamos na rua, nós, crianças, lançávamos olhares furtivos para as grades escuras e silenciosas das janelas altas e, com o coração apertado, balbuciávamos: “Coitadinhos!”

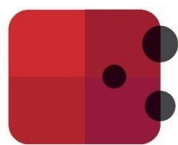
Desaparece a legenda e entra a voz-off do protagonista, citando as primeiras linhas de *Morte a Crédito*, de Louis-Ferdinand Céline:

Aqui estamos mais uma vez sozinhos. Tudo isto é tão lento, tão pesado, tão triste... Dentro de pouco tempo estarei velho. Tudo então se acabará. Tanta gente que passou por este quarto. Disseram coisas. Não me disseram grande coisa. Foram-se embora. Envelheceram, tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra (1986: 11).

Esse quarto de onde João de Deus fala não é uma prisão comum, como nos faz parecer a nota introdutória (“a casa onde guardavam os presos”), mas o quarto do asilo psiquiátrico em que João será posteriormente internado¹⁴. No início, uma vez terminada a citação de Céline, o fundo negro mantém-se para o genérico que, por sua vez, é acompanhado por ruídos (gritos, vozes, passos) e som de flauta. Essa banda-sonora voltará, muito mais tarde, para integrar o espaço do hospício. Bénard da Costa diz que: “João de Deus já nos está a falar de lá quando diz em off [o] texto de Céline [...] mas a luz chega à tela e o que se inicia é um *flash-back*” (2005: 384). Este *flashback* a que Bénard da Costa se reporta não será propriamente um *flashback*¹⁵, “[uma] sequência que relata acontecimentos anteriores” (AUMONT & MARIE, 2006: 131), mas antes, o relato de uma vivência irreal, ou paralela, criada por João, a partir, e como via de evasão, do seu asilo. Angélica García Manso sugere que, nos filmes em que João de Deus é figura central, as cenas passadas nos espaços exteriores ao hospício correspondem a uma existência fictícia e cinematográfica, criada pelo protagonista a partir do cárcere (2012: 81). Aprofundando esta ideia – a que acrescentamos a figura do cineasta-enquanto-Deus – poderemos ir mais longe e ler toda a obra monteiriana como um enorme filme-universo criado por um cineasta-demiurgo a partir do seu asilo-laboratório. Propomos que, nos filmes de João de Deus, o hospício funciona como aparelho de projecção, como metáfora da bobine.

¹⁴ Ainda que a relação entre as duas instituições, a prisional e a psiquiátrica, seja, deste modo, estabelecida.

¹⁵ Embora Bénard da Costa se refira expressamente a um *flash-back*, mais adiante no seu texto, dá a ideia de estar a falar de um falso *flash-back*, ou melhor, de um relato acerca de uma existência que, embora pretenda simular o passado, é absolutamente fictícia, afirmando que João de Deus viveu 20 anos na casa amarela (2005: 387).



Na cena final de *Recordações*, João escapa miraculosamente da casa de alienados, para, envolto em fumo, emergir dos esgotos da cidade de Lisboa, metamorfoseado em Nosferatu. Deve referir-se que a figura do vampiro é, não apenas, referência cinematográfica – a *Nosferatu* de Murnau (1922) –, mas metáfora do próprio cinema. Vejamos: o vampiro e a película estão sujeitos à incineração, caso entrem em contacto com a luz solar, e ambos detêm um certo poder de hipnose sobre aquele que os observa. O vampiro transforma as suas vítimas em vampiros, o cinema imortaliza os actores (DANTAS, 2012: 85-86). Para além disso, a obra de Monteiro vive de citações e referências (literárias, musicais, cinematográficas); alimenta-se, tal como o vampiro, de sangue alheio. Deste modo, a transformação em Nosferatu é um meio de personificar o próprio cinema, no que se verifica um efeito meta-cinematográfico profundo. O protagonista não só adquire a liberdade por via do cinema, criando, pelo delírio, uma existência paralela e cinematográfica, como propõe García Manso (2012: 81), como ainda afirma metaforicamente: “eu sou o filme, eu sou o cinema”¹⁶. Por conseguinte, estabelece-se uma relação inequívoca entre personagem e realizador e entre filme e criador: Monteiro concebe um filme no qual o protagonista, por si interpretado, é realizador cinematográfico do próprio universo diegético em que está inserido, transformando-se, ainda, metaforicamente no próprio cinema.

Devemos acrescentar que, momentos antes de João ser internado no asilo, se encontra transformado noutra figura cinematográfica: no capitão von Rauffenstein, interpretado por Stroheim em *A Grande Ilusão* (Jean Renoir, 1937). Ou seja: a passagem entre o espaço exterior e o hospício dá-se por intermédio de referências fílmicas. Aliás, Monteiro refere: “é muito provável que [João de Deus] sonhe ser um pouco como Stroheim, mesmo que esse sonho tome uma forma cinematográfica completamente irrisória” (2005i: 412). As palavras escolhidas pelo realizador não são, de todo, arbitrarias. Monteiro fala expressamente num sonho que adquire uma forma cinematográfica. João cria cinematograficamente. O espaço exterior funcionará como um filme (ou vários filmes) dentro do filme que vemos.

Para Monteiro, o cinema é sagrado, “é o desejo de criar um mundo” (2005h: 359). Não será, portanto, aleatória a escolha do apelido da personagem, Deus, que remete invariavelmente para a figura do Criador. Monteiro deifica-se, fazendo de João de Deus um cineasta-demiurgo, criador do seu próprio universo. Contudo, não é somente sobre esta duplicidade (personagem-realizador) que *Recordações* se constrói, mas antes sobre uma tríade ou, já que de “Deus” falamos, sobre uma Trindade. Para que se possa

¹⁶ Ou como diz Monteiro: “O CINEMA SOU EU” (2005f: 515), parafraseando a celeberrima frase, “o Estado sou eu”, geralmente atribuída ao monarca absolutista francês, Luís XIV, autoproclamado Rei-Sol (um substituto de Deus na Terra).



entender devidamente *Recordações*, é imprescindível regressar à primeira obra ficcional de Monteiro, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), filme em que o protagonista, Lívio, é interpretado por Luís Miguel Cintra mas dobrado pelo realizador, tendo portanto o corpo do primeiro e a voz do segundo. Como indica Bénard da Costa: “[h]á um estranhíssimo desdobramento, como se o personagem [Lívio] tivesse duas naturezas, acentuadas pelo facto de tudo quanto ele diz se aplicar à história e à personalidade de César [Monteiro]” (2005: 382). Em *Sapatos*, Lívio – que é um cineasta ou candidato a cineasta – funciona como duplo do realizador¹⁷.

Em *Recordações*, João encontra Lívio no hospício e reconhece-o, fazendo algumas referências à narrativa do filme de 1970. Lívio afirma ter estado 20 anos à espera de João no asilo. E é também Lívio que diz ser capaz de lhe proporcionar a liberdade e que, num gesto crístico, como se do filho de (João de) Deus se tratasse, coloca a mão na testa do protagonista e lhe diz: “vai e dá-lhes trabalho”, abrindo-se, depois, miraculosamente a porta do hospício para que João saia. João e Lívio são a multiplicação de uma mesma pessoa (Monteiro) através de um processo de heteronímia (TORRES, 2005: 222-224): o primeiro, uma voz ou consciência capaz de se materializar filmicamente e de deambular pela cidade; o segundo, um corpo preso numa instituição psiquiátrica que concede a liberdade ao primeiro. Aliás, é o próprio realizador que o sugere:

Se se pensar que o Lívio era já uma espécie de meu duplo, podemos concluir que há uma parte de mim que ficou fechada nesse asilo psiquiátrico. [...] São, então, duas metades que se reencontram. [...] Uma que sai para a rua para ir viver a sua existência civil – talvez cinematográfica – e a outra que ficará para sempre encarcerada (2005i: 413).

Diz Bénard da Costa que, durante os 20 anos de internamento, “[as duas metades] inventaram o espaço para matar o tempo e inventaram o tempo para dominar o espaço” (2005: 386). Momentos antes da libertação, Lívio dirá a João: “não te preocupes com a saída. Eu trato disso”. Depois, João escapa do panóptico em liberdade.

¹⁷ *Sapatos* começa com um filme dentro do filme, com a exposição do material filmado que sobrou de uma primeira versão das rodagens. Antes do genérico, ouve-se uma bobine a girar e o que vemos são essas imagens sem contexto aparente. Sobre elas, mais adiante, ouvimos a voz de Monteiro, em *off*: “nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, [...] éramos bem a imagem do entusiasta”. Tais informações, para além de serem autobiográficas, no que o cinema se confunde com a vida, e de promoverem uma afirmação do gesto autoral, são informações sobre a prática do cinema. Será esta a voz que ouviremos pela boca do protagonista Lívio, o que permite, portanto, que o identifiquemos como cineasta e como duplo do realizador dentro da própria diegese.



Num dos capítulos da obra *Vigiar e Punir*, Foucault debruça-se sobre a natureza e os efeitos do panóptico, caracterizando-o como “o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; [cujo] funcionamento, [se] abstrai de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste” (1999: 170). Refere o autor que esta solução arquitectónica, apresentada por Jeremy Bentham em *Panopticon*, consiste num edifício em forma de anel, fechado ao exterior, contendo no centro uma torre de vigia que permite observar sem se ser observado e exercer sobre o outro a sensação de que está permanentemente a ser controlado: “no anel periférico, é-se totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (*idem*: 167). No panóptico, o poder é simultaneamente visível e inverificável: “Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espiado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter a certeza de que sempre pode sê-lo” (*idem*: *ibidem*). Para Foucault, este dispositivo funciona não apenas como observatório das experiências humanas, mas como autêntico “laboratório de poder” (*idem*: 169). Como refere:

O panóptico pode ser utilizado como máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos. Experimentar remédios e verificar os seus efeitos. Tentar diversas punições sobre os prisioneiros, segundo os seus crimes e temperamento, e procurar as mais eficazes. [...] [É] um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens, e para analisar com toda a certeza as transformações que se pode obter neles (*idem*: 168-169).

Mas Monteiro anula os efeitos dessa – supostamente infalível – máquina de poder. Depois de Lívio lhe falar da hipótese de fuga, João dá uma volta completa ao pátio do hospício e a câmara acompanha-o, numa panorâmica de 360°, ocupando simbolicamente o lugar da torre central do panóptico. Neste processo, sendo João de Deus/Monteiro personagem e realizador, é ele que controla, no lugar da câmara, e é também controlado, no lugar do protagonista. Assim, personagem e realizador fundem-se, permitindo que João adquira novamente a “liberdade”, por via do cinema. Ou seja, João reveste-se dos poderes criadores do seu ortónimo (Monteiro). Se Foucault descreve o panóptico como um laboratório de poder, aqui, ele funciona como laboratório de poder relativamente à criação cinematográfica, de onde resultam as narrativas respeitantes aos espaços exteriores. Diríamos, então, que o manicómio funciona como reprodução dos bastidores dentro do próprio filme, entendendo o movimento circular, da câmara e do protagonista em torno do espaço circular que o cerca, como metáfora da bobine, material através do qual o filme é projectado. João faz o movimento circular e,



metaforicamente, a bobine inicia o movimento girante: o protagonista pode, então, alcançar a liberdade, projectando, a partir do cárcere, uma existência paralela e cinematográfica num mundo exterior ao asilo. Segundo Bénard da Costa: “na corrida circular do manicómio, João de Deus faz o percurso que o liga a Lívio” (2005: 386). Acrescentamos que esse movimento liga as três entidades: Lívio, João de Deus e Monteiro. Lívio fica encarregue de preparar a fuga; a câmara (centro de controlo/Monteiro) acompanha João; realizador e personagem fundem-se; Lívio coloca a mão na testa de João e fá-lo sair em liberdade. Reúnem-se, assim, as condições para que a Trindade seja una.

Num texto intitulado “Des Espaces Autres”¹⁸, Foucault analisa aquilo a que chamou de heterotopias: lugares que, apesar de existirem no tecido da realidade e de estarem em permanente relação com todos os outros sítios, se distinguem dos demais. Estes espaços-outros encontram-se em todas as sociedades, mas regem-se por princípios particulares, por vezes pondo em causa, neutralizando ou invertendo o sentido dos outros espaços sociais. São como utopias, na medida em que mantêm com os restantes espaços uma relação directa ou indirecta de analogia, mas distinguem-se destas por existirem concretamente (1986: 24). Um dos casos de heterotopia descrito por Foucault é o manicómio, uma heterotopia de desvio: “[a space] in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (*idem*: 25). O manicómio é, efectivamente, um espaço-outro que pretende controlar o indivíduo internado, privando-o do espaço exterior. As heterotopias de desvio são herméticas, diferenciam-se dos espaços públicos, na medida em que o indivíduo que queira entrar ou sair delas obedece a um conjunto de restrições (*idem*: 26): o louco só pode sair do manicómio caso seja normalizado.

A casa amarela de Monteiro é, no entanto, destituída do sentido original da heterotopia de desvio. Não só não purga o protagonista (João está internado há 20 anos), como lhe proporciona a “liberdade”. Ainda que Lívio seja um corpo aprisionado, João é livre através da criação cinematográfica. Assim, o panóptico heterotópico de Foucault é transformado, deixando de ser um espaço fechado em relação ao mundo, para passar a ser o espaço a partir do qual o mundo é criado, para passar a ser um espaço que reúne em si todos os outros espaços – de heterotopia passa a *panoptopia*; deixando de ser um instrumento de tudo ver para dentro, passa a instrumento de tudo ver, ou projectar, para o exterior. Se como diz Foucault, a propósito do dispositivo panóptico, “[a] máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espiam os indivíduos; ela torna-se um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável

¹⁸ A versão que usamos é uma tradução em inglês (cf. FOUCAULT, 1986).



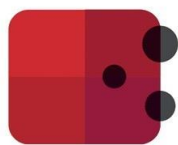
pela sociedade inteira” (FOUCAULT, 1999: 171), Monteiro altera essa relação de forças, colocando, no lado do encarcerado, todo o poder-criação, toda a criação-resistência. A dimensão positiva do sagrado – a criação cosmogônica – encontra-se aqui mediada pelo protagonista. João vence os mecanismos invencíveis de vigilância, apodera-se do dispositivo que tudo vê, para transmutar o manicômio em reino celeste, onde se torna o criador do mundo¹⁹.

Não por acaso, o genérico inicial do segundo capítulo das aventuras e desventuras deste heterônimo – *A Comédia de Deus* – começa com música sacra de Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, de que ouvimos as palavras: “*Deus in adiutorium meum intende*”, referentes ao Deus cristão, mas que aludem, nesse contexto, à personagem João de Deus. E, aí, a imagem que vemos é a da Via Láctea a girar, o que metaforicamente remete para a bobine que também começa o seu movimento giratório, estabelecendo-se, então, uma analogia entre criação cinematográfica e criação sagrada, entre o começo do filme e o cosmos. Ou como sugere Francesco Giarrusso: “é como se Monteiro nos convidasse a assistir à sua criação, [...] como se se tratasse da gênese do mundo pela mão de Deus” (2013: 25). A imagem da galáxia a girar repete-se no genérico inicial de *As Bodas de Deus* e na cena final de *Silvestre*. E o movimento circular devolve-nos à panorâmica de 360°, no hospício de *Recordações*, que é duas vezes reproduzido nas *Bodas de Deus*. Todas estas imagens se ligam, remetendo para a metáfora da bobine.

5. Regressaremos ao espaço mítico?

Na *Comédia de Deus*, João ascendeu socialmente, sendo gerente da geladaria Paraíso do Gelado. Depois de colocar a jovem Joaninha numa banheira cheia de leite – para desse leite fazer um gelado, num dos seus heréticos e hieráticos rituais –, é lhe dado um “banho de sangue”, pelo pai dela, o talhante Evaristo. João vai parar ao hospital, onde os médicos lhe sentenciam a morte para breve. Mas se em *Recordações* ele emergira das profundezas infernais como vampiro, aqui, também de forma miraculosa (ou cinematográfica), escapa da morte para se dirigir directamente ao Paraíso (do Gelado). Ao vê-lo, Judite, a sua patroa, expulsa-o, evocando todas as

¹⁹ A inclusão do panóptico do Hospital Miguel Bombarda como cenário, em *Recordações*, é referência a um filme que o usou como espaço central: *Jaime* (António Reis, 1974). Ora, Reis explica, precisamente, que uma das suas preocupações, na realização do filme de 1974 consistiu em suprimir a fronteira entre a normalidade e a “anormalidade”: “estou convencido que grande parte dos anormais está cá fora e muitos normais hospitalizados. Classifico mesmo essa divisão, em extremo, como racista. É um dos grandes problemas do nosso tempo, em qualquer parte do mundo, e tentar destruir esse preconceito era, para mim, muito importante” (2005: 179). Para além disso, em *Jaime*, também Deus habita o manicômio, também a loucura é sacralizada (*idem*: 180). Portanto, se há no gesto de Monteiro uma atitude blasfematória – fazendo do manicômio o reino celeste –, há, por outro lado, como em Reis, a sublimação da loucura, uma chamada de atenção, se quisermos.



perversidades praticadas. Como indica o realizador: “Judite representa uma certa ordem [...]. No final, ela expulsa [o protagonista] literalmente da imagem. Judite representa a ordem estabelecida” (2005b: 428).

Em *As Bodas de Deus*, João regressa como no início de *Recordações*: um pobre de Deus, vestido em farrapos, comendo latas de conserva num banco de jardim. E como por milagre cinematográfico, onirismo absoluto, vemo-lo novamente erguer-se do fundo: um Enviado de Deus (que, na verdade, é Lívio) vem oferecer-lhe uma fortuna incomensurável. Passando de pobre a barão, o protagonista compra um Paraíso na Terra (a Quinta do Paraíso), tenta derrubar o governo, vê-se enfeitiçado por uma bela princesa que lhe rouba toda a fortuna e, no final, é novamente expulso do Paraíso e entregue ao manicómio, onde todos os loucos se dizem divinos. Aí, João reencontra Lívio, mas o seu próprio duplo nega conhecê-lo. Expulso também do hospício, da sua casa amarela, o protagonista vai a tribunal e depois é enviado para a prisão. Contudo, no final, consegue uma vez mais a liberdade.

Le Bassin de J.W. abre com uma citação: “J’ai rêvé que John Wayne jouait merveilleusement du bassin au Pôle Nord”. Todo o filme é um enorme périple em busca dessa imagem onírica; João de Deus deseja partir para o Polo Norte, em busca de John Wayne²⁰. Para Monteiro:

John Wayne faz parte ou fez parte de um mundo e de um cinema que já não existe de maneira nenhuma. [...] Wayne era um actor [...] que representava uma personagem indestrutível. Nos filmes em que entrava nunca morria, a não ser em *O Homem que Matou Liberty Valance*, de John Ford [1962], em que morre por amor e não só, também por pertencer a um mundo em vias de extinção, um mundo que é aniquilado pelo progresso (2005g: 379).

Wayne é descrito no filme como o deus mítico de um Olimpo cinematográfico. A procura por Wayne é a procura por um mundo que já não existe, um desejo de regressar ao espaço mítico. No final, depois de cometer suicídio, João de Deus reaparece magicamente e casa-se com a mitológica Ariadne, partindo, depois, com ela, para as

²⁰ Em *Le Bassin*, Monteiro desdobra-se e estiliza-se em inúmeros heterónimos. Sob os pseudónimos de Jean Watan e João o Obscuro (actores indicados no genérico), interpreta os papéis de Henrique e Max Monteiro (pseudónimo usado pelo realizador para indicar o actor que interpreta João de Deus na *Comédia*, aqui remetido para personagem diegética). Henrique, no final do filme, revela ser João de Deus; Max Monteiro, no início, interpreta o papel de Deus Criador, numa encenação do *Coram Populo* de Strindberg. O actor Hugues Quester, que nessa peça desempenha o papel de Lucifer, interpreta, durante o resto do filme, o papel de Jean de Dieu (um outro, ou o mesmo João de Deus). O actor Pierre Clémenti dá voz e corpo à personagem Paul que, dentro do filme, ensaia uma outra peça, na qual interpreta o papel de Henrique (portanto, de João de Deus). Para simplificar, aqui, reportamo-nos às personagens interpretadas por Monteiro, como João de Deus.



geladas paisagens. Assim, a ida para o Polo Norte, é a ida para a morte, ou uma ida além-morte. Segundo Monteiro: “[*Le Bassin*] é a conclusão [...] [d]as aventuras de João de Deus” (2005d: 436).

Em 1969, Monteiro profetizava: “[o] cinema é o verbo [...] e o verbo feito cinema virá atestar, à *la limite*, na superfície negra de um ecrã, a morte do cinema e o seu renascimento” (2005e: 105). Do ecrã quase sempre negro fez-se *Branca de Neve* (2000), numa adaptação da peça homónima de Robert Walser. Filme meta-cinematográfico, onde a contra-criação parece ser absoluta, *Branca de Neve* é um limbo, em que fantasmas nos falam do escuro, sobre a vida e sobre a morte, sobre o mundo do mito, ao qual, é, paradoxalmente, negada e afirmada a possibilidade de regresso. Se o mito tem a função de devolver o homem ao tempo sagrado, como nos diz Eliade (1989a: 15), para Walter Benjamin, as personagens de Walser, tal como as dos contos de fadas, surgem do mito (2000: 18). Lê-se na sinopse: “Walser retoma o conto onde Grimm o deixou. As personagens, na mão do poeta, permitem-se tudo, mesmo fazer uma careta à lenda” (AUDIBERTI & MONTEIRO, 2005: 452). Mas, na verdade, essas personagens – ou “personagens que o não são” (COSTA, 2000) – não se permitem a muito. Não estão apenas presas no escuro, mortas, como se diz *Branca de Neve*: “querem”, segundo Jean-Jacques Pollet, “simplesmente, sair da noite e reencontrar o prazer naïf de existir” (2000: 10). Ao que acrescentamos: mas não podem. Luís Miguel Oliveira salienta que “*Branca de Neve* [...] foi expulsa do ‘país dos anões’. É um tema central no filme: a expulsão, os vagos paraísos vagamente perdidos” (2010: 98).

Por estes quatro exemplos, percebemos que o regresso ao espaço mítico se faz impossível. Os protagonistas monteirianos – a partir dos filmes de João de Deus – são sempre impedidos de penetrá-lo ou, pelo menos, de nele permanecer. Na *Comédia*, o herói é expulso do Paraíso (do Gelado); nas *Bodas*, da sua quinta paradisíaca; em *Le Bassin*, o Polo Norte torna-se somente acessível depois da morte; em *Branca de Neve*, as personagens que pertencem ao mito estão mortas. Segundo Monteiro:

[João] pertence a um mundo que já desapareceu. Para ser mais claro: suponho que ele pertence ao mundo rural. Nessa óptica, é preciso admitir que lhe é difícil adaptar-se a um mundo urbano. [...] Eu tive um amigo, o Sege Daney, que falava do personagem como um monstro: um monstro urbano, dizia ele, a propósito de *Recordações* [...]. Em *As Bodas de Deus*, ele sente-se atraído pelo campo e pelo seu pequeno paraíso campestre perdido. [...] Se não está nas suas terras, é porque talvez tenha sido espoliado delas (2005d: 438).

Mas, se João parte para o Polo Norte, ou para a morte, em *Le Bassin*, a verdade é que, em *Vai e Vem* (2003) – último filme de Monteiro, estreado postumamente –, o



realizador volta a dar corpo e voz a um heterónimo que em tudo se assemelha ao anterior. Os protagonistas de Monteiro, sempre expulsos, sempre perseguidos, acabam sempre ressuscitados, e regressam sempre, para vir espalhar a peste como Nosferatu. Se o cineasta não pode regressar ao espaço mítico, faz, então, a denúncia do mundo repressivo em que se encontra, mostrando-se enquanto cordeiro sacrificial, ou transgredindo absolutamente os mecanismos de repressão – materializados pelo hospício, pelo hospital, pela prisão –, para, neles e contra eles, se tornar o criador absoluto de um novo espaço: o seu universo-cinema. É essa a sua forma de resistência. Já não havendo espaço mítico²¹, há um outro espaço, o seu próprio espaço. Ou como diz Monteiro sobre *A Comédia de Deus*: “é um filme contra a ordem estabelecida. É preciso fundar uma nova sociedade” (2005b: 428).

Em *Vai e Vem*, Vuvu – último heterónimo monteiriano – faz da cidade de Lisboa palco das suas deambulações. Vemo-lo, ao longo de todo o filme, circular entre a sua casa, o Príncipe Real, a Praça das Flores e o cais do Tejo (zonas que caracterizam o cenário diário da vida na capital portuguesa). No último capítulo, não existe já uma casa amarela a partir da qual o mundo é projectado; toda a cidade parece ser convertida em espaço de criação. Lisboa deixa de ser um espaço repressivo, para passar a ser o espaço de criação, em que Monteiro exerce absoluto domínio.

O último plano do filme dá-nos a ver o olho do realizador em frente à câmara, encarando o espectador. Inicialmente, ainda o vemos abrir e fechar. Depois, a imagem fica fixa, num parálítico, e o olho totalmente aberto, fixando-nos, por vários minutos. Este último plano de Monteiro reflecte o seu cinema: um olho em frente a um olho, uma câmara em frente a uma câmara, o cinema dentro do cinema. Nas *Bodas de Deus*, uma das personagens diz: “só o olho de Deus pode ver tudo”. É possivelmente esse olho que nos olha e que nós olhamos no final de *Vai e Vem*: o olho que representa o sagrado meta-cinema de Monteiro. Para José Mário Silva:

[É] uma espécie de negativo da galáxia com que abre a *Comédia de Deus* [...]. A imagem torna-se abstracta, primeiro. E transforma-se em astronomia, em mapa dos céus, depois. Concentrem-se na pupila, muito escura dentro de um azul hipnótico, e verão que é um buraco

²¹ Deixa de existir uma clara oposição entre espaço urbano e não-urbano. O mundo repressivo parece acabar por invadir e aniquilar o espaço mítico. Como sugere Paul Virillio: “If the metropolis is still a place, a geographic site, it no longer has anything to do with the classical oppositions of city/country nor centre/periphery. The city is no longer organized into a localized and axial estate. While the suburbs contributed to this dissolution, in fact the intramural-extramural opposition collapsed with the transport revolutions and the development of communication and telecommunications technologies. These promoted the merger of disconnected metropolitan fringes into a single urban mass” (2002: 441).



negro, capaz de absorver o universo. O que vemos, no fim de tudo, é o começo. O último olhar é o primeiro olhar (2003).

O olho do cineasta-demiurgo condena-nos assim a olhá-lo de volta, a ver e a rever, outra vez, o seu universo. Regressamos às origens. A última cena de *Vai e Vem* passa-se no Jardim do Príncipe Real. Era também aí que Lívio e Mário, em *Sapatos* – primeira obra ficcional de Monteiro, que começava com um filme dentro do filme, ao som de uma bobine a girar –, conversavam sobre os amores impossíveis do protagonista. E esse filme terminava precisamente com um longuíssimo plano fixo, em que Lívio encarava o espectador de frente. Em *Vai e Vem*, Monteiro olha para nós, mas olha também para Lívio, duplo de João de Deus e, tal como ele, cineasta. Lívio e Monteiro olham ainda para tantos outros duplos/personagens desta obra cósmica. O olho do capítulo final devolve-nos às origens, como um círculo perfeito, como uma bobine que nunca cessa o seu movimento. E o movimento circular devolve-nos às panorâmicas de 360º, à galáxia girante, à criação do universo-cinema. Eis a máxima expressão da criação-resistência face ao espaço repressivo. O olho-que-tudo-vê remete para a imagem do panóptico-heterotópico de *Recordações*. Mas Monteiro é, agora, o próprio panóptico: um panóptico que domina – e a partir do qual é criado – o mundo inteiro.

Referências bibliográficas

AUDIBERTI, Marie-Louise & MONTEIRO, João César. “Sinopse: Branca de Neve”. In: NICOLAU, João (org.). João César Monteiro. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 452.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90º, 2006.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª edição. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
BENJAMIN, Walter. “Robert Walser”. In: WALSER, Robert. *Gata Borracheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc., 2000. Pp. 15-18.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Trad. Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1979.

CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Morte a Crédito*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

_____. “Os Filmes que nos Vêem, os Olhos que nos Filmam”. In: *Jornal O Independente*, 10 de Novembro, 2000.



_____. “César Monteiro: Depois de Deus”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 381-403.

CUNHA, Paulo. “A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro”. In *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, vol. 11, n.º 3, 2008. Pp. 1-16.

DANTAS, Maxwell de Azevedo. *Transfusão Textual em ‘A Sombra do Vampiro’ (2000): Adaptação, Metacinema e Paródia*. Tese de Mestrado. Curitiba: Centro Universitário Campos de Andrade, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989a.

_____. *Origens: História e Sentido na Religião*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 79, 1989b.

_____. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Edições António Ramos, 1977a.

_____. “Os Jogos do Poder”. In: GRISONI, Dominique (org.). *Política da Filosofia*. Trad. José Saramago. Lisboa: Moraes Editores, 1977b. Pp. 125-141.

_____. “Of Other Spaces”. Trans. Jay Miskowiec. In: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 1986. Pp. 22-27.

_____. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. 20.ª edição. Trad. Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GARCÍA MANSO, Angélica. *Y Dios Creó el Cine: El Universo de João César Monteiro*. Cáceres: Editorial Norbanova, 2012.

GIARRUSSO, Francesco. *O Regime Dialógico na Obra de João César Monteiro: Matérias e Conteúdos de Uma Prática Subversiva*. Tese de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2013.

MONTEIRO, João César. *Morituri te Salutant*. Lisboa: & etc., 1974.

_____. “Corpo e Alma – Avé César” [entrevista concedida a M. S. Fonseca]. In: *journal Semanário*, 15 de Outubro, 1988.

_____. “Acho que Sou um Romântico” [entrevista concedida a Elisabete França]. In: *journal Diário de Notícias*, 19 de Janeiro, 1996a.

_____. “O Poeta Que Mudou de Língua” [entrevista concedida a Jorge Leitão Ramos]. In: *journal Expresso*, 20 Janeiro, 1996b.

_____. “Entrevista a João César Monteiro” [entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro]. In: *suplemento Dna, Diário de Notícias*, 26 de Julho, 1997.



_____. “Branca de Neve” [entrevista concedida a Diogo Lopes]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005a. Pp. 453-459.

_____. “Entrevista com um Vampiro” [entrevista concedida a Pierre Hodgson]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005b. Pp. 419-429.

_____. “João César Monteiro Sobre Veredas” [entrevista concedida a António-Pedro Vasconcelos]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005c. Pp. 310-318.

_____. “Não Ceder um Pintelho” [entrevista concedida a Emmanuel Burdeau]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005d. Pp. 436-446.

_____. “O Nosso Cinema e o Deles”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005e. Pp. 102-106.

_____. “O pequeno papelinho em que vossas excelências me inquiriam...”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005f. Pp. 514-515.

_____. “O Regresso de Lúcifer” [entrevista concedida a Alexandra Carita]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005g. Pp. 377-380.

_____. “O Sagrado e o Profano: O Último Mergulho de João César Monteiro” [entrevista concedida a Rodrigues da Silva]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005h. Pp. 352-367.

_____. “Um Cineasta na Cidade” [entrevista concedida a Jean A. Gili]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005i. Pp. 410-416.

OLIVEIRA, Luís Miguel. “Branca de Neve”. In: MADEIRA, Maria João (org.). *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2010. Pp. 96-98.

PAES, Sidónio de Freitas Branco. “Recordações de João (de Deus) César Monteiro”. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 29-46.

POLLET, Jean-Jacques. “Robert Walser: Biografia”. In: WALSER, Robert. *Gata Borrallheira, Branca de Neve, A Bela Adormecida*. Trad. Célia Henriques. Lisboa: & etc., 2000. Pp. 9-10.

REIS, António. “Jaime, o Inesperado no Cinema Português” [entrevista concedida a João César Monteiro]. In: NICOLAU, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005. Pp. 171-189.

SANTO, Moisés Espírito. *A Religião Popular Portuguesa*. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.



SANTOS ROMERO, Fátima de los. "El Cine Dentro del Cine (Italiano)". In: RODRÍGUEZ BRITO, Lola & PEÑALVER GOMEZ, José (coords.). *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Nº 4, 2009. Pp. 281-313.

SILVA, José Mário. "O Último Olhar". In: suplemento *DNA, Diário de Notícias*, 21 de Junho, 2003.

SIMMEL, Georg. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. Trad. Maria João Costa Pereira e Michael Knoch. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

TORRES, Mário Jorge. "O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro". In: FIDALGO, António & SERRA, Paulo (org.). *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, Volume I – Estética e Tecnologias da Imagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. Pp. 221-226.

VIRILLIO, Paul. "The Overexposed City". In: BRIDGE, Gary & WATSON, Sophie. *The Blackwell City Reader*. Malden: Blackwell Publishing. 2002. Pp. 440-448.

Submetido em 24 de setembro de 2019 / Aceito em 09 de dezembro de 2019.



As políticas da luz a partir de *Iluminai os Terreiros* (2006)

Antoine d'Artemare¹
Pedro Urano²

¹ Antoine d'Artemare é cineasta e pesquisador. Formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2010). Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), na linha Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Atua como diretor de fotografia na área do audiovisual. Leciona como professor de direção de fotografia na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ).
email: antoine.dartemare@gmail.com

² Pedro Urano é cineasta e artista visual. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ. Doutorando em Linguagens Visuais na EBA-UFRJ. Diretor dos longas *Estrada Real da Cachaça* (melhor documentário nos festivais do Rio e Mar del Plata) e *HU* (melhor documentário nos festivais de Tiradentes e Monterrey/MX), e da série para TV *Inhotim Arte Presente* (2018). Colaborador de artistas como Tunga, Lilian Zarembo, Laura Erber, Jonathas de Andrade, Daniel Steegman e Thiago Rocha Pitta. Coeditor da Revista Carbono (www.revistacarbono.com).
email: pedro@pedrourano.com

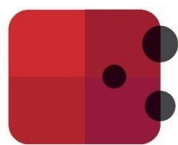


Resumo: De que maneira o cinema e as artes visuais possibilitam a invenção de outras formas de ocupar e imaginar os espaços urbanos? Neste artigo, buscaremos modos de responder a essa questão a partir da análise do filme *Iluminai os Terreiros* (2006), de Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura. No filme, os artistas registraram expedições noturnas em periferias do Brasil onde postes de iluminação pública foram postos performaticamente durante uma noite, revelando esses lugares marginais do interior ou do subúrbio. A partir do estudo da obra e em diálogo com a história da iluminação artificial, pretendemos demonstrar como determinadas produções artísticas têm a capacidade, através de mediações luminosas, não apenas de interferir nos modos de visibilidade de certos territórios como também de suscitar novos modos de ocupação, de vivência e de (re)invenção desses espaços. Para tal, buscaremos assinalar a dimensão política da luz, na medida em que ela participa, como argumentaremos, da partilha do sensível entre indivíduos e espaços – uma partilha entendida, aqui, desde a perspectiva de Jacques Rancière (2009). Assim, nos perguntaremos: de que forma a luz teria capacidade de produzir não apenas visibilidades, mas também invisibilidades? De que forma obras de arte teriam capacidade de interferir na partilha do sensível?

Palavras chave: genealogia; luz; cinema; política.

Abstract: How can cinema and visual arts allow the invention of other configurations of occupying and imagining urban spaces? In this article, we attempt to answer this question, beginning with the analysis of the movie *Iluminai os Terreiros* (2006), directed by Nuno Ramos, Eduardo Climachauska and Gustavo Moura. In the film, the artists recorded nocturnal expeditions in the outskirts of Brazil, where streetlights were performatively placed for one night, showing these marginal places of the interior or the suburbs. From the study of this work, along with the dialogue of the history of artificial light, we intend to demonstrate how certain artistic productions have the capacity, through mediations of light, not only to interfere in the modes of the visibility of given territories but also to arouse new modes of occupation, experience and (re)invention of these spaces. To this end, we seek to highlight the political dimension of light, showing how it participates in the distribution of the sensible between subjects and spaces - a distribution understood here from the perspective of Jacques Rancière (2009). Hence, we ask ourselves: how would light have the capacity to produce not only visibilities but also invisibilities? How can artwork interfere in the distribution of the sensible?

Keywords: genealogy; light; cinema; politics.



Introdução

Em seu livro *La lumière au cinéma*, o pesquisador francês Fabrice Revault d'Allonnes aponta para o fato de que a luz no mundo, ao contrário da luz no cinema, não procede como produção de sentido ou hierarquização entre os elementos, senão de forma contingente. O autor descreve:

No mundo, a luz é indiferente à nossa existência, vazia de sentimentos e insignificante para as nossas mentes, sem sentido - a ausência de significado decorrente da ausência de sentimentalismo. No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (se não acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa. O que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo. (REVAULT D'ALLONNES, 1991: 7, tradução nossa).³

A ausência de sentido e de hierarquização da luz, apontada por Revault d'Allonnes, parece ser possível se considerada a luz natural dos diferentes astros. Não seria, porém, necessário questionar essa afirmação ao considerar aquela produzida pelos homens e suas implicações enquanto projeto significativo ou instrumento de poder?

Neste artigo, pretendemos destacar o caráter eletivo da luz no mundo. Esse caráter provém de sua capacidade de ser dirigida, focalizada e concentrada de tal forma que se possam realçar determinados elementos em detrimento de outros. De um ponto de vista técnico, a capacidade eletiva da luz foi possibilitada por duas principais invenções: as lentes ópticas e os refletores. Se as lentes ópticas apareceram de maneira empírica desde a Idade Média, sendo utilizadas para melhorar a visão a partir do século XIII (MAITTE, 1981), foi apenas com o aperfeiçoamento dos sistemas dessas lentes, feitas por Huygens no século XVII, que se tornou possível “disciplinar” a luz, da mesma forma que a perspectiva renascentista havia feito com o desenho e a pintura (KITTLER, 2015). Mais tarde, na segunda metade do século XVIII, o refletor - uma superfície côncava reflexiva capaz de recolher, focalizar e concentrar um feixe de luz - se tornaria um elemento importante da iluminação das ruas e dos teatros. Nessa época, ele havia

³ « Dans le monde, la lumière est indifférente à nos existences, vide de sentiment, et insignifiante à nos esprits, vide de sens — l'absence de signification procédant notoirement de l'absence de sentimentalité. Dans le monde, la lumière est inorganisée, par là inélective (sinon accidentellement) : elle baigne êtres et choses sans se soucier de privilégier ou d'effacer tel être ou chose. Ceci encore participe de son non sens. Bref, la lumière au monde est sans projet signifiant. » (REVAULT D'ALLONNES, 1991: p. 7, tradução nossa).



sido introduzido na iluminação pública da cidade de Paris, o que permitiu um ganho considerável de intensidade luminosa nas ruas e, conseqüentemente, de visibilidade (SCHIVELBUSCH, 1993).

Pretendemos demonstrar, neste artigo, de que forma o caráter eletivo da luz não se limita apenas à sua dimensão técnica, possuindo também uma dimensão política, na medida em que reflete e possibilita diversas estratégias de poder.⁴ Para tal, nos perguntaremos se, ao eleger determinados elementos em detrimento de outros, a luz não permitiria o estabelecimento de deliberadas hierarquias. Dessa forma, ela não teria, também, a capacidade de produzir não só visibilidades, mas também invisibilidades? Além disso, tais hierarquias não poderiam ser encaradas do ponto de vista enunciativo, revelando relações de forças e estratégias de poderes legíveis através da luz? Diante dessa questão, como determinadas produções artísticas poderiam - através de mediações luminosas - não apenas interferir nos modos de visibilidade de certos territórios, mas também suscitar novos modos de ocupação, de vivência e de (re)invenção desses espaços?

O filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Para respondermos a essas questões, partiremos da análise do filme *Iluminai os terreiros* (2006), codirigido pelos três artistas paulistas Nuno Ramos, Eduardo Climachauska e Gustavo Moura, a partir de uma ideia do primeiro. Nuno Ramos é um artista contemporâneo que se destaca por uma produção multidisciplinar que atravessa campos diversos como as artes visuais, a literatura, a música e o cinema. Para a realização de *Iluminai os terreiros* (2006), Ramos se uniu não só a Eduardo Climachauska - um artista igualmente multimeios que atua como artista plástico, cineasta e compositor - mas também ao diretor, roteirista e produtor Gustavo Moura. Desse encontro nasceu um filme - de duração incomum, contabilizando trinta e cinco minutos - que, se foi pensado inicialmente para o cinema, foi exibido não só em salas do circuito comercial, mas também em espaços culturais ou mostras.⁵

⁴ Na nossa pesquisa de mestrado e de doutorado, sustentamos a hipótese de que a luz poderia ser encarada como um instrumento de mediações biopolíticas que serviria, nas sociedades soberanas, disciplinares e de controle, a diversos dispositivos de poder. Assim, a luz enquanto mídia se estabeleceria como um dispositivo de mediações pelo qual os corpos estariam atravessados por diversas forças, engendrando relações de poder e produção de subjetividade.

⁵ O filme foi exibido, entre outras ocasiões, durante a 16ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc Videobrasil (2007) ou, ainda, durante a 29ª Bienal de São Paulo (2010). Após se materializar como filme em 2006, o projeto *Iluminai os terreiros* foi retomado em formato de instalação para a Bienal da Bahia (2014), em Salvador, e para o festival artístico Evakuieren (2014), em Frankfurt. É possível assistir ao filme no canal vimeo da produtora MiraFilmes. Disponível em: <https://vimeo.com/20249138>, acesso em: 15/02/2020.



Figura 1 – Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

No filme, os artistas filmaram expedições noturnas em lugares perdidos, desolados e esquecidos do Brasil em que puseram postes de iluminação pública para iluminá-los performaticamente. Dar a ver esses lugares marginais do interior ou da periferia. Nuno Ramos descreve o dispositivo⁶ da obra:

Organizamos, para o filme, cinco “expedições noturnas” aos cafundós do Brasil. Lugares perdidos, desolados, esquecidos, lugares onde ninguém convive – pela dificuldade de acesso, pelo arruinamento do entorno, pela ameaça de violência, pelo simples desinteresse. Como lanternas gigantes, construíamos durante o dia enormes círculos de luz (entre 20 e 30 metros de diâmetro, entre sete e onze postes de 10 metros de altura, utilizando as mesmas luzes refletoras da iluminação pública) nesses pontos de difícil acesso. Desconectados de qualquer rede elétrica, acendíamos o círculo ao anoitecer, por meio de um gerador a diesel, e passávamos a noite ali filmando. No dia seguinte, começávamos tudo de novo (RAMOS, 2015).

⁶ Trata-se de um filme-dispositivo no sentido em que, para filmar o real, determina-se “um conjunto de regras autoimpostas que delimitam o processo de realização” (LINS; MESQUITA, 2008). Condições, regras, limites, protocolos arbitrários e sem fundamento lógico regem, nesse tipo de filme, a captura do real.



Por meio desse dispositivo efêmero, cinco lugares escolhidos pelos artistas se tornaram, durante uma noite, o palco de um estranho espetáculo sem público. Encruzilhadas, ruínas industriais, beira de estrada, periferia de cidades ou lugares ermos foram elegidos pelo afastamento, pela indiferença e pela carência de vida social que apresentavam. Lugares todos situados em Minas Gerais, não só por conta da facilidade de encontrar, nessa região, a desolação procurada (do que foi mas já não é, precisa Ramos), mas também pela suntuosidade de suas paisagens, justifica o artista (“BATE-PAPO”, 2006). Após uma noite em claro iluminando esses espaços, o dispositivo era desmontado por uma equipe de cerca de dez pessoas e levado para outra locação, para ser remontado a partir do zero.

O filme começa com um plano sequência de um carro aprofundando-se, na noite escura, numa estrada de terra do interior. Seus faróis iluminam um homem andando a cavalo, que guia a expedição. O que não está atingido pela luz do carro se encontra em pleno breu. Após um longo percurso, o veículo aproxima-se de um lugar ermo em que os postes de luz da obra iluminam um espaço cercado por uma penumbra. Não há nenhum espectador ao redor da instalação. Se protegendo do frio perto de um fogo e soterrado por cobertores, a equipe vela a instalação durante a noite inteira enquanto o barulho monótono e ensurdecedor do gerador está encobrindo todo som do local. “Para que estou fazendo isso? Ninguém viu nada!”, ironiza Nuno Ramos na matéria que escreveu sobre o projeto, na revista *Piauí*. “Mas o trabalho é exatamente isso!” (ibid.), responde o artista. O amanhecer traz consigo as primeiras luzes azuladas do dia, que vêm contrastar com a luz amarelada da obra. O lugar continua deserto. A equipe desmonta a instalação e se encaminha para a próxima locação.

Durante os dois primeiros terços do filme sucedem-se, nos diferentes locais escolhidos, cenas não só dessas luzes performáticas irradiando à noite, mas também outras delas sendo montadas ou desmontadas ao ritmo da luz natural (de uma forma que não parece, no entanto, sempre cronológica). O dispositivo é, portanto, repetido, mas o cenário de fundo se altera (uma beira de estrada, onde passa ao longe um trem; um antigo galpão industrial desafetado ou, ainda, um terreno baldio a partir do qual se percebem as luzes de uma cidade vizinha). Como mostraremos mais adiante, a repetição desse processo apenas será rompida pela última cena do filme.

Na maior parte do tempo, não ocorre muita coisa durante as performances: “mosquitos nos visitavam, um cachorro faminto, alguma coruja, um morcego, um cavalo” (ibid.), comenta Nuno Ramos. Se os artistas imaginavam que a obra iria atrair a curiosidade da população local, predominou, na realidade, uma indiferença em relação à intervenção artística, a vida seguindo seu curso normal. “Um palco para nada, uma ágora para insetos” (ibid.), que se explica pelo paradoxo mesmo do dispositivo escolhido

para a obra, explica Ramos, a partir do qual se propunha erguer a instalação em lugares em que, por vezes, não havia literalmente ninguém. Como ressalta o artista, trata-se, portanto, antes de tudo, de uma experiência solitária em que, muitas vezes, filmavam-se o nada, o vazio (“BATE-PAPO”, 2006).

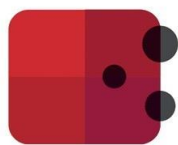
Outras vezes, contudo, a solidão da experiência é rompida quando as luzes insólitas chamam a atenção dos moradores locais que se aproximam, posam para a câmera, começam a dançar ou até mesmo a recitar um poema. Debaixo da luz, um homem está posto ao lado de seu filho, montando um cavalo. Eles se insinuam para a câmera, estáticos. Em um outro plano, um filho e sua mãe posam igualmente em frente aos refletores, em silêncio. Outro dia, outro lugar abandonado. Dois homens se aproximam da obra. Um está em frente à câmera dançando e recitando incansavelmente os versos de um poema, enquanto o outro percorre o caminho circular desenhado pela luz no chão. Depois de um tempo, os dois comparsas invertem os papéis. O segundo passa a recitar um poema de amor, enquanto o primeiro, no fundo do quadro, circula pelo espaço iluminado em cima de um monociclo.



Figura 2 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

A luz da instalação parece aqui convidar esses dois visitantes a entrar no círculo de luz e nele performar. Uma interrelação entre luz e ação que se encontra, aliás, também no verso de Assis Valente que inspirou esse projeto: “Brasil, esquentai vossos



pandeiros iluminai os terreiros / Que nós queremos sambar”. Ainda que o filme tenha uma relação de contraste e ironia com a letra desse samba, afirma Ramos - já que ilumina espaços cuja desolação é longe do tom exaltado com o qual o compositor brasileiro retrata o país -, é possível vislumbrar, em ambas as obras, um ponto de contato. Da mesma forma que, no poema, a iluminação dos terreiros é uma via possível para as festividades, no filme, por vezes, ela desperta um espaço performático abrindo a possibilidade para a vida social. A obra explora, desse modo, a luz como materialidade capaz de afetar, através de sua mediação⁷, os corpos “fotosensíveis”, despertando diversas ações, gestos ou espetáculos.

Desigualdades luminosas do território brasileiro

Ao iluminar espaços que são normalmente relegados à escuridão, *Iluminai os terreiros* nos faz enxergar também, de maneira alegórica, a existência de desigualdades no território brasileiro. À primeira vista, o problema de acesso à energia elétrica estaria quase resolvido - já que, de acordo com o censo demográfico de 2010, 97,8% dos domicílios brasileiros têm acesso ao serviço de energia elétrica (“CENSO DEMOGRÁFICO 2010”, 2011). Percebe-se, no entanto, a existência de uma primeira disparidade entre meio urbano (99,1%) e meio rural (89,7%)⁸. Além disso, uma segunda disparidade está presente quando comparadas as regiões: 24,1% dos domicílios rurais do Norte não possuíam energia elétrica, 7,4% no Nordeste e 6,8% do Centro-Oeste. Ora, de acordo a análise dos dados do IBGE (VENTURINI, 2017), essas três regiões são também as com a renda média mensal domiciliar *per capita* mais baixa do país. Então, se cruzarmos essas duas informações, podemos constatar que as regiões com menores salários são também as que possuem as mais evidentes carências de acesso à energia elétrica. Logo, a precariedade de recursos elétricos concorre com a precariedade de recursos pessoais. Portanto, podemos nos perguntar se esse caráter eletivo da luz não desvelaria estratégias de poder a fim de estabelecer hierarquias no acesso à visibilidade de pessoas ou regiões.

Além disso, as privações decorrentes da ausência de ligação à rede nacional de energia não se limitam à luz, mas recobrem várias outras deficiências de insumos básicos, como água (quando se precisa de uma bomba elétrica), meios de refrigeração e conservação dos produtos alimentares ou, ainda, meios de comunicação e informação

⁷ Ou seja, trata-se da luz compreendida como uma mídia, no sentido em que permite a mediação de relações entre seres humanos (e não humanos), de modo consciente ou inconsciente, individual ou coletivo (CUBITT, 2014).

⁸ Ainda que, de acordo com um relatório do IBGE, esse número suba para 98,2% em 2015 se considerarmos, além dos domicílios com acesso a rede geral de energia elétrica, aqueles com iluminação elétrica oriunda de geradores próprios (“CENSO DEMOGRÁFICO 2010”, 2011).



(televisão, rádio, internet). Os territórios privados de energia elétrica são, portanto, espaços em que convivem em potência diversas carências: não apenas de infraestrutura, mas também de vida social, cultural e comunicacional.

Ao optar por não conectar a integralidade do território à rede nacional de alimentação elétrica, o Estado (responsável por esses custos) privilegia, dessa forma, determinados territórios luminosos – em geral urbanos e próximos a metrópoles –, em detrimento de outros, relegados não só a um isolamento elétrico, mas também ao consequente isolamento comunicacional e informacional: uma escuridão simbólica. Nessa perspectiva, poderíamos falar, em se tratando desses territórios invisíveis, a respeito de uma estigmatização pela ausência de luz? A nosso ver, essa proposta parece se aproximar da noção, cunhada e desenvolvida pelos geógrafos brasileiros Milton Santos e Maria Laura Silveira, de territórios opacos,⁹ entendidos como aqueles repelidos tanto por poderes econômicos, quanto pelo próprio Estado em prol da seletividade de outros territórios mais luminosos e, então, mais atraentes e lucrativos.

Iluminai os terreiros revela, portanto, de modo alegórico, a existência de uma lógica eletiva da luz que estabelece hierarquias e acarreta diversas desigualdades no território brasileiro. Através do filme, os artistas jogam luz – não só de modo literal, como também de modo metafórico – sobre esses territórios estigmatizados pela escuridão ambiente, esses “não lugares” que não são nada além de “cacos de um capitalismo confuso, pouco regrado” (RAMOS, 2015). Ora, considerando o intrínseco limite de nossa atenção, poderíamos nos perguntar se essa excessiva luminosidade de determinados territórios não monopolizaria nosso olhar, nossa atenção e nossa memória, nos impedindo, então, de nos atentarmos àqueles que se encontram em sua sombra.

Lógica eletiva da iluminação artificial

Um passeio pela história da iluminação artificial pode, aqui, nos ajudar a compreender como a lógica eletiva da luz reflete e produz desigualdades entre indivíduos, grupos ou territórios, no que diz respeito ao acesso à visibilidade, à atenção ou à memória. Em seu livro *La nuit désenchantée*, uma história da iluminação artificial, o historiador cultural alemão Wolfgang Schivelbusch explica que a variação de intensidade da iluminação pública sempre esteve submetida a uma lógica de gradação

⁹ Para definir espaços em que mais se acumulam densidades técnicas e informacionais e que apresentam, portanto, uma maior capacidade a suscitar atividades com maior oferta em capital, tecnologia e gestão, o geógrafo brasileiro Milton Santos e Maria Laura Silveira propõem o conceito de território luminoso (SANTOS; SILVEIRA, 2006: 264). Ao contrário, designa como território opacos aqueles que não apresentam essas características.



de intensidade.¹⁰ Por exemplo, conta o autor, a luminosidade de uma rua poderia variar em função da circulação ou do número de comércios da rua iluminada. O autor explica:

A gradação da luz não tinha nada de novo em si mesma. Desde que a iluminação pública existe, as ruas de grande circulação e as comerciais sempre se beneficiaram com uma quantidade maior de lanternas do que as ruas laterais, menos importantes. Ora, na iluminação tradicional das ruas, essa gradação seguia a disposição de cada rua. De uma rua comercial bem iluminada desembocavam-se apenas ruas laterais moderadamente iluminadas. (SCHIVELBUSCH, 1993: 103, tradução nossa)¹¹

Uma lógica de gradação da luz corroborada pelos apontamentos foi feita pelo engenheiro brasileiro Milton Ferreira, em seu livro *A evolução da Iluminação na cidade do Rio de Janeiro* (2009). Nele, o autor relata como, até o final do século XVIII, a cidade possuía precárias condições de iluminações externas, em que a “iluminação das vias públicas limitava-se (...) a uns esparsos pontos de luz, que mais serviam como referência para o logradouro do que a um propósito de iluminação” (MARTINS FERREIRA, 2009: 5). Ele conta, ainda, como essas lanternas se limitavam à iluminação da “entrada de edifícios públicos e de residências de pessoas de maiores recursos” (MARTINS FERREIRA, 2009: 5). Ademais, aponta como, no final desse século, quando o custo das iluminações externas se tornou uma despesa dos cofres públicos, o sistema de iluminação da cidade decretou uma densidade de iluminação em função da frequência nas ruas, determinando a instalação “quatro lampiões nas ruas de maior movimento e dois nas demais” (MARTINS FERREIRA, 2009: 7).

A partir dos apontamentos feitos pelos autores, percebemos, então, a existência de uma lógica eletiva que não só relega determinados grupos à escuridão, como também se pauta por uma forma gradativa em função da intensidade no fornecimento de iluminação. A posse da luz é, então, privilégio de determinados grupos da população (podendo favorecer populações mais abastecidas, ruas comerciais mais frequentadas

¹⁰ Cabe destacar aqui que o estudo feito pelo autor, ainda que se proponha como uma leitura da iluminação de modo universal, está pautado, principalmente, em contextos e perspectivas europeias e estadunidenses.

¹¹ « La gradation de la lumière n'avait rien de nouveau en soi. Depuis que l'éclairage public existait, les rues à grande circulation et les rues commerçantes avaient toujours bénéficié d'un nombre plus important de lanternes que les rues latérales, moins importantes. Or, dans l'éclairage traditionnel des rues, cette gradation de la lumière suivait la disposition de chaque rue. D'une rue commerçante bien éclairée ne partaient que des rues latérales modérément éclairées. » (SCHIVELBUSCH : 1993, p. 103).



ou, ainda, edifícios públicos), deixando os demais em regime de escuridão ou em regime de luz mais frágil.

Além disso, relata Schivelbusch, a diferença de iluminação de uma rua para outra se acentuava com a chegada da iluminação elétrica em algumas metrópoles europeias, no final do século XIX. Isso porque as lâmpadas de arco voltaico irradiavam uma luz tão intensa que as antigas iluminações pareciam, em contraste, completamente enfraquecidas. A percepção dessa diferença é descrita num texto médico de 1880, que Schivelbusch transcreve:

É dia, a vida em plena noite. Os letreiros, os nomes de ruas se sobressaem com vigor de um lado a outro das calçadas. Os rostos das pessoas são até mesmo, de bem longe, indiscretamente reconhecidos e, coisa estranha, o olho se acostuma instantaneamente a essa iluminação intensa, sem o menor esforço. Nós nos enganamos: o esforço, a penosa impressão existente, quando o olhar, fugindo da avenida, se perde por uma rua lateral onde vacila um estreito e cabisbaixo queimador de gás. Aqui, a escuridão não rechaçada, uma fraca auréola, pálida ou avermelhada, quase insuficiente para evitar os acidentes (...) (SCHIVELBUSCH, 1993: 98, tradução nossa).¹²

A descrição do esforço experimentado pelo olho do observador para compensar a passagem de espaços mais iluminados a outros mais escuros torna nítida não apenas a própria lógica de gradação de luz que rege a iluminação artificial, mas também como uma forte luz pode produzir, sobre a fisiologia do observador, um efeito deslumbrante que dificultaria sua percepção de zonas mais sombrias.

Em oposição às lógicas excludentes da luz, de que maneira seria possível conceber um sistema de iluminação mais igualitário? Schivelbusch relata como a busca por uma luz mais igualitária influenciou os projetos de várias cidades nos séculos XVIII e XIX. Segundo ele, esse período foi habitado por diversos “sonhos de luz”, perceptíveis no caráter monumental dos projetos luminosos que pretendiam não mais iluminar ruas senão cidades inteiras. Ele cita, como exemplo, o projeto não realizado da “Tour-soleil”,

¹² « C'est le jour, la vie en pleine nuit. Les enseignes, les noms des rues ressortent avec vigueur d'un côté à l'autre des chaussées. Les visages des personnes sont même indiscrètement reconnus de trop loin, et, chose bizarre, l'œil s'habitue instantanément à cet éclairage intense sans le moindre effort. Nous nous trompons : l'effort, l'impression pénible existent, quand le regard, quittant l'avenue, se perd dans une rue latérale où vacille un maigre et terne bec de gaz. Ici, l'obscurité non vaincue, une faible auréole, pâle ou rougeâtre, à peine suffisante pour éviter les accidents (...) » (SCHIVELBUSCH, 1993: 98).



uma torre planejada para iluminar toda Paris a partir de um único ponto. Se esses projetos gigantescos não se concretizaram na Europa, afirma o autor, de outro modo foi nos Estados Unidos que grandes torres de luz – de 50 a 150 metros de altura – foram postas em diversas cidades para iluminar de maneira igualitária seus diferentes bairros e moradores. A escolha de tais torres, por um lado, respondia a um imperativo econômico, porque sua instalação era mais simples e, portanto, mais barata em um país no qual o custo da mão de obra era muito superior ao da Europa. Por outro lado, destaca o autor, o caráter igualitário das torres de luz era também um argumento principal em favor desse tipo de iluminação. Ele cita como exemplo um documento proveniente do comitê do conselho da cidade de Flint, no Michigan:

Toda a área está iluminada. (...) Pode-se falar justamente do direito das classes mais baixas à iluminação, já que, graças a sua potência e seu alcance, a periferia é tão bem iluminada quanto o centro da cidade. No lugar da luz fraca e vacilante das lanternas a petróleo, uma luz clara e forte penetra até mesmo nas zonas residenciais mais afastadas. (SCHIVELBUSCH, 1993: 104, tradução nossa).¹³

Nesse documento torna-se explícita a preocupação por uma luz democrática capaz de iluminar de forma indistinguível o centro e as periferias. Tal solução foi assinalada por Schivelbusch como utópica já que, se as torres de luz americanas eram simbólicas da busca por uma luz igualitária, a gradação de luz permanecia de outra forma, por meio da rarefação de torres em determinados bairros. Assim como era o caso da cidade de Detroit - inteiramente iluminada por um conjunto de 122 torres, em que a distância entre elas era, em média, de 350 a 400 metros, no centro da cidade, enquanto na periferia podia atingir até 1000 metros (SCHIVELBUSCH, 1993: 103).

Além disso, a luz nos parece também estar - através de sua implantação no espaço - intimamente ligada ao controle não só da atenção, mas também da memória individual ou coletiva. O ato da percepção precede e possibilita o da lembrança. Ora, sem poder perceber determinados grupos ou elementos, como poderíamos deles nos lembrar? A luz não possuiria, portanto, um papel decisivo enquanto possibilitadora da lembrança? A relação entre luz e memória, noite e esquecimento, é justamente uma das problemáticas que o filósofo francês Michaël Föessel desenvolve em seu livro *La nuit*,

¹³ « Tout le domaine est éclairé. [...] On peut parler à juste titre du droit des petites gens à l'éclairage, puisque, grâce à sa puissance et à sa portée, la périphérie est aussi bien éclairée que le centre-ville. Au lieu de la lumière faible et vacillante des lanternes à pétrole, une lumière claire et forte pénètre même les zones d'habitation les plus excentrées ». (SCHIVELBUSCH, 1993: 104).



vivre sans témoin (2017). Nele, o autor evidencia de que modo a luz pode se estabelecer como um dispositivo de administração da memória.

Foessel argumenta que o Estado precisa da luz para a governabilidade de seus indivíduos, não só pela visibilidade panóptica oferecida por ela e por suas tecnologias, mas também pela forma como a luz permite marcar as consciências. Para ilustrar esse segundo argumento, o autor cita o caso da pena de morte na França, cuja aplicação passara a ser proibida após o pôr do sol, a partir da publicação de um decreto do parlamento de Paris em 1642. Para Foessel, a pena de morte - dispensada como exemplo de punição - não possuiria sentido a não ser que fosse visível por todos. Haveria, portanto, de acontecer em “uma praça [pública] e em pleno dia”. Desse modo, cada um seria testemunha da consequência de transgredir as leis (FOESSEL, 2017: 66, tradução nossa).¹⁴ Para o autor, encontra-se, nesse exemplo, uma comprovação da necessidade que o Estado tem da luz para afirmar e exercer seu poder.

A relação do Estado com a luz é, contudo, ambivalente, pois se o Estado necessita dela para governar, ele também precisa, por outro lado, da escuridão da noite para poder agir secretamente ou silenciar – diríamos, também, invisibilizar – certos elementos ou grupos. Longe da transparência diurna da primeira, encontram-se aqui as coisas vergonhosas para as quais recusa-se o olhar, contrapõe Foessel. Foi, por exemplo, durante muito tempo obrigatório, na França, o enterro noturno das prostitutas, dos internados do Hospital Geral – instituição fundada no século XVII, destinada ao confinamento de populações pobres e indigentes – ou, ainda, dos atores de teatro. A noite servia, nesse sentido, de “espaço conveniente para aqueles cujos rastros a instituição quer apagar a todo custo”¹⁵ (tradução nossa). A escuridão noturna, portanto, permitia “organizar o esquecimento daqueles cuja lembrança poderia vir assombrar sua soberania [do Estado]” (FOESSEL, 2017: 66, tradução nossa). Seja através da luz do dia, para marcar os espíritos e a memória, seja através da escuridão da noite, instrumentalizada para administrar o esquecimento, a luz aparece, portanto, como um instrumento de governo, pelo qual apreendemos os projetos, as prioridades e as estratégias de poderes.

A história da iluminação artificial brasileira também nos informa sobre tais tentativas de monopolização da atenção e da memória pela luz. Nas entrelinhas de seu livro, Milton Ferreira deixa vislumbrar a existência de relações sutis entre práticas luminosas e práticas de poder. O autor conta, por exemplo, que o relato mais antigo que

¹⁴ « Dispensée pour l'exemple, la peine de mort n'a de sens que si elle est visible par tous. Sur une place et en plein jour, chacun doit être témoin de ce qu'il en coûte de rompre avec la légalité. » (FOESSEL, 2017: 66)

¹⁵ « La nuit désigne un espace idoine pour ceux dont l'institution veut à tout prix effacer les traces (...) » (FOESSEL, 2017: 66)



se tem da iluminação elétrica na então capital brasileira data de uma experiência pública do 7 de setembro de 1857, no prédio da Escola Central no Largo de São Francisco. Não por acaso, a nosso ver, foi escolhido o baile dos imperadores para a demonstração da iluminação elétrica que, nas palavras do engenheiro André Rebouças, teria sido uma experiência deslumbrante (MARTINS FERREIRA, 2009: 54). Não se trataria, aqui também, de uma instrumentalização da luz pelo poder imperial, que visaria também a um certo deslumbre da população para administrar sua atenção e, portanto, sua memória?

Outros eventos relatados pelo autor parecem fortalecer essa hipótese. Ele descreve como, em 1862, a inauguração do monumento equestre do Imperador Pedro I, situado na atual praça Tiradentes, foi acompanhada da instalação de um feixe luminoso incidindo na estátua imperial de modo a destacá-la (MARTINS FERREIRA, 2009: 55). Além disso, nas diversas inaugurações da instalação de luzes elétricas relatadas pelo engenheiro, é marcante a contínua presença do poder imperial. No dia 21 de fevereiro de 1879, quando se inaugurou a iluminação elétrica interna da antiga Estrada de Ferro D. Pedro II, o imperador estava presente. Também em dezembro de 1882, ele brilhava com sua presença na inauguração de uma instalação de luz elétrica “no prédio do Ministério da Agricultura, no Largo do Paço (atual Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro)” (MARTINS FERREIRA, 2009: 55). Em primeiro de junho de 1885, quando a fachada do antigo prédio da Biblioteca Nacional foi iluminada pela instalação de lâmpadas a arco voltaico, o imperador e a imperatriz Teresa Cristina estavam igualmente “prestigiando a inauguração, de grande sucesso” (MARTINS FERREIRA, 2009: 59).

Como não ler, nessas práticas de luz, algumas estratégias de poder? O alto brilho da iluminação elétrica não poderia ser lido como uma tentativa do poder de se destacar e se afirmar, de maneira tão literal quanto simbólica, associando o poder aos avanços tecnológicos daquela época? Em particular, a iluminação da estátua de Dom Pedro I à noite não seria então uma forma de lembrar à população, dia e noite, a soberania do poder imperial sobre o território? A partir dos dados apontados por esses diferentes autores, podemos afirmar a existência de uma lógica hierárquica ou eletiva da luz, através da qual administrar-se-iam as visibilidades, a atenção e a memória de determinados corpos, revelando, dessa forma, estratégias de poderes - sejam eles políticos ou econômicos.

Interferências na partilha do sensível.

Voltemos à análise de *Iluminai os terreiros*. A última parte do filme é um longo plano sequência de cerca de dez minutos. Nela, as regras do dispositivo que o filme



havia estabelecido durante a primeira parte, desmoronam-se. A cena apresenta a entrada de um túnel abandonado, diante do qual se encontra uma única luz atada na base de um poste. Um homem se aproxima, desamarra a haste de aço que sustenta a luz, e se lança em uma missão quixotesca de levar essa luz até a saída do túnel. Há uma grande solenidade no ar. Ele avança, em silêncio, pelas profundezas desse túnel de 454 metros de terra e d'água; ofega, geme e se curva debaixo do peso dessa tocha gigante que carrega. O esforço e o cansaço estão manifestadamente legíveis no seu rosto. Ele para, recupera seu fôlego, e continua sua absurda tarefa.



Figura 3 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.

A nosso ver, o filme busca, não só por meio dessa cena como do restante delas, jogar luz sobre a realidade bruta dos lugares retratados, revelando, assim, desigualdades não só luminosas e socioculturais, mas também carências de atenção. Converte, nesse sentido, com a afirmação de Nuno Ramos, para quem o filme permite se contrapor “de alguma forma aos anos de otimismo quase triunfal que vão do Plano Real à ascensão do lulismo, e que a história recente do país vem apagando rapidamente” (RAMOS, 2015). Ao flagrar a existência de territórios opacos, desolados, esquecidos e postos à margem da vida social, os artistas apresentam uma visão não ingênua da realidade sociopolítica do território brasileiro, longe da exaltação do país indicada pelos versos de Assis Valente. Dessa forma, através da luz que mobiliza, a obra não proporia uma interferência na repartição das visibilidades do território brasileiro? A última cena não poderia ser lida como uma metáfora da maneira pela qual o projeto ambiciona restituir não só luz a esses territórios, como também agência a esses corpos invisibilizados?



A busca por uma repartição mais igualitária da luz e, por meio dela, da visibilidade, nos parece uma problemática central levantada por *Iluminai os Terreiros*. Tal questão é abordada pelo filósofo francês Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível* (2009). Nele, o autor ressalta que a formação da comunidade política precisa do confronto entre percepções individuais divergentes, pois, explica o autor, é apenas por meio do incentivo à multiplicidade de expressões dentro de uma sociedade que um regime se torna democrático. Mas de que forma se materializam essas expressões? Elas acontecem através do mundo sensível, explica o autor, dentro do qual se encontram as manifestações artísticas. Em consequência, para Rancière, a política é fundamentalmente uma questão estética que cuida da organização do sensível, de *dar a entender*, de *dar a ver*, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. No entanto, reflete o filósofo francês, o sensível está partilhado de maneira desigual e essa distribuição produz, portanto, partes excludentes. O autor descreve a *partilha do sensível* como:

(...) o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...)

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2009: 15).

Diante da existência de partes que não têm visibilidade, voz ou participação, de que maneira obras de artes poderiam interferir na *partilha do sensível*? Para Rancière, as "(...) práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade." (RANCIÈRE, 2009: 17). Ora, a nosso ver, é justamente uma interferência nas formas de visibilidade o que produzem os artistas em *Iluminai os Terreiros*. Por meio de seu

dispositivo, a obra joga luz sobre esses territórios e corpos relegados à escuridão e ao esquecimento. Portanto, a intervenção produzida pelos artistas não apenas torna visíveis esses rostos desconhecidos, mas também lhes oferece a possibilidade de expressão pela palavra ou pelo corpo. Dessa maneira, ao iluminar espaços pouco iluminados, *Iluminai os terreiros* reformula a partilha do sensível e produz um contra-itinerário à distribuição hegemônica do visível e da memória no território brasileiro.¹⁶

Figura 4 - Desenho a partir do filme *Iluminai os terreiros* (2006)

Fonte: arquivo pessoal de Julia d'Artemare.



Como mostramos, se a luz é condição de toda visibilidade, ela possui, portanto, também a capacidade de tornar invisível. Conhece-se, desde a antiguidade, o perigo da observação direta e prolongada do sol, capaz de deslumbrar ou até mesmo cegar definitivamente o olho humano.¹⁷ Sabe-se, também, que a luz do sol, que seja direta ou refletida pela lua, pode desbotar a cor dos objetos e das pinturas. De maneira análoga, em fotografia, a exposição de uma cena durante um tempo que excede o necessário à formação da imagem, provocará, de maneira paradoxal, sua desaparecimento. E, quando a luz não cega de maneira direta, é, como argumentamos nesse artigo, a excessiva luminosidade sobre determinados seres ou espaços que – obnubilando nosso olhar, nossa atenção e nossa memória - acaba tornando os demais invisíveis, assim como acontece com os territórios e corpos esquecidos de *Iluminai os terreiros*. Com esse

¹⁶ É claro que não se reclama aqui o estabelecimento de uma iluminação homogênea no território, o que seria algo tanto impossível quanto desnecessário e perigoso (se considerarmos como um regime de luz homogênea e perpétua possibilita a instauração de mecanismos de controle, em particular no âmbito das tecnologias de vigilância, como discutido por J. Crary, 2016). É, de preferência, necessário entender aqui a questão da luz de maneira não literal, ressaltando a necessidade de uma repartição da luz, da visibilidade, da fala e do acesso a memória mais igualitárias.

¹⁷ Consciente disso, Aristóteles recomendava não o observar diretamente, mas examiná-lo de maneira indireta por meio de um sistema capaz de projetar sua imagem numa parede (KITTLER, 2015).



exemplo, torna-se mais nítido o quanto a luz determina, para além da questão da visibilidade, a condição de acesso à *partilha do sensível* e ao exercício político.

Bibliografia

BATE-PAPO com Nuno Ramos. Bate papo UOL. 1 set. 2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/arte/nuno-ramos-artista-plastico-falou-sobre-o-filme-iluminai-os-terreirosi.jhtm>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

CENSO DEMOGRÁFICO 2010: características da população e dos domicílios: resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/93/cd_2010_caracteristicas_populacao_domicilios.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2020.

CRARY, J. *24/7 Capitalismo tardio ou os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CUBITT, S. *The practice of light: a genealogy of visual technologies from prints to pixels*. Cambridge, London: The MIT Press, 2014.

FÈSSEL, M. *La nuit: vivre sans témoin*. Paris: Éditions autrement, 2017.

KITTLER, F. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponta Editora, 2016.

LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2008.

MAITTE, B. *La lumière*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

MARTINS FERREIRA, M. *A evolução da iluminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2009.

RAMOS, N. Frankfurt, Salvador: Os percalços de uma mesma instalação – círculos de luz que iluminam o vazio – na Alemanha e no Brasil. Revista Piauí, n. 108, set. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/frankfurt-salvador/>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

RAMOS, N.; MOURA, G.; CLIMACHAUSKA, E. *Iluminai os Terreiros*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://vimeo.com/20249138>>. Acesso em: 17 fev. 2020. , 2006

REVAULT D'ALLONNES, F. *La lumière au cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. *O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SCHIVELBSUCH, W. *La nuit désenchantée*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

VENTURINI, Lilian. Como está a desigualdade de renda no Brasil, segundo o IBGE. NEXO, 30 nov. 2017. Acesso em: 30 nov. 2017.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Camadas de espaço-tempo em *Era o Hotel Cambridge* e *Esse amor que nos consome*: o trabalho da direção de arte na fronteira entre documentário e ficção

Tainá Xavier¹

ANO 8. N. 2 – REBECA 16 | JULHO – DEZEMBRO 2019

¹ É doutoranda do PPGCINE - UFF. Docente licenciada da UNILA e membro da diretoria do FORCINE. Graduada em Comunicação Social – Cinema pela UFF (2004) e mestre em Artes Visuais pela UFRJ (2012). Atua em produção e direção de arte desde 1996.
email: tainaxp@gmail.com

**Resumo:**

O presente artigo se propõe a traçar apontamentos sobre o trabalho da direção de arte em obras híbridas onde se entrecruzam regimes documentais e ficcionais em torno da ocupação de espaços arquitetônicos e de processos de transformações urbanas. Serão analisados os filmes *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, e *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, com vistas a pensar os efeitos estéticos e narrativos da presença da marca real do tempo em espaços cênicos de obras onde os limites da ficção e do documentário apresentam-se fissurados por regimes de produção imagética para os quais tal distinção não é mais suficiente. Isso porque notam-se outros tipos de engajamento e interação entre quem filma e quem é filmado.

Palavras-chave: cinema brasileiro; direção de arte; documentário.

Abstract

This paper tracks indicators about the work of production design in hybrid works, where documentary and fictional regimes intersect around the occupation of architectural spaces and urban transformation processes. *Esse amor que nos consome* (2012), by Allan Ribeiro, and *Era o Hotel Cambridge* (2016), by Eliane Caffé, will be analyzed to think about the aesthetic and narrative effects of the presence of traces of the real time in scenic spaces of films where the limits of fiction and documentary are fragmented by regimes of image production in which this distinction is no longer sufficient. This is so, once other types of involvement and interaction between who shoots and who is shot are noted.

Keywords: Brazilian cinema; production design; documentary.



Introdução

Nossa argumentação dialogará com investigações acerca da utilização de materiais de arquivo no cinema contemporâneo, buscando entender como o espaço marcado por camadas de tempo se articula com outros procedimentos fílmicos na construção de obras audiovisuais. Para tanto, será importante o conceito de vestígio como posto por Didi-Huberman “[...] em que a imperfeição simultaneamente se diz (visto que o vestígio supõe, significa a destruição) e se contradiz (visto que o vestígio resiste, sobrevive à destruição)” (2012: 136). Observaremos os vestígios, em especial na arquitetura dos espaços convertidos em cenários para a *mise-en-scène* dos filmes analisados, buscando compreender de que forma tanto marcas do passado (evidências de estilos arquitetônicos remanescentes, pinturas descascadas que revelam camadas de pinturas anteriores, por exemplo) quanto indícios de duração (adições de novos elementos na construção, plantas que brotam de rachaduras, desgaste de materiais, dentre outros) adicionam sentido e proporcionam estímulos sensíveis à experiência diante dos filmes.

Refletiremos também sobre o engajamento da direção de arte, partindo de sua atribuição na construção da ficção enquanto equipe ordenadora da materialidade pró-fílmica, em direção a uma metodologia de interação com uma materialidade pré-ordenada “sob o risco do real” no documentário. Nesse sentido, será importante pensar, como aponta Jean-Louis Comolli, “as condições da experiência como parte da experiência” (COMOLLI, 2008a: 169), substituindo a ideia de controle pela de mediação, uma vez que os espaços cênicos a serem trabalhados já expressam materialmente visões de mundo das pessoas que os ocupam e toda e qualquer alteração necessária deve ser conduzida de forma orgânica, em diálogo com essa instância criativa originária.

Como estudo de caso, examinaremos os filmes *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Ambos são processos de realização audiovisual resultantes de parcerias e engajamento que extrapolam a fase de produção dos filmes. Tal modo de trabalho confere ao processo de elaboração/adequação do espaço pela direção de arte novas dinâmicas de interação, próprias ao *modus operandi* documental.

Ao buscar responder “O que é documentário?”, o professor e pesquisador Fernão Pessoa Ramos aponta, na interação espectral deste tipo de obra audiovisual, uma intensidade que advém da presença da instância filmadora na circunstância da tomada.



O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer (RAMOS, 2001: 9).

Na medida em que os espaços cênicos dos filmes analisados não partem apenas de rubricas descritas em um roteiro, mas de espaços preexistentes (um casarão em vias de ser vendido, emprestado por empresários para uma companhia de dança em *Esse amor que nos consome*, e um hotel ocupado por um coletivo de trabalhadores sem teto em *Era o Hotel Cambridge*) e previamente habitados, o trabalho da direção de arte articula-se tanto com o mundo vivido dos “personagens” quanto com a construção da instância fílmica, em seus movimentos de adaptação às necessidades específicas das dinâmicas da filmagem.

Esse amor que nos consome acompanha a vida de Rubens Barbot e Gatto Larsen, um casal homoafetivo que recebe emprestado um antigo sobrado em uma área pouco valorizada do centro do Rio de Janeiro e lá desenvolve atividades da Cia. de Teatro e Dança Rubens Barbot, onde Rubens é coreógrafo/bailarino/figurinista e Gatto é diretor/produtor. Por terem o imóvel cedido para morarem e trabalharem apenas enquanto o mesmo não for vendido, os personagens lidam com a possibilidade de terem que sair do local, ao mesmo tempo em que o transformam no dia-a-dia do cotidiano e do processo criativo da companhia. Nos créditos do filme, Gatto Larsen aparece como diretor de arte, além de roteirista e ator/personagem, o que sinaliza o engajamento criativo de quem filma e quem é filmado.

Já *Era o Hotel Cambridge* apresenta um grupo de moradores da ocupação urbana do antigo Hotel Cambridge, no centro de São Paulo, mesclando o cotidiano e a luta por moradia dos integrantes da ocupação, interpretados por moradores de ocupações, refugiados estrangeiros (selecionados em oficinas de dramaturgia ocorridas no período de pré-produção) e atores profissionais. A direção de arte é assinada por Carla Caffé e seu trabalho é realizado em parceria com a Escola da Cidade. Uma turma de estudantes de arquitetura integrou esta equipe e, juntamente com outros componentes da equipe do filme e convidados, organizou ações de formação para moradores de ocupações e refugiados, envolvendo a comunidade em transformações e melhorias do espaço ao construir áreas coletivas que melhorassem a qualidade de vida e ficassem como legado após a filmagem.

O espaço, a cidade e a matéria-documento

Por inscreverem seus acontecimentos em prédios deteriorados, testemunhas materiais de processos de desvalorização de áreas urbanas (no caso do hotel, também



destituído de seu uso original), os filmes dialogam com as dinâmicas históricas, políticas e sociais que impulsionam os fluxos de construção-destruição-transformação dos centros urbanos. O geógrafo David Harvey nos aponta como a contínua modificação material do mundo concreto pelos movimentos do capital gera valorizações e desvalorizações de território:

O desenvolvimento capitalista precisa superar o delicado equilíbrio entre preservar os investimentos passados de capital na construção do ambiente e destruir esses investimentos para abrir espaço novo para a acumulação. [...] Em consequência, podemos esperar testemunhar uma luta contínua, em que o capitalismo, em um determinado momento, constrói uma paisagem física apropriada à sua própria condição, apenas para ter de destruí-la, geralmente durante uma crise, em um momento subsequente (HARVEY, 2005: 52).

Os estilos arquitetônicos originais e os vestígios inscritos ao longo da duração da matéria constituinte dos imóveis em que as ações se desenrolam agregam à imagem fílmica dimensões temporais anteriores ao momento do registro pela equipe. As formas remetem a estilos e valores em voga na época de construção, seus sinais de deterioração e modificações atestam a destruição de uma ordem que, no passado, orientou tal conformação e sua função / uso social. Tal destruição aparece de forma explícita em *Era o Hotel Cambridge* desde o título da obra que faz referência a algo que *era*, ou seja, àquilo que aquela construção *não mais é* no presente da filmagem, mas que ainda assim surge como dimensão não visível na apreciação da obra. Se no hotel modernista fica clara a dimensão do passado, o sobrado *belle époque* de *Esse amor que nos consome* dialoga também com aspectos do futuro, na medida em que a permanência da Cia. Rubens Barbot no local se mostra constantemente ameaçada pela possibilidade de venda do imóvel, que, como parte dos processos de revalorização e especulação imobiliária, pode vir a se tornar a sede de um partido, ou receber algum uso comercial, como dão a entender os clientes do corretor de imóveis que interrompem a rotina de ensaios da companhia.

O olhar da geografia cultural para a paisagem como documento material da dinâmica da vida humana no mundo, relacionada com a cultura, que por sua vez, está intimamente ligada à forma através da qual diferentes grupos expressam suas visões de mundo e reproduzem seu poder, é de grande interesse para o presente estudo. O geógrafo inglês Denis Cosgrove propõe que a cultura é determinada e determinante da consciência e das práticas humanas que transformam a natureza, atribuindo-lhes



significados, que, por fim, podem diferir de acordo com os grupos culturais existentes em uma sociedade e as relações de poder estabelecidas entre estes. Tal abordagem nos leva a reconhecer a existência de culturas (e suas consequentes paisagens) dominantes e subdominantes ou alternativas, que por sua vez são divididas em “residuais (que sobraram do passado), emergentes (que antecipam o futuro) e excluídas (que são ativa ou passivamente suprimidas)” (COSGROVE, 1998: 105).

A ideia de que há paisagens residuais, testemunhos materiais de culturas do passado, é muito importante para este artigo. As paisagens residuais nos cercam e nos afetam, na cidade e no campo. Sobrados *belle époque* no centro do Rio de Janeiro, edifícios modernistas no centro de São Paulo, engenhos na Zona da Mata pernambucana são alguns dos testemunhos materiais que insistem em nos lembrar (ainda que pelo simples fragmento de sua existência) que os projetos de mundo (e poder) que os envolviam deixaram existir, ou modificaram-se, de modo a expressarem-se através de formas outras, como nos mostra o geógrafo brasileiro Milton Santos:

Às vezes, o envelhecimento das formas permite que haja uma mudança brutal de seu uso - grandes casas viram cortiços, mudam de moradias ricas para pobres. O envelhecimento físico das formas é previsível pela durabilidade dos materiais, o envelhecimento moral não é tão previsível, muda de acordo com o quadro político, econômico, social e cultural (SANTOS, 1988: 24-25).

Os processos políticos, econômicos sociais e culturais que levam paisagens ao estado de abandono têm impacto direto na condição de existência das vidas que habitam aqueles territórios. Apresenta-se, nesses espaços, um diálogo do passado com o presente que aponta os processos históricos de acumulação/exclusão de grupos sociais no direito ao espaço. Nos filmes analisados, tal processo é percebido na ocupação dos trabalhadores sem teto no antigo hotel ou na presença dos artistas periféricos no sobrado deteriorado. Enquanto as paisagens nos falam de arranjos de poder que se desfizeram em crises e levaram à degradação de suas construções, vemos em cena ocupações de segunda ordem de tais espaços, possibilitadas pelo estado de abandono/desvalorização daqueles locais.

Os termos utilizados por Georges Didi-Huberman para marcar a distinção entre “a ficção hollywoodiana” (*décor*) e “registros fotográficos de um campo de extermínio” (*lugar*) (DIDI-HUBERMAN, 2012: 133) podem ajudar a pensar o espaço nos filmes analisados. Em sua defesa da imagem de arquivo na querela que cercou a exposição *Memoire des camps*, Didi-Huberman aponta para a necessidade de uma



paciente elaboração no trabalho com o arquivo e de uma distinção, que Claude Lanzman² em sua crítica parece desconsiderar, entre “uma classe de objetos em geral [de arquivo] a um trabalho cinematográfico em particular [o filme *A Lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993]” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 126). Na medida em que são trabalhadas as marcas de duração inscritas em suas matérias arquitetônicas, não estando plenamente ocultados por interferências de adequação cenográfica às necessidades dramáticas das obras audiovisuais, os espaços cênicos nos filmes analisados podem ser pensados como pertencentes à primeira classe de objetos citada por Didi-Huberman, podendo esses espaços, portanto, serem tratados como materiais arquivo, por estarem dotados de matérias-documento.

No processo de conversão de *espaço* em *lugar*, o ser humano mobiliza a técnica que lhe é disponível e modifica materialmente o que está à sua volta, confere características individualizadas ao espaço, exprimindo em suas escolhas um sentido de identidade e pertencimento à sua cultura. À adequação das construções preexistentes a novos contextos seguem-se intervenções materiais que dão novas camadas de tinta às superfícies, quebram ou constroem novas paredes, ampliando ou subdividindo o espaço. Os lugares marcados pelo tempo, como os que hospedam os personagens dos filmes analisados, apresentam, como resultado de seu processo de desgaste, fissuras através das quais são convocadas outras temporalidades da matéria; por outro lado, apresentam também reinvenções das suas funções de acordo com as necessidades e possibilidades de seus novos moradores. O que os filmes nos mostram como espaços cênicos é o resultado de escolhas efetuadas ao longo do tempo de existência daqueles prédios - escolhas estas efetuadas de acordo com modos de vida e visões de mundo que habitaram aqueles lugares, às quais são adicionadas novas camadas pelo trabalho da direção de arte. Ao referir-se à leitura da imagem de arquivo, Didi-Huberman fala de uma espécie de operação cognitiva de “montagem interpretativa”, onde sobrepõem-se lembranças, conhecimentos e testemunhos. Ao propormos uma leitura dos espaços cênicos em *Esse amor que nos consome* e *Era o Hotel Cambridge* a partir de uma operação similar, estamos examinando o espaço como arquivo. Esse arquivo habitável, ao ser olhado em sua incompletude, exhibe vestígios de outros tempos, de destruição (do

² Georges Didi-Huberman, em seu livro *Imagens apesar de tudo* (2012), dialoga com a crítica empreendida pelo jornalista e cineasta Claude Lanzmann e seus apoiadores à exibição, na citada exposição, de quatro imagens de arquivo produzidas por integrantes do *Sonderkommando* (grupo de trabalhadores judeus encarregados de operacionalizar o assassinato em massa nos campos de extermínio nazistas). Tais imagens são as únicas conhecidas a apresentarem câmaras de gás em operação e foram produzidas pelas vítimas daquele sistema. Segundo o ponto de vista de Lanzmann, as imagens de arquivo deveriam ser rejeitadas pelo seu caráter de *imagem-fetice* ou *imagem-prova*, uma vez que “a Shoah teve lugar sem prova, e cabe a todos sabê-lo sem prova” (G. WAJCMAN apud DIDI-HUBERMAN, 2012: 120).



hotel, da sofisticação de uma área ora deteriorada) e sobrevivência (na ocupação, transformação pelos atuais ocupantes). O fato de esses prédios terem ou não sido conservados, restaurados ou reformados remete ao processo apontado por Michel de Certeau e citado por Didi-Huberman de “por à parte, coligir, de transformar assim em ‘documentos’ certos objectos [sic] distribuídos de outra forma” (DIDI-HUBERMAN, 2012: 129). Tal processo, que pode ser lido em fragmentos de matéria, é um testemunho das dinâmicas de funcionamento de nossa sociedade. Nos filmes analisados, a materialidade dos lugares habitados agrega à imagem uma sobreposição de lembranças e/ou conhecimentos dos tempos passados que presenciaram usos anteriores daqueles territórios, outros ordenamentos do espaço urbano, estilos arquitetônicos, crises que destruíram essas paisagens do passado e geraram os impasses expostos em inúmeros testemunhos sobre o problema da moradia nos grandes centros urbanos, bem como, em escala global, do fluxo de refugiados internacionais.

Veremos ainda que outra dinâmica temporal também é acionada no processo mesmo de feitura das obras. Em seu ensaio “Luz fulgurante de um astro morto”, Jean-Louis Comolli afirma que o cinema “filma suas relações com o tempo - as relações dos seres e das coisas com o tempo da tomada e conseqüentemente com o tempo da tela mental” (COMOLLI, 2008: 113). Mais à frente o autor adiciona: “No decorrer do tempo do filme, sou testemunha do envelhecimento, mesmo que ínfimo, dos seres e das coisas filmados”. Reconhecendo o *paradoxo do cinema*, Comolli põe em contato o presente da filmagem com o presente da audiência. Os filmes analisados nos desafiam a incluir nesse sistema, o tempo anterior à filmagem, convocado materialmente pelo vestígio arquitetônico que, colocado em relação, numa espécie de montagem espacial e temporal com o presente da filmagem, e o presente da audiência, relaciona trabalhadores sem teto, refugiados e artistas periféricos com as dinâmicas que regem a valorização/desvalorização de áreas urbanas, ao mesmo tempo em que funcionam como manifestos artísticos que questionam as ordens estabelecidas ao inventarem formas de existência que contornam os processos opressores e excludentes de acumulação do capital.

Era o Hotel Cambridge e a transformação como gesto vital

A abertura de *Era o Hotel Cambridge* apresenta uma sequência de enquadramentos estáticos de edifícios ocupados no centro de São Paulo. Uma só imagem do enorme prédio da Companhia Nacional de Tecidos exemplifica nosso olhar do espaço como arquivo. A sobreposição da imagem atual do edifício com os valores aos quais a configuração formal remete apresenta, tanto o imaginário do passado de um Brasil industrial (no caso do prédio, da indústria têxtil nacional), quanto o presente da



invasão dos tecidos chineses e da desindustrialização. Poderíamos dizer que a imagem também revela a impotência da arquitetura moderna para, sozinha, organizar a vida em sociedade através da aplicação da forma funcional. Vemos o padrão ordenado das janelas de vidro como um vestígio de certo projeto de sociedade, substituído pela heterogeneidade de madeiras e tecidos variados que protegem o interior do sol e da chuva, numa construção hoje adaptada a um uso (residencial) para o qual não foi idealizada. Tipologias marcadas com spray preto indicam a passagem de pichadores, artistas marginais que inscrevem sua presença na paisagem de centros urbanos, já o reboco descascado da fachada atesta a falta de conservação e nos lembra da necessidade de equipamentos especiais (e caros) para a manutenção de edifícios altos como este. O prédio que vemos é também conhecido como Edifício Prestes Maia, a segunda maior ocupação urbana da América Latina.

Após a sequência de prédios ocupados, a câmera de *Era o Hotel Cambridge* acompanha canos e fios remendados, enquanto o som indica fluxos de água e de energia que, assim como moradores da ocupação e imigrantes, vão e vêm, tomam caminhos de bifurcações e encontros, se comunicam, se juntam e se separam. Nessas “entranhas” do antigo Hotel Cambridge protocolos de segurança e regras de engenharia dão lugar a adaptações possíveis. Canos e fios, antes ocultos no interior das paredes, se projetam para serem mais bem acessados, se prolongam em remendos e se desmembram em ramificações para atender às necessidades de todos.

Embora subdimensionado, o sistema hidráulico parcialmente refeito pela ocupação é seguro. Segundo informado no livro que narra o processo da direção de arte do filme, “a Escola da Cidade levou um de seus profissionais para avaliar as instalações hidráulicas, mas elas não apresentavam nenhum perigo” (CAFFÉ, 2017: 43). Muitas soluções originais são registradas neste livro, revelando a criatividade envolvida na montagem da infraestrutura básica na ocupação. Os registros fazem parte de um amplo levantamento iconográfico realizado durante a fase de pesquisa da direção de arte. Este trabalho auxiliou a equipe a trabalhar o espaço em sintonia com o *design* empírico desenvolvido pelos moradores da ocupação, construindo uma relação de igualdade entre saberes empíricos e técnicos, que demanda engajamento, predisposição ao aprendizado com o outro, abertura para a vivência do encontro e do processo.

Nos interiores de apartamentos se destacam a grande variedade de cores vibrantes, bem como a diversidade de soluções encontradas para adequação dos espaços originalmente planejados como quartos de hotel às necessidades de um lar completo para morador. Há apartamentos reais filmados em tomadas breves e apartamentos adequados especificamente para os personagens do filme pela direção de arte. Esses últimos basearam-se em extensa pesquisa sobre as moradias já



existentes na ocupação e se configuraram espacialmente a partir da mesma limitação dada pela condição estrutural em que a separação de ambientes de acordo com seus usos (sala, cozinha, quartos) não ocorre, dotando o espaço de múltiplas funções.

O filme apresenta muitas cenas em áreas comuns. Na apresentação da parte externa do prédio vemos uma mulher guardando um carrinho de mão (tipo burro-sem-rabo) em uma garagem de grandes portas de ferro em estilo *art déco*, marcadas por pichações. Um movimento de câmera revela a passagem da fachada revestida de mármore às grades, corrente e chapa que protegem a entrada da ocupação, revelando, no edifício que será cenário do filme, a sobreposição de camadas materiais relativas aos usos (valores e necessidades) de cada tempo daquele espaço. A recepção (que parece guardar, como vestígio do hotel, um balcão de atendimento de hóspedes) nos é mostrada logo no início, em cena que já introduz a questão dos refugiados da mesma forma que apresenta a dinâmica de organização e participação do movimento de luta por moradia, dois eixos principais do filme. Os espaços comuns remodelados pela equipe foram: saguão, biblioteca e teatro/oficina de costura. Buscando integração com as dinâmicas de adequação dos espaços já praticadas na ocupação, a equipe de arte trabalhou com materiais de reuso, sempre em diálogo com moradores e lideranças do movimento, deixando melhorias, estruturas de mobiliário e equipamentos como legado após a filmagem.

Com essa demanda de participação, a direção de arte passou a ter um papel fundamental no processo, pois poderíamos trabalhar com a cenografia do roteiro e, ao mesmo tempo, executar reformas no edifício ocupado, operando na fronteira entre a arquitetura e o cinema (CAFFÉ, 2017: 13).

Nos espaços comuns desenrolam-se cenas de convívio onde são expostas tanto as dinâmicas do movimento como assembleias, quanto os conflitos decorrentes da vida em comunidade, como a disputa pelos computadores da biblioteca, em que um personagem brasileiro questiona o uso quase exclusivo dos computadores pelos estrangeiros (para falarem com suas famílias). Destaca-se aqui o espaço do teatro onde ocorrem as dinâmicas poéticas do personagem “artista” Apolo. Criado na área anteriormente ocupada pelo pub do antigo hotel, um grande salão que, dotado de pilastras, piso e paredes revestidas de madeira, remete ao requinte que se desejou agregar quando da construção do hotel. A imponência do espaço de outrora, assinalada também pela amplidão (que contrasta com a limitação espacial dos apartamentos), bem como pelos revestimentos nobres, permanece como memória material de outro tempo



no cenário usado por Apolo, ao qual foram adicionados bancada de maquiagem, provador de roupas, trilhos com cortinas (que fazem vezes de coxias) e varais suspensos que permitem a fixação de tecidos e peças de vestuário, que compõem o espaço cênico para “quadros vivos” que são encenados ali. Esta encenação dentro da encenação promove, através da arte, a integração das diferentes culturas presentes na ocupação.

A cena de dança em que participam personagens imigrantes e brasileiros conta, inclusive, com a presença da líder da ocupação Carmen Silva. Definida por Apolo como a batida do coração da ocupação (às vésperas da reintegração de posse), a cena alterna imagens e sons de canto e dança em movimento com quadros estáticos, “congelados” e sem som de música.

A composição desta imagem apresenta características distintas do restante do filme: cores saturadas, iluminação contrastada e composição equilibrada conferem à cena uma imagem de pintura *a la* Caravaggio, gerando com sucesso o efeito de “quadro vivo” desejado por Apolo. Se todo o filme é marcado pela indistinção entre o que era previamente existente e o que foi construído por ocasião da filmagem, entre aquilo que se entende por real e a ficção que se interpenetra no lugar vivido da ocupação, esta imagem apresenta-se como claramente distinta, claramente construída pela instância fílmica. No entanto, mesmo em regime de ordenação antinaturalista e excessivamente composta, por estar articulada às cenas de dança vistas anteriormente, essa imagem cristaliza aquelas existências, expressa a verdade profunda daquele acontecimento, daqueles corpos em expressão. Tais cenas também dialogam com a referida sobreposição dos espaços temporalizados, a que nos referimos anteriormente, na medida em que jogam com o fluxo do tempo desestabilizando a imagem em movimento ao congelar os gestos dos corpos em cena. Em *Era o Hotel Cambridge* a arte pode parar o movimento incessante do tempo, que destrói ordenamentos estabelecidos e exclui determinados corpos do uso de determinados espaços.

Esse amor que nos consome e a vida como transformação

O filme *Esse amor que nos consome* é definido por seu diretor, Allan Ribeiro, como um filme híbrido, onde tudo foi roteirizado de forma que Gatto Larsen e Rubens Barbot interpretassem a si mesmos. Rodado em impressionantes nove dias, o filme apresenta acontecimentos na vida de Rubens e Gatto, integrantes da companhia de teatro-dança Rubens Barbot e moradores dos arredores da Praça da Cruz Vermelha. O filme começa com um breve epílogo onde uma fala em *off* sobre créditos iniciais em tela preta apresenta pela voz de Gatto Larsen o problema da casa emprestada pelo empresário ao grupo, e explica que o imóvel está à venda. A primeira imagem que vemos é a de mãos jogando búzios, enquadrada em *plongée* perpendicular à mesa de jogo.



Daí em diante além da voz de Larsen ouvimos também as falas da mãe de santo que conduz o jogo, dizendo que, apesar do alto custo (um milhão de reais), eles irão permanecer na casa. Em seguida há um plano geral de Rubens Barbot dançando em um amplo salão com grandes portas-janelas iluminadas, enfeitado com tecidos pendentes do teto.

Após os créditos iniciais, apresenta-se a fachada do imóvel com a placa de “Vende-se”, e passamos a acompanhar o cotidiano de Gatto e Rubens desde a chegada da mudança, passando por ações cotidianas como conversar, comer, costurar, tomar banho e dormir.

Os trânsitos dos corpos pelo espaço durante o transporte de móveis ou as ações apresentadas revelam os desgastes do imóvel, que apresenta paredes rachadas, descascadas e muitos objetos amontoados, principalmente no primeiro piso, após a porta de entrada. Interessante notar também, a presença de uma estrutura metálica, que sinaliza uma interferência posterior à época de construção do imóvel, bem como um possível desgaste estrutural da construção. Durante essas cenas de apresentação, chama atenção a de Gatto Larsen tomando banho de caneca, que revela seu belo corpo de bailarino, já marcado pela idade, diante de paredes apicoadas e desgastadas. Mais adiante, veremos o mesmo personagem, dessa vez, vestido, instalando um chuveiro elétrico neste mesmo espaço. Tais cenas cotidianas apresentam, ao longo do filme, a transformação do casarão, juntamente com o processo de criação e ensaios de um novo espetáculo da companhia, ambos permeados pela participação de bailarinos e bailarinas do grupo e por diálogos acerca das mitologias e ritos de matriz africana.

Gatto e Rubens também circulam pela cidade, pelos arredores da casa, ora solitários, ora juntos. Diálogos e narrações *over* com a voz de Gatto Larsen trazem reflexões sobre a cidade e experiências de fruição deste espaço:

É no domingo que melhor se vê a cidade, o dia se move sem sair do lugar, como há 30 anos, quando cheguei aqui e me dei conta de que no centro da cidade, as fachadas, as janelas, esquinas, igrejas, a rua do Riachuelo, as portas fechadas no silêncio, no vazio, parecem flutuar, parecem esconder a sua rotina. Descendo ou subindo a rua vejo que as casas são praticamente as mesmas, mas nas janelas surgem rostos desconhecidos como em um sonho mau. As casas, as cidades são apenas lugares por onde passando, passamos. O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem (RIBEIRO, 2012. Diálogo extraído do filme).



Intercalam-se a esses momentos mais narrativos cenas performáticas que alegorizam personagens da cidade ou antecipam criações coreográficas em processo. Nestes momentos, a suspensão da narrativa linear reconfigura o espaço urbano como pano de fundo para as performances.

O universo criativo da dupla de artistas é pontuado por visitas de um corretor de imóveis, que evidencia para seus possíveis clientes as qualidades do prédio “construído nos bons tempos”, de “estrutura bastante sólida” e adaptabilidade para receber diversos usos - “esses ferros são de boa qualidade, novíssimos; nesse espaço pode ser instalado um elevador”, “aqui pode ser a área de fumantes”. O que interessa notar é que, com a ocupação do espaço por seus moradores, as marcas do tempo vão pontuando cada vez menos os espaços de trabalho e criação, onde as superfícies desgastadas são encobertas pelo uso criativo do espaço, onde pinturas, tábuas, tecidos, espelhos e outros materiais dotam o espaço de uma visualidade muito própria. Outra cena que evidencia a interferência que a presença dos personagens no imóvel exerce no processo de ruína do mesmo é o momento em que Gatto Larsen corta uma planta que nasce das entranhas da fachada. Se na apropriação de determinadas áreas por Larsen e Barbot os vestígios do passado ou as marcas de deterioração são encobertos ou eliminados, nos andares superiores, visitados pelos clientes do corretor de imóveis, seguem aparentes as camadas materiais que remetem à época da construção (ou aos tempos transcorridos da construção ao presente da filmagem): outras cores de pintura das paredes, janelas de madeira com vidros incompletos, materiais estruturais como tijolos maciços e madeiramento do telhado, são vestígios de um tempo que já se foi. Aleida Assmann, em seus estudos da memória, destaca a importância da presença dos vestígios como indicadores de duração da matéria. Esses “testemunhos não endereçados à posteridade” (ASSMAN, 2011: 230) não se resumem à sua época de origem/construção, uma vez que a matéria, ao longo de sua duração, recebe diversas inscrições. No filme analisado, a coexistência de diferentes camadas de materialidade no imóvel, ora encobertas, ora aparentes, convoca para a leitura da imagem o movimento de “montagem interpretativa” a que Didi-Huberman relaciona o uso do arquivo – sendo, em nosso caso, o prédio o material a ser observado como documento.

Sem demonstrar nenhuma preocupação nem se desviarem de suas atividades, Barbot e Larsen seguem trabalhando durante as visitas de interessados no imóvel. Após a fala corriqueira de Rubens, que diz “- Eles podem vir quinhentas vezes, mas mãe lansã disse que essa casa ia ser minha, nossa. Lá embaixo está o Exu esperando eles”, vemos um ator negro caracterizado com tiras de tecido preto e vermelho, fumando um charuto e representando a entidade de proteção daquele espaço. O som percussivo que se inicia com a aparição de tal imagem prossegue em cena de



ensaio de dança afro e revela que naquele universo não há separação da dimensão espiritual, mítica, em relação às ações cotidianas do grupo de artistas. Da mesma forma, os processos criativos fazem dissolverem-se os limites entre a arte e a vida. Exemplo disso é a cena em que Gatto Larsen, ao mostrar uma música da ópera *Rinaldo*, de Händel, para Rubens Barbot, guia o companheiro a imaginar/dançar e narra uma atmosfera com sombras, com luz lateral, tipo luz de dia entrando pelas janelas, no fundo do palco onde pendem tecidos, como colunas. Aqui se mostram indistintas as dimensões reais e imaginárias, pois aquele momento é, ao mesmo tempo, improvisado, esboço e evento criativo, que irrompe como produto final de criação no fluxo do filme - já que a cena que encerra o epílogo (o plano geral de Barbot dançando) corresponde exatamente à descrição que Larsen faz da cena que estão imaginando/criando naquele momento. Quando acaba a música, segue uma conversa íntima dos dois homens e restabelece-se o ritmo cotidiano.

As imagens apresentam total desenvoltura dos personagens-atores com a câmera. A proximidade da câmera com os corpos, o tempo distendido das ações e falas e a citação de uma conversa com Allan Ribeiro por Larsen durante uma videoconferência pelo computador evidenciam a proximidade de quem filma e quem é filmado. Resultado de uma longa parceria de Ribeiro com a Cia. Rubens Barbot, *Esse amor que nos consome* é o segundo filme em que Allan Ribeiro filma o espaço íntimo desses parceiros de vida e arte. Em *Ensaio de cinema* (2009), Allan acompanha as descrições de cenas de um filme narrado por Larsen e performado corporalmente por Barbot, no espaço do apartamento em que viviam em Santa Teresa. Em entrevista para o programa Revista do Cinema Brasileiro, Allan afirma que:

Na parceria que eu tenho com a Rubens Barbot Teatro de Dança a gente tinha feito o curta Ensaio de Cinema, porque a minha parceria com eles não é só no cinema, eu faço vídeos para eles colocarem nos espetáculos e a gente tem uma troca criativa muito grande. Principalmente com o diretor do grupo, que chama Gatto Larsen, ele estudou cinema quando jovem e nunca fez filmes, e eu também sou um dançarino meio frustrado, então a gente se encontrou [...]. Quando eles se mudaram [...] para o casarão no centro do Rio e que tinha essa questão de não saber se iam continuar no casarão. Eles estavam ali criando, estavam ali ocupando aquele espaço do jeito que só eles sabem fazer, com cada detalhezinho, uma casa enorme de três andares e mais três mezaninos, com muita poeira, muita bagunça e eles iam



transformando essa bagunça de uma forma bem interessante e, ao mesmo tempo, sem saber se iam continuar, era um conflito do grupo porque estava à venda o imóvel e a qualquer momento eles tinham que sair. Nesse instante eu percebi que era um filme urgente, a gente tinha que filmar.

É um filme híbrido, é uma ficção em que eles atuam interpretando eles. A gente roteirizou tudo, filmamos em nove dias, mas o tempo do filme é como se fossem 6 meses, o tempo diegético do filme, mas a gente filmou em 9 dias e as pessoas não acreditam porque tem toda uma transformação do espaço que é feita toda em decupagem. A gente não precisou transformar, gastar muito dinheiro.

O fato de a direção de arte ser creditada a Rubens Barbot e Gatto Larsen também evidencia a relação especial de produção e engajamento obtida com *Esse amor que nos consome*, onde os limites entre quem filma e quem é filmado são permeáveis e imprecisos. Nesse processo, vida e arte se misturam, assim como as dimensões do real, do imaginário e da mitologia alteram a vivência do tempo e a lógica da exploração capitalista do espaço. A sequência final do filme apresenta os bailarinos da companhia estendendo uma enorme colcha de retalhos coloridos sobre o anúncio de “Vende-se” afixado na fachada do antigo casarão.

Conclusão

Propusemos no presente texto um olhar para o espaço cênico audiovisual onde a presença de vestígios do passado convoca para a experiência diante da imagem outras temporalidades para além do tempo diegético. Tal proposição evidenciou que estilos arquitetônicos, materiais utilizados, ordenamento e outras características conformativas do espaço podem exercer uma função de documentar a existência de outros modos de vida que habitaram os espaços em que se vive, em que se filma, ou, no caso das obras analisadas, em que se vive e se filma. Reconhecendo que a duração do tempo na matéria deixa o vestígio “cunhagem material que, embora não seja concebido como signo, pode ser lido posteriormente como tal” (ASSMAN, 2011: 227), buscamos analisar o espaço como arquivo, investigando as implicações da montagem interpretativa proporcionada pela presença de tais signos nos filmes analisados. Os vestígios que denotam a nobreza de outrora (seja no prédio do hotel, seja no sobrado), em contato com os usos, por uma ocupação ou empréstimo, evidenciam processos



históricos, políticos e sociais que proporcionaram desvalorização de áreas urbanas e geraram desigualdades no acesso ao espaço.

Refletindo sobre as influências de técnicas e modos do cinema direto na produção de filmes de ficção, Comolli identifica no cinema contemporâneo uma interpenetração estética cada vez maior dos campos “documental” e “ficcional”. Os filmes analisados lidam com universos previamente existentes, utilizam-se de não-atores ou encenam episódios vividos por artistas retratados, engajam-se de forma participativa com propósitos de melhoria das condições de vida de uma comunidade (no caso do filme de Eliane Caffé), ou desdobram-se de outras parcerias e seguem em processos de colaboração criativa (no de Allan Ribeiro e a Cia. Rubens Barbot). *Esse amor que nos consome* e *Era o Hotel Cambridge* são igualmente marcados pela interpenetração de procedimentos documentais e ficcionais - ou, como diz Comolli, “o filme, ao mesmo tempo, é produzido e produz acontecimentos e situações” (COMOLLI, 2010: 308).

Dentre os procedimentos apontados pelo autor, interessa especialmente para nossa análise a presença do espetáculo na ficção e o consequente efeito de contraste que aparece entre aquilo que Comolli denomina espetáculo-na-ficção e a própria ficção. Pela fluidez com que habitam o cotidiano, as cenas performáticas de dança em *Esse amor que nos consome* perturbam o fluxo temporal e a teleologia do progresso nas grandes cidades, apresentada na sobreposição de materialidades temporalizadas do vestígio. Por sua conformação visivelmente elaborada e antinaturalista, as cenas de “quadro vivo” de *Era o Hotel Cambridge* contrastam com a *mise-en-scène* geral do filme, beneficiária de um processo de aproximação da equipe e do elenco profissional com o elenco composto por moradores da ocupação e refugiados. Tais aproximações transparecem na sensação de intimidade dos atores com a câmera, em ambas as obras, filmados em planos próximos nos espaços mais apertados e enquadrados em conjunto por uma câmera mais livre e movimentada em áreas mais amplas, tanto na ocupação do hotel quanto na casa da companhia de teatro e dança. Por tratar-se de instantes cristalizados de um *continuum* previamente visto, esses momentos performáticos parecem condensar toda a verdade daquelas vidas de uma forma possível apenas pela arte, pela imagem poética, perseguida por Apolo no filme de Caffé ou vivida por Larsen e Barbot e registrada nos filmes de Ribeiro.

Além da sobreposição de camadas materiais de temporalidades diferentes, visíveis no processo de adaptação de uso de imóveis cujos vestígios do passado convocam para os filmes o diálogo entre tempos/usos anteriores, a estratégia relacional desenvolvida pelas equipes de criação com seus “personagens” e “locais” também adiciona outras camadas de tempo, para além do presente da filmagem (ou do presente da narrativa). Conforme citado, *Esse amor que nos consome* é o resultado de uma



parceria criativa entre Allan Ribeiro, Rubens Barbot e Gatto Larsen, que antecede e perdura após a realização do filme, sendo estes parte indistinta da equipe de criação. Em *Era o Hotel Cambridge*, o grande engajamento da equipe com os moradores da ocupação e com movimentos sociais de moradia e refugiados os levou a incorporar valores e práticas deste movimento em sua própria metodologia de trabalho, como na já citada construção de infraestruturas-legado e na organização de ações de formação e incentivo à criação de coletivos e oficinas que continuaram a existir após o filme.

A possibilidade de presença da direção de arte como parte do conjunto de olhares estruturantes da imagem em contextos de filmagem marcados pelo regime documental apresenta-se como um desafio que só pode ser superado na medida em que haja o total respeito e uma forte integração com o território em que se está interferindo/transformando. Nos filmes analisados, a adequação destes gestos transformadores expressa uma intimidade tal que torna indistinguível a separação das ações de sujeitos que filmam e são filmados, num processo de criação que afeta não só a arte, mas a vida, criando novos mundos, novas possibilidades de viver onde haja espaço para todas as formas de vida.

Referência Bibliográfica

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAFFÉ, Carla. *Era o Hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação*. São Paulo: SESC, 2017.

COMOLLI, J. L. "Sob o risco do real". In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 169-178.

_____. "Luz fulgurante de um astro morto". In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 108-114.

_____. "O desvio pelo direto". Tradução: Pedro Guimarães. In: FORUMDOC.BH.2010. *Catálogo do 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte, 2010.

COSGROVE, Denis. "A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas". In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. p. 92-122.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Imagem-arquivo ou imagem-aparência". In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-154

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. "A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo". *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21: 54-67, jun. 2011.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

RAMOS, Fernão Pessoa. "O que é Documentário?" In: Revista eletrônica BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da comunicação/ Universidade Beira Interior. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em 20 de novembro de 2019.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Hucitec, 1988.

Submetido em 24 de setembro de 2019 / Aceito em 09 de dezembro de 2019.



**Perspectivas para refletir sobre o
novo realismo a partir da representação do espaço
e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo***

Índia Mara Martins¹

Theresa Medeiros²

¹ Professora da Universidade Federal Fluminense na área de design visual e direção de arte. Mestre em Multimeios pela Unicamp e doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenadora do grupo de pesquisa Aesthesis: Laboratório de Experimentação Estética e Direção de Arte. Autora dos livros *A paisagem urbana no cinema de Wim Wenders* e *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*, com Manuela Penafria.
email: indiamartins@gmail.com

² Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora e pesquisadora da Faculdade Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória e do Laboratório de Patrimônios Culturais.
email: theresa.medeiros@gmail.com

**Resumo**

A proposta deste artigo é refletir sobre a representação do espaço no filme *Quando eu era vivo* (2014), do cineasta paulista Marco Dutra, na perspectiva do novo realismo (ELSAESSER, 2015). Por se tratar de uma obra que oscila entre a representação naturalista de objetos e personagens num espaço que pode ser associado à expressão realista e, por outro lado, apresentar aspectos plásticos e sonoros que escapam ao figurativo, acreditamos que o filme instaura uma atmosfera de estranhamento e faz dessa discrepância uma estratégia para afetar o espectador sensorialmente. O conceito de novo realismo é adotado justamente para viabilizar a análise e compreensão de filmes, que subvertem algumas convenções narrativas em prol da atmosfera fílmica.

Palavras-chave: cinema; novo realismo; espaço cinematográfico; atmosfera sobrenatural.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the representation of space in the film *When I Was Alive* (2014), by São Paulo filmmaker Marco Dutra, from the perspective of the new realism (ELSAESSER, 2015). Since it is a work that oscillates between a naturalistic representation of objects and characters in space and a presentation of plastic and sound aspects that flirt with the conventions of the horror genre, the film creates an atmosphere of strangeness and makes the discrepancy a strategy to sensorially affect the spectator. The concept of new realism is adopted precisely to understand such cases: hybrid films that subvert some narrative conventions on behalf of the filmic atmosphere.

Keywords: cinema; new realism; cinematographic space; supernatural atmosphere.



Introdução

O objetivo deste artigo é refletir sobre a constituição do espaço cinematográfico e a criação de atmosferas sobrenaturais no filme *Quando eu era vivo* (2014), do cineasta paulista Marco Dutra, dialogando com as perspectivas do chamado novo realismo. Este trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla que reflete sobre a representação do espaço no audiovisual contemporâneo. O espaço diegético³ é um dos principais índices da expressão realista no cinema para alguns teóricos, como André Bazin, que enfatizou em suas análises dois aspectos mais recorrentes nessa forma de expressão: o plano sequência e a profundidade de campo. Contudo, estamos diante de uma cinematografia que, apesar de apresentar uma imagem do ponto de vista plástico, aparentemente considerada realista (do ponto de vista da representação do espaço), se desloca para outras possibilidades estéticas e amplia o debate sobre a expressão realista. Neste sentido, parece-nos que o audiovisual contemporâneo, na perspectiva das teorias sobre representação do espaço e atmosfera fílmica, permite-nos observar alguns pontos de contato com o chamado novo realismo.

O filme *Quando eu era vivo* (2014) foi escolhido para a análise por apresentar algumas características na constituição do espaço que tencionam dois modos de representação: a naturalista – com destaque para a valorização de aspectos da expressão realista, com movimentos de câmera e planos sequência – e outra, que traz um espaço plástico – que muitas vezes perde suas referências físicas, com enquadramentos fechados, que a partir da relação com os objetos, texturas e outros elementos fílmicos, como a iluminação e a paisagem sonora, chegam a afetar a representação figurativa.

No filme, o personagem Júnior (Marat Descartes), após se divorciar, volta para a casa do pai (Antônio Fagundes) e começa a rememorar sua conturbada infância, que envolveu o enlouquecimento de sua mãe (Helena Albergaria) e a tentativa de suicídio de seu irmão (Kiko Bertholini). A fragilidade emocional de Júnior, inicialmente, justifica algumas situações e naturaliza certos elementos que escapam do contexto do melodrama. Mas à medida que o filme se desenrola, os eventos sobrenaturais ganham protagonismo, e temos um diálogo explícito com o gênero terror e mudanças na própria natureza da imagem (com a inserção dos trechos de fita VHS e as texturas colocadas em primeiro plano, que geram uma abstração no quadro).

³ Diegese: mundo imaginário que o espectador constrói mentalmente e afetivamente sobre a base das proposições fílmicas. (GARDIES, 1993:12)



Figuras 1 e 2 – Cartazes do filme, arte de Renan Costa Lima.

 Fonte: *Site Omelete*⁴.

O filme é baseado no livro *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, e foi adaptado por Gabriela Amaral Almeida e Marco Dutra, realizador do novo cinema paulista, representado pelo coletivo Filmes do Caixote. A montagem é de Juliana Rojas, parceira de Marco Dutra em vários filmes, e a direção de arte de Luana Demange, que já havia trabalhado com a dupla Marco Dutra e Juliana Rojas no longa-metragem *Trabalhar cansa*, de 2011. Sobre esse longa de 2011, na crítica escrita para *Cinética*, Raul Arthuro resalta os aspectos sobrenaturais com os quais Marcos Dutra e Juliana Rojas operam desde seus primeiros curtas e que, de algum modo, são elementos usados para trabalhar os aspectos psicológicos. Ao mesmo tempo, reforça-se que a aproximação com o terror reflete o estado de mal-estar dos personagens, como consequência de seus fracassos e frustrações.

Essas características resultam em uma fronteira borrada entre os elementos sobrenaturais e sociais. Em *Quando eu era vivo*, o destaque para a direção de arte é justificado na ênfase dada aos objetos cênicos que colaboram para o avanço da

⁴ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/rt-features/quando-eu-era-vivo-cartazes-e-novas-fotos-do-filme>. Acessado em: 02 de dezembro de 2019.



narrativa e a caracterização dos personagens. Por outro lado, acreditamos que esta relação entre espacialidade e os objetos é o principal vetor na constituição de atmosferas que nos envolvem de forma contundente e nos incitam a falar de um realismo sensorial. Estamos pensando num tipo de realismo que procura, nas palavras de Elsaesser (2015: 42), reinvestir “no ‘corpo’, nos ‘sentidos’, na pele”, na tactilidade, no toque e no tato. Nesse contexto, o objetivo deste artigo é refletir sobre a relação entre a expressão realista e a atmosfera sobrenatural no filme *Quando eu era vivo* (2014), de Marco Dutra, a partir da representação do espaço.

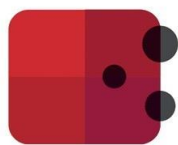
O artigo se estrutura a partir de algumas questões fundamentais para pensarmos sobre o realismo, seja na chave bazaniana, como em Kracauer, ou, mais recentemente, no contexto do novo realismo a partir de Thomas Elsaesser. Outro conceito fundamental para a análise do filme é atmosfera fílmica que chega até nós pela pesquisadora Inês Gil⁵ (2005) e Hans Ulrich Gumbrecht (2007), na perspectiva do conceito em alemão *stimmung*. A questão do espaço cinematográfica parte dos fundamentos do teórico francês André Gardies, que pensa a questão da representação do espaço a partir dos estudos narratológicos, e de Antoine Gaudin, que recupera Gardies, mas trabalha numa perspectiva fenomenológica.

A representação do espaço no cinema e o realismo

A representação do espaço no cinema é um tema que permite várias abordagens e se torna uma instância fundamental para compreensão do cinema narrativo e também para se estabelecer os momentos de ruptura com este mesmo cinema. Podemos observar que um dos movimentos cinematográficos mais importantes neste contexto de ruptura foi o neorealismo italiano, que, naquele momento, representou um contraponto à estética naturalista hollywoodiana adotada pelos cinemas dos estados fascistas.

É também na retomada de alguns aspectos estilísticos da estética realista, como cenas estáticas, quadros fixos, profundidade de campo e planos-sequência, características que Elsaesser (2015) chamará de “o retorno do real”, que o espaço novamente se torna uma questão de destaque para refletirmos sobre o cinema contemporâneo. Contudo, trata-se de uma nova abordagem da estética realista na medida em que a representação do espaço favorece uma relação mais sensorial com o filme.

⁵ A pesquisadora portuguesa Inês Gil foi uma das primeiras a propor a noção de atmosfera como um conceito operatório para a análise fílmica. Sua abordagem estabelece uma relação entre a atmosfera fílmica e o espaço, e também considera os elementos fílmicos materiais envolvidos na produção cinematográfica. Por isso adotamos essa perspectiva enquanto tema de pesquisa e metodologia para os processos criativos na direção de arte.



Estamos pensando o realismo como um conceito estético que abrange todo sistema de expressão que valoriza a realidade, seja ela social (criada pelas relações sociais) ou física (seres e objetos em sua espacialidade). É a partir do conceito de realismo que os teóricos e críticos vão pensar sobre o cinema e suas formas de representação. Uma das bases do pensamento realista é a marca indicial da realidade, deixada na imagem realizada pela câmera no local do evento, seja ele espontâneo ou encenado.

Para André Bazin (1950), realista é “todo sistema de expressão, a todo o processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991: 244). O cinema, para ele, se diferencia das outras artes por registrar os objetos em sua própria espacialidade e a relação dos objetos entre si. Por isso, em sua teoria, valoriza técnicas que respeitam esta espacialidade: o plano-sequência (quando a duração do plano coincide com a duração do evento) e a profundidade de campo (quando todos os elementos dentro do campo estão igualmente focados, quer se encontrem em primeiro plano, em segundo plano e/ou em plano recuado). Para o crítico francês, não deve haver montagem quando a ruptura de uma unidade espacial transformar a realidade em sua mera representação imaginária (BAZIN, 1991: 62).

Outro teórico realista importante para a reflexão sobre o realismo no cinema é Siegfried Kracauer⁶. Em seu livro *Theory of film, the redemption of physical reality* (1960), o autor expõe sua teoria realista para o cinema. Ele propõe um cinema que devolva ao homem o contato com a realidade física para superar a decadência das convicções espirituais e o esvaziamento de sentido de uma ciência cada vez mais voltada para a abstração. Kracauer, diferente de Bazin, não defende nenhuma técnica como mais realista - o importante é o seu uso. As técnicas cinematográficas constituem uma das propriedades do cinema, e Kracauer as descreve enquanto meio. Estas propriedades (essencialmente visuais) permitem ao cinema registrar as coisas na sua materialidade, algo que nenhum outro meio faz. As outras propriedades, a que chama de propriedades técnicas – como os ângulos, a montagem, distorções – devem colocar-se a serviço das primeiras, dessa ligação física ao mundo que é própria do cinema. Esta valorização da percepção da realidade física imediata e das propriedades fotográficas do cinema são aspectos que nos levam a situar o filme *Quando eu era vivo* na chave do realismo e ver uma possível retomada do pensamento de Kracauer, aspecto a ser desenvolvido em outro artigo.

O pesquisador coreano Ryu (2007), que desenvolve pesquisa sobre efeitos visuais e o realismo, ressalta em sua tese que “o cinema é o meio que mais claramente

⁶ KRACAUER, Sigfried. *Teoria Del Cine*, Edição Espanhola, Paidós, 1989.



mostra a realidade em termos de espaço em que se encontram os bens, e em termos da espacialidade, que os objetos possuem” (RYU, 2007: 14). De acordo com Ryu, no entanto, a percepção espacial dos objetos não pode explicar por que o filme é mostrado no contexto da realidade. Ao ver um filme não estamos vendo o real, mas sentindo a realidade que está incorporada nele. Neste contexto, ele afirma: “o aspecto mais importante da realidade não é a exatidão da representação do mundo real, mas o grau de crença que um filme pode inspirar de que o objeto de representação assemelha-se à realidade” (RYU, 2007: 14). Nesse sentido, Ryu evidencia novamente a importância do pacto que se instaura entre o espectador e a obra fílmica.

Esse pacto instaura uma relação consciente, inicialmente, mas, conforme o espectador vai sendo envolvido pela atmosfera fílmica e a sua relação com o filme se intensifica, os sentidos são afetados e geram adesão. Tradicionalmente, esse pacto é chamado de “suspensão da descrença”. Trata-se de um conceito literário que pressupõe um pacto entre a obra do autor e o leitor/ espectador para que a narrativa seja apreciada como se fosse verdadeira, mesmo sabendo-se ser uma criação (COLERIDGE, 1983 [1817]). Em *Quando eu era vivo*, alguns elementos narrativos são utilizados para contribuir na efetivação deste pacto. Por exemplo, a primeira cena se dá com elementos bem definidos do ponto de vista figurativo, a mala carregada pelo personagem é atual, a chegada num prédio tradicional e num apartamento convencional, sem nenhum elemento de estranhamento. Contudo, mesmo nestes momentos realistas, alguns elementos visuais, como as árvores amarelas por causa da luz e a ventania súbita e outros efeitos sonoros fora do tom (exagerados ou deslocados) já configuram uma atmosfera que gera uma sensação de estranhamento e afetam sensorialmente o espectador.

A atmosfera como elemento narrativo, ligado ao espaço, é explorada pela pesquisadora portuguesa Inês Gil (2005) como aquela que dá a entonação à representação, caracterizando-a e “atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidades” (Gil, 2005: 17). Por outro lado, podemos pensar no conceito de *stimmung* (GUMBRECH, 2014), que une o estado de espírito do personagem (*mood*) com o que está acontecendo objetivamente a sua volta e que sobre ele exerce uma influência física (*climate*).

Ler com a atenção voltada ao *stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014: 14).



Podemos dizer que, em *Quando eu era vivo*, passamos de uma representação realista do espaço e dos objetos, que vai sendo modificada materialmente, até termos uma representação sobrenatural, o que implica em um deslocamento de personagens e objetos deste universo considerado real na diegese para um contexto sobrenatural estabelecido pela relação do personagem com os objetos e espaços. Esta aproximação entre os dois universos resulta numa mudança de perspectiva e de representação. Para entender como o espaço pode influenciar na representação vamos retomar alguns conceitos desse campo.

Num primeiro momento, podemos partir do aspecto material e relacionar o espaço ao conceito de lugar, quase sempre associado às locações, mas que também se refere a um espaço qualificado. Gardies (1993), teórico ligado à narratologia francesa, define o conceito de lugar como local que aparece com uma forma significativa, delimitada por sua estrutura espacial – tamanho, orientação, dimensões – e por sua ordenação estilística – objetos que o compõem, traços de estilo. Podemos observar no espaço cinematográfico de *Quando eu era vivo* uma forte analogia com espaços reais, mas alcançar verossimilhança não significa necessariamente trabalhar na chave realista. No filme em questão, os ambientes apresentam verossimilhança, mas os enquadramentos, movimentos de câmera, o desenho de som e a montagem desnaturalizam estes espaços quando a narrativa ganha dimensões sobrenaturais.

É importante enfatizar que quando falamos em naturalismo estamos nos referindo a procedimentos de transparência (XAVIER, 2005), que resultam numa representação associada a ocultação do dispositivo cinematográfico, em favor de um ganho maior de ilusionismo. Quando o dispositivo é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se chama opacidade. Já o conceito de realismo se refere à forma expressiva, que explicamos acima.

Por outro lado, observa-se a necessidade de construção de um espaço diegético plausível e verossimilhante, mas que possua as metáforas intrínsecas à construção de significado dentro da narrativa, aspectos esses que associamos à operação de transparência. LoBrutto (2002) analisa que o “espaço pode expressar poder, opressão, liberdade, medo, alegria, paranoia, e um misto de emoções, estados, e atmosferas baseados na relação entre os personagens e seus ambientes” (LOBRUTTO, 2002: 99). Aqui, o autor se refere à capacidade do espaço de agir como potência narrativa na imagem fílmica, possuindo uma função direta de transmissão de sensações e significados.

Em *Quando eu era vivo*, a representação do espaço se dá de forma naturalista num primeiro momento, mas, à medida que a narrativa avança, este espaço físico ganha



uma dimensão cada vez mais sobrenatural e, em alguns momentos, chegamos a pensar que estamos assistindo a um filme de terror - no entanto, com a subversão de algumas convenções. Neste sentido, este é também um filme que pode ser compreendido dentro da perspectiva do chamado novo realismo. Segundo Elsaesser (2015), é típico nestes filmes que objetos, espaços e casas assumam um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror.

Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica mais direta, uma vez que somos obrigados a fazer um tipo de mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores. (ELSAESSER, 2015: 46).

A consciência de nossa presença como espectadores, de que fala Elsaesser (2015), já se dá na abertura do filme *Quando eu era vivo*, que nos lança num espaço inusitado, pois estamos diante de uma trama de lã e vemos o mundo através dela, enquanto ouvimos uma doce voz feminina. Para Elsaesser, uma das características deste “novo realismo” é a sua tendência “a engajar um ponto de vista e identificar um portal ou ponto de entrada que não tomam mais como certa a centralidade do agente humano, sua posição no espaço euclidiano, e suas percepções sensoriais como base de referência ou valor padrão normativo” (ELSAESSER, 2015: 44).

Este é o primeiro espaço revelado pelo filme - um espaço ambíguo, pois, inicialmente, não sabemos como nos situar em relação a ele, tanto espacialmente como do ponto de vista da narrativa. Trata-se de uma imagem de vídeo, que está cheia de chuviscos e é ajustada. A tela é invadida pela cor laranja e um menino entra em quadro. A perspectiva é inusitada, pois estamos dentro de uma cabana feita com uma colcha de tricô, ouvindo ruídos externos não identificados. Estes primeiros ruídos parecem diegéticos, mas a voz que narra a dedicatória do livro não tem uma fonte definida, nem a voz que chama o garoto pelo nome, nem a música doce que invade o espaço e nos remete àquelas caixinhas de música típicas da infância. A abertura do filme antecipa certos pontos de vista que serão responsáveis pelos espaços ambíguos e também pela atmosfera de estranhamento que irá pontuar a narrativa, gerando a insegurança perceptual de que fala Elsaesser (2015) no espectador sobre o mundo diegético, e a quais convenções de gênero ele deve se ater.



A qualidade plástica da imagem também será um elemento de ruído na percepção do espectador, que vai favorecer este estranhamento. O ruído é provocado pelo uso frequente de imagens de uma fita VHS, que, no contexto da narrativa, é encontrada pelo personagem entre os objetos que pertenciam à sua mãe, Olga (Helena Albergaria), e transforma-se no primeiro *flashback* longo do filme. Antes dele, Júnior tem sonhos curtos com situações da infância. Por outro lado, o fato de situações que podemos considerar alheias ao mundo natural estarem registradas em uma fita VHS associada ao passado real do personagem reforça nosso mal-estar em relação aos eventos que se desenrolaram no presente do filme. O uso do vídeo para estabelecer a primeira conexão com os fantasmas do seu passado é emblemático. A imagem do cinema, no seu início, foi considerada um espectro da realidade, mas com a qualidade atingida hoje, ela é aceita com naturalidade e associada a uma representação realista. São as imagens de vídeo que passam a ser consideradas espectrais, por serem instáveis e pouco realistas. Mas, em *Quando eu era vivo*, a verossimilhança das imagens é confrontada com elementos plásticos (enquadramentos, texturas, cores) e fílmicos (paisagem sonora), que provocam no espectador saltos perceptuais.

A começar pela chegada de Júnior (Marat Descartes), temos um plano fechado que acompanha uma mala de rodinhas sendo puxada por alguém. A câmera sobe lentamente e mostra pelas costas o rapaz que puxa a mala. A câmera faz um chicote e mostra uma árvore, com seus galhos iluminados por luz amarela, chacoalhados por uma intensa ventania. Em seguida, faz um *travelling* pelas janelas dos prédios. Corte para uma mão tocando a campainha, a câmera sobe e mostra o rosto de Júnior de perfil, o fundo é desfocado, aparecem focos de luz amarela, laranja, azul e branca. Um plano estático do portão, um grito ao fundo, o rapaz entra em quadro e olha para frente. Contracampo de muitas árvores, uma luz amarela ao centro, os gritos continuam. O pai chega, pergunta se ele tem só aquela bagagem, diz para entrar logo. Eles entram, e quando o portão fecha faz um ruído alto com eco. A câmera continua parada e filmando os dois, corta suas cabeças, enquanto esperam o elevador e o pai fala da reforma do prédio. A cena causa estranhamento em vários aspectos: primeiro, porque, inicialmente, não vemos quem empurra a mala; segundo, temos uma agitação súbita das árvores; terceiro, a paisagem sonora – um mendigo louco grita na rua e o portão faz um barulho que gera um eco exagerado, bem pouco verossímil – no momento em que o personagem chega e é recebido pelo pai (Antônio Fagundes).

Num primeiro momento, podemos observar um choque de gerações – mas, ao contrário, o pai está olhando para frente: elogia a reforma do elevador, pintou o apartamento e apagou todos os vestígios do passado. Aluga o antigo quarto dos filhos para uma jovem estudante de música, tem uma namorada nova, cuida da sua saúde



fazendo exercícios e se alimenta de forma saudável. O filho, por outro lado, acabou de passar por um divórcio e faz movimentos em direção ao passado, tentando se refugiar nos bons momentos da infância. Mas sobre estes bons e inocentes momentos paira uma sombra que é gradativamente revelada ao espectador.

Essa relação entre pai e filho é evidenciada já nos primeiros instantes. Em sua primeira noite no apartamento, o rapaz dorme na sala e sonha com um menino, que constatamos ser seu irmão Pedro (Kiko Bertholini), quando é subitamente acordado pelo pai, que caminha na esteira e justifica sua atitude dizendo que precisa manter a rotina recomendada pelo médico. O sonho é a primeira referência que temos a este passado sombrio. Mas ele se materializa em outros momentos do personagem. Sozinho no apartamento, o rapaz assiste a um programa infantil - quando tenta desligar a televisão com o controle remoto, percebe que está sem pilhas. Procura por pilhas nas gavetas e encontra o porta-ovos da mãe. Quando o pai chega e vê ele comendo ovos no recipiente, percebemos uma certa contrariedade na sua afirmação “pensei que tinha encaixotado tudo que era dela”. Este é o primeiro sinal narrativo (já tivemos vários visuais) de que o pai estava tentando apagar qualquer referência especificamente da mãe.



Figura 3 – Frame da cena do apartamento no início do filme, após a chegada de Júnior. Os objetos de cena enfatizam o estilo de vida do pai, os vários aparelhos de ginástica e potes de suplemento energético.

Fonte: *Site Luana Demange*⁷.

⁷ Disponível em: <https://www.luanademange.com/blank-11>. Acessado em: 10 de outubro de 2019.



Figura 4 – Imagem que demonstra a mudança na iluminação do apartamento e a volta dos objetos que denotam uma “presença” sobrenatural, e marca uma mutação na atmosfera do filme.

Fonte: Site Luana Demange.

A atmosfera se faz também perceptível pelos sentidos e está ligada diretamente às sensações e os afetos. Por mais que os elementos plásticos do filme sejam os grandes responsáveis por muitas sensações, eles também evidenciam os afetos da relação entre pai e filho. Nesse contexto, podemos pensar na atmosfera cineplástica. Henri Alekan, diretor de fotografia, define a “a atmosfera cineplástica” da seguinte maneira:

A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos activos (dinâmicos) – personagens e objectos, e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o “ligante” da componente fílmica ou pictórica. É a “atmosfera” que dá o tom à obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória - que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenômenos físicos (frio, chuva, nevoeiro, sol, calor, seca, etc) têm correspondências psíquicas, que se traduzem por desconforto, tristeza, mistério, medo, angústia, felicidade, alegria, etc. (ALEKAN, 1984 *apud* GIL, 2005: 17).

Como dissemos inicialmente, apesar de plasticamente o filme ser associado a uma representação naturalista – com aspectos da estética realista, o espaço é representado de forma a criar tensão. Esses momentos são marcados por uma situação



sensorial intensa. Temos novamente uma perspectiva espacial ambígua quando Bruna (Sandy Leah), a estudante que aluga o quarto, toma banho. Junior se aproxima do banheiro e, enquanto a observa através do basculante amarelo, se masturba. Neste meio tempo, o espectador ouve uma trilha suave e melancólica que se mistura aos ruídos dos movimentos de Júnior, como o barulho do zíper abrindo e sua respiração ofegante e o som da água caindo do chuveiro. O local onde Júnior se encontra é um ambiente escuro, com paredes descascadas e sujas, com reflexos de uma luz amarela incandescente, que destoa dos ambientes reformados do apartamento e iluminados por uma luz branca. Um corte e somos lançados em um novo sonho, que nos desloca para o passado com seu irmão e a figura de uma mulher que se encontra de costas, observando algo através dos basculantes da cozinha. Este espaço onírico é sempre representado de forma angustiante e confusa. Novamente, ele é acordado pelo pai, que abre bruscamente a cortina da sala e o apresenta para sua manicure e médium. A brusca interrupção dos sonhos pelo pai vai amplificando os efeitos de sua presença na vida do rapaz.

Um filme é construído por atmosferas e pequenas atmosferas. Nesse sentido, “o que diferencia as duas atmosferas é o naturalismo da atmosfera da realidade, cuja função é aproximar-se o mais possível das atmosferas que existem no mundo real enquanto que a atmosfera onírica tem sempre um efeito artificial” (GIL, 2005: 47). Este efeito artificial é produzido pela forma como o espaço é representado e também pela dimensão que os objetos ganham na narrativa. Em *Quando eu era vivo*, a principal diferença do espaço real, da diegese, para o espaço do sonho é a iluminação e os cortes abruptos, que, de certo modo, funcionam para aumentar o “clima” de mistério sobre o passado de Júnior e sua família.

É importante observar que, no senso comum, as palavras ambiente, clima e atmosfera são tratadas como adjetivos. Na relação com o conceito de atmosfera, é importante percebermos os vários níveis de materialidade e presença que estes conceitos pressupõem. Entendemos ambiente como um local configurado para determinado uso por sua estrutura física e o mobiliário adequado. O termo “clima” já se refere a um conjunto de fatores como o contexto (histórico, político, social) que, somado a determinado ambiente, se faz existir. Então, o clima apresenta aspectos materiais e não materiais. Atmosfera, neste contexto, é o nível mais imaterial e volátil, que tem sua presença sentida, mas não observável. Inês Gil cita a Enciclopédia Universalis e define o clima como uma série de estados de atmosfera. Pode-se ligar estes “estados naturais” aos estados do clima cinematográfico. Dessa forma, podemos pensar que, “a atmosfera é uma consequência do clima. É porque existe um certo tipo de clima que uma atmosfera determinada pode se manifestar” (GIL, 2005: 33). Para ilustrar sua afirmação, a autora



usa como exemplo o clima de terror, defendendo que a partir dele várias atmosferas coexistem: tensa, pesada, densa. “O clima é fundamentalmente mais geral do que a atmosfera” (GIL, 2005: 33).

Em *Quando eu era vivo*, temos inicialmente a apresentação de um certo ambiente (o prédio, o apartamento) e o contexto da mudança de Júnior para o apartamento do pai, seu divórcio e os problemas com a ex-mulher, somados ao histórico da vida em família, que já conduz a um clima estranho entre ele e o pai. À medida em que o filho modifica o ambiente, recuperando os objetos que eram de sua mãe, o clima se torna mais tenso e as atmosferas começam a eclodir a cada novo evento, expressando os conflitos existentes nesta família.

É, portanto, graças a certas materialidades que o cinema consegue expressar sensações e mudanças sutis na narrativa e nos personagens. Em *Quando eu era vivo*, a relação com os objetos contribui para revelar mudanças na personalidade de Júnior e na sua relação com o ambiente. Por exemplo, uma lâmpada pisca incessantemente quando ele sente muita dor de cabeça e procura aspirinas. A lâmpada piscando incomoda o espectador sensorialmente - e, narrativamente, revela a instabilidade do personagem. Os objetos atuam na construção do personagem e na revelação do seu lento processo de enlouquecimento, que ocorre neste deslocamento do presente para o passado e fatalmente em direção a tudo que este passado representa. Na narrativa, este processo de retorno ao passado tem início com a busca por objetos no quatinho onde o pai guarda tudo que não utiliza mais. O rapaz encontra um metrônomo e fica ouvindo sua marcação. Este é o primeiro índice da relação com a música no passado. Também encontra um quadro antigo de tela bordada com temas bucólicos, o mesmo apresentado na abertura do filme como fundo para os créditos. Ele pendura o quadro na sala e o pai fica irritado. A irritação do pai é desproporcional ao ato, pois se refere a algo maior - a lembrança, ou pior, a presença simbólica da mãe.

Quando o pai sai, o rapaz volta para este lado obscuro do apartamento onde escuta discos antigos, encontra uma colcha de tricô (pela cor, percebemos que é a colcha da cabana da cena inicial antes dos créditos), os desenhos do irmão, uma fita VHS de 1985-1986 e um porta-retrato da mãe ainda jovem (Helena Albergaria). O filme doméstico mostra ele e o irmão Pedro brincando - este último se refere a alguém que só fala com ele e a mãe. É a primeira referência à presença de uma entidade não real. Em seguida, o vídeo mostra a mãe fazendo uma máscara para a cabeça de cada um deles, cercados com muitas velas acesas. Ainda no vídeo há um piano sendo tocado pelo garoto e a mãe, e um movimento de câmera revela a escultura da cabeça dos dois sobre a estante. Temos uma interferência na imagem e aparece o irmão, que, num gesto com o dedo na boca, pede para ele fazer silêncio. A câmera percorre os espaços do



apartamento, a porta, as paredes, e mostra a mãe e o irmão cercados de velas numa espécie de ritual. As imagens do vídeo são de baixa qualidade, remetem a uma estética própria do VHS, o que as diferencia da imagem estável do próprio filme. Mas estas imagens causam uma profunda impressão no espectador. Este é o momento em que saímos do registro do sonho para uma situação “real” no contexto diegético. A VHS funciona como um atestado material dos eventos que ocorreram no passado de Júnior.

Essa materialidade do passado ganha uma nova dimensão quando o pai chega em casa e observa o apartamento redecorado com os objetos da mãe, que estavam guardados no quarto de despejo. Num gesto de raiva, ele pega o retrato da mãe sobre a estante, põe um dedo sobre sua cabeça e aperta, virando em seguida o porta retrato para baixo. A mudança na decoração do ambiente é acompanhada de uma mudança na paleta de cores e na luz do filme, que se tornam mais quentes. Essas mudanças funcionam para tornar a presença do sobrenatural mais concreta. A atitude do pai, que tenta manter sua rotina, é um contraponto em relação a esta lenta ocupação do ambiente por elementos que associamos ao sobrenatural. Enquanto o pai está fazendo uma vitamina de frutas e legumes, o que evidencia sua preocupação com a saúde e seu novo estilo de vida, ele lhe informa que fez seu currículo juntamente com Bruna, avisa que tem uma entrevista de emprego e diz a hora que o motorista vem buscá-lo, de forma a não haver nenhuma refutação da parte dele. Ele olha o currículo e a partitura do irmão. Dois objetos que representam dois caminhos possíveis – um em direção ao presente e o real, e outro, que o lança mais ainda no passado e no sobrenatural.



Figura 5: Cenografia do quarto habitado por Júnior na casa do seu pai. Créditos: Luana Demange (diretora de arte). Fonte: Site Luana Demange.



Quando o motorista chega, ocorre uma série de eventos: o carro não funciona e ele olha para a janela do apartamento. Uma cortina balança intensamente, o que pode significar que ele esqueceu a janela aberta ou algo o chamando de volta para o apartamento. Há sempre certa dubiedade nos movimentos e situações, que estão numa chave naturalista, mas apontam para eventos não explicados pelas leis da natureza. O retorno ao apartamento parece natural, ele fecha a janela e olha para o quadro de tela bordada na parede. Entra no quarto de Bruna e tenta tocar o teclado, a sua cabeça dói, o teclado começa a tocar de forma desordenada e ele entra embaixo do móvel onde se encontra o instrumento. A partitura do irmão cai, ele começa a somar as letras escritas em forma de enigma. O pai chega e diz que explicou tudo para o empregador, pergunta se sua dor de cabeça melhorou e sugere que ele procure um médico. Ele responde irritado que não é o seu irmão. É a primeira referência diegética ao irmão, que povoa seus sonhos e está nas imagens da fita VHS. A impressão que temos é que após esta sequência entramos numa espiral que não permite retorno. Apesar do pai tentar consertar as coisas e manter os planos iniciais, parece óbvio que o personagem está cada dia mais distante da realidade – no sentido de realidade concreta em oposição ao sobrenatural que povoa o seu passado.

Após estes eventos, Bruna chega com o seu namorado, que comenta sobre a decoração bizarra do apartamento. É a primeira vez que alguém de fora faz alguma referência à mudança na decoração do apartamento. O personagem de Júnior assume uma forma fantasmática quando surge das sombras coberto pela colcha laranja e amarela que vimos no início do filme, na sala e depois no quarto de Bruna. Júnior vai ao quarto do pai, ainda com a colcha laranja e amarela jogada sobre os ombros, eles estão sós e conversam. O pai lembra que eles tinham uma relação forte quando ele era criança, diz que ele só dormia quando passeava de carro com ele. O pai veste uma camisa amarela, que explicita o conflito atual, e lamenta que tudo isso tenha acabado quando a mãe começou com as coisas de religião e com os ex-votos que ela fez e levou para Aparecida. É a primeira vez que temos alguma informação sobre a mãe e os acontecimentos do passado.

O pai sai e ele revê o filme. Nesta ocasião, nos é apresentado o processo da mãe fazendo os moldes da cabeça dos filhos com gesso e percebemos a mesma partitura com o anagrama no verso. A fita VHS funciona como um acesso aos acontecimentos do passado de Júnior e nos revela gradativamente cada evento ocorrido, de forma a deixar o presente mais tenso e aumentar a sensação de ameaça. A ameaça é enfatizada pela própria iluminação, por exemplo, quando Bruna chega e encontra o apartamento com poucos pontos de luz. Ela caminha em direção à janela para abrir a cortina e Júnior aparece repentinamente, assustando-a. Com ar obcecado,

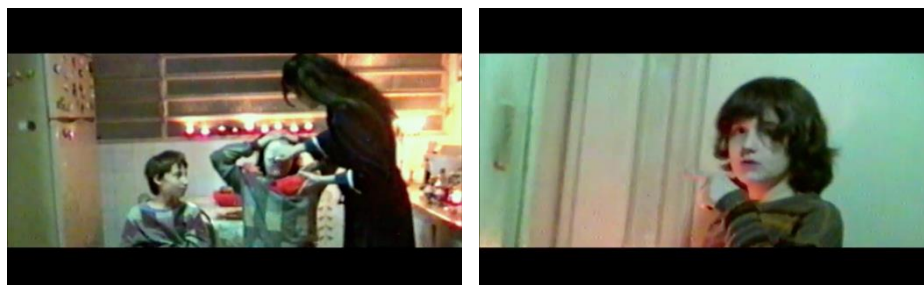


ele retoma o assunto do anagrama e Bruna tenta diminuir a tensão, dizendo que os dois estarão sozinhos e ela pode cozinhar algo. Ela faz uma lasanha. O clima é de intimidade, ela está com a avental que pertencia à mãe de Júnior. Em uma sequência posterior, ela encontra o anel da mãe do rapaz, o mesmo anel evidenciado no porta-retratos com a foto da mãe e o coloca no dedo. Gradativamente, a personagem Bruna também vai assimilando os objetos do passado, principalmente da mãe, em seu figurino.

Os dois personagens estão à mesa, ele levanta lentamente e limpa o queixo dela sujo de molho. Mais uma vez, os sons são amplificados e ouvimos os passos dele numa espécie de piso de madeira. Ela diz que a mão dele está gelada e ele responde com uma frase próxima do título do filme: “Quando eu era vivo, era mais quente”. Aqui se instaura uma grande dúvida sobre a real existência do personagem. Para Elsaesser (2015), este seria também um aspecto do novo realismo.

[...] O novo realismo ou agitação ontológica favorece o que em outra ocasião chamei de protagonistas post-mortem: ou seja, protagonistas em que não está claro para eles mesmos ou para o público se ainda estão vivos ou mortos, se eles habitam completamente um outro domínio ou se voltaram dos mortos. (ELSAESSER, 2015: 45).

Elsaesser cita a obra de M. Night Shyamalan e Alejandro Amenazar (filmes como *O sexto sentido*, 1999; ou *Os outros*, 2001); os filmes de Christopher Nolan (*Amnésia*, 2000; *Insônia*, 2002; *O grande truque*, 2006); *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly; mas também *O homem sem passado* (2002), de Akira Kaurismäki; *Contra a parede* (2004); de Fatih Akin; entre muitos outros como parte deste novo movimento que amplia a perspectiva do realismo cinematográfico a partir deste deslocamento de domínios e gêneros.



Figuras 6 e 7 – Frames do filme com cenas com imagens da fitas em VHS.

Fonte: Site Luana Demange.



Na sequência em que Bruna (Sandy) toca o teclado e canta a música da mãe de Júnior, vemos uma mão mais velha com o anel do retrato percorrendo as paredes do apartamento. Aqui, o toque da mão sobre a textura da parede parece buscar uma conotação háptica que antecede uma situação sensorial intensa. Curiosamente, após assistir ao vídeo doméstico dele com o irmão e a mãe, que se mistura com um paroxismo real no universo diegético, Júnior tem um ataque epilético. Na sequência, após o ataque, o pai chega e ele está com um avental fazendo bolinhos de chuva e diz orgulhoso que achou o livro de receitas “dela” e que não tem nada igual. A situação dramática e intensa do registro inicial torna-se cotidiana e natural.

Para Elsaesser (2015), neste novo realismo, as ações das personagens, os espaços narrativos e as situações dramáticas muitas vezes desafiam a suspensão da descrença do espectador, apresentando protagonistas cuja visão de mundo é diferente, marcada pelos limites colocados por suas faculdades físicas ou mentais. São personagens com determinadas restrições que acabam sendo condições de capacitação em algum outro registro.

Refiro-me aqui a personagens que sofrem ou exibem determinadas “condições”, de esquizofrenia, amnésia, paralisia, que são patologicamente violentas ou traumáticamente mudas, que são cegas, possuem faculdades extra-sensoriais ou se entregam a obsessões, cujo sentido do paladar ou olfato é hiperdesenvolvido, que pensam que podem se tornar invisíveis ou viajar no tempo ou que estão se recuperando de uma doença fatal ou não recuperadas de um trauma (ELSAESSER, 2015: 44-45).

Esta estrutura narrativa, quando presenciamos uma situação sensorial e de uma atmosfera densa, que é logo seguida por uma situação cotidiana, ocorre com alguma frequência em *Quando eu era vivo*: quando Júnior é acordado pelo pai após as suas crises de dor de cabeça, e na última que citamos, após uma crise epilética. Estas mudanças, além de permitirem a aceitação de um outro tipo de registro, conforme salientou Elsaesser, também revelam um processo de mutação de uma atmosfera para outra. “O cinema sabe muito bem representar e exprimir mutações de atmosferas [...] uma mudança radical e sutil” (GIL, 2005: 24). Para a pesquisadora, essa possibilidade reforça a tese de que a atmosfera é uma espécie de expressão de consciência entre os corpos e as coisas do mundo.



O medo e a iminência

Essa expressão de consciência entre os corpos e as coisas do mundo é evidenciada pelas ações e reações do pai de Júnior, que se sente cada vez menos à vontade em seu próprio apartamento redecorado pelo filho. O clima de estranhamento e desconfiança se adensa de tal forma que sentimos a iminência de algo prestes a explodir. Inês Gil descreve a iminência, uma das características da atmosfera, como aquela sensação de que algo está prestes a irromper, mas não irrompe - então, continuamos na expectativa de que algo vai acontecer. “A atmosfera cria sempre uma iminência, citando Deleuze pode-se dizer que está em devir, quer dizer que se aproxima sempre de um ponto particular, mas nunca o atinge porque está constantemente a transformar-se, a deslocar-se” (GIL, 2005: 30).

Em *Quando eu era vivo*, essa sensação vai intensificando a tensão até um nível angustiante. Por exemplo, quando o pai (Antônio Fagundes) está se preparando para o banho, escuta um ruído e percebe que alguém gira a fechadura da porta do banheiro. Ele sai e vasculha o apartamento para ver se encontra alguém, olha por uma fresta para dentro do quatinho, quando é surpreendido pelo filho. Assustado, o pai volta para o quarto, fecha a porta com a chave, coloca um móvel na frente da porta e carrega sua arma. Na próxima sequência, o pai fala com o médico por telefone e diz que já conhece aquelas fases: as dores de cabeça, a confusão e agora a estranha calma.

Outra sequência que revela esta dualidade nos acontecimentos é a presença da manicure e vidente Lurdinha. Ela é chamada pelo pai para fazer as unhas do rapaz e deixá-lo mais leve. Ela começa conduzindo o rapaz para “tomar um passe”, prepara um círculo de sal ao redor da cadeira onde ele está sentado e passa folhas de arruda pelo seu corpo. O seu olhar é de medo. O comportamento da vidente já evidencia a presença de algo que não faz parte do registro visual. Subitamente, começa uma ventania e a cortina da janela balança sem parar, a vidente estende os braços, fazendo uma barreira entre Júnior e a janela e fala que naquele local, “ela” não ia entrar. Depois da ventania, ela diz que o pai o ama e ele responde que o irmão fez o que tinha que fazer. A expressão e a reação da manicure/ vidente aumentam a sensação de perigo. Ela fala com o pai, diz para ele nunca tirar o colar de proteção, pergunta se o rapaz lhe deu algo, ele fala da imagem de Nossa Senhora Aparecida, ela enche a estátua de sal. A reação da médium aumenta a nossa apreensão quanto à segurança do pai. Aqui, as características do sobrenatural são exacerbadas e rompem com o realismo inicial.

O gênero horror [que se manifesta em muitas formas de arte e muitas mídias], recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca de identidade do horror. [...] A palavra



emoção vem do latim *movere*, que combina a noção de mover com prefixo fora. Uma emoção é originalmente um movimento para fora. [...] Em relação ao horror artístico, algumas das sensações [...] são contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, [...] calafrios, frio na espinha, paralisias, estremecimento, ... gritos involuntários etc. [...] Porém, outras emoções podem nos causar efeitos fisiológicos semelhantes [...] Então, o que identifica ou individualiza determinados estados emocionais? Seus elementos cognitivos. As emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca dos objetos e das situações. (CARROLL, 1999: 30-43).

A citação de Carroll se aplica ao pai de Júnior (e, eventualmente, ao espectador), pois, apesar de se dizer ateu, ele é uma pessoa supersticiosa e, por isso, claramente, tem medo da falecida esposa e do filho. Na sequência em que Bruna canta a música da partitura com o anagrama infantil no quarto de Júnior, novos clichês do gênero horror são ativados. Quando começa a cantar a música, a luz se apaga; em seguida, o toca-discos começa a tocar uma música dos anos 1960 e depois toca a mesma música ao contrário. Júnior diz que é “ela” falando com ele, numa referência à sua mãe. Novamente, temos os objetos atestando a presença de uma entidade e estabelecendo uma relação entre o espaço físico e a atmosfera sobrenatural. “A atmosfera exprime-se a partir de um ou vários corpos ou situações. O que a torna perceptível e real são as sensações e os afetos; podemos dizer que ela é a expressão consciente e inconsciente dos afetos” (GIL, 2005: 220). O sobrenatural ocorre porque os objetos não seguem as leis da física e do seu próprio funcionamento. Por outro lado, temos a exteriorização dos afetos de Júnior por sua mãe.

A instabilidade de Júnior é representada por uma ação concreta e contundente. Quando acorda, ele se depara com a namorada do pai arrumando a cozinha. Ele a agride, a arrasta e expulsa da casa de forma cruel. Esta é a primeira situação em que passamos a ver o personagem como alguém perigoso. Antes o perigo estava nas manifestações sobrenaturais e na apreensão do espectador diante do seu gradativo enlouquecimento. Ficamos sabendo que a senhora terminou o relacionamento com o pai. Quando ela aparece e ele está fazendo a barba com uma navalha, que é mostrada com destaque, um velho clichê dos clássicos filmes de terror. O rapaz esconde a navalha esquecida pelo pai, que sai do banheiro para receber a ex-namorada. O filho convence o pai a levá-lo para ver o irmão que se encontra internado num hospital psiquiátrico por



ter tentado matar o pai. É a primeira vez que temos uma informação sobre Pedro, o irmão de Júnior.

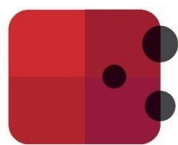
Quando chegam ao local para visitar o irmão, a tela é invadida pelo verde de uma imensa árvore de chorão e, pela arquitetura do local, deduzimos que se trata de um hospital psiquiátrico. É curioso que as cores que contaminam algumas sequências do filme que já citamos são o amarelo e agora o verde. O amarelo geralmente se refere ao conflito. Nesse sentido, lembramos dos estudos de Kandinski, que associava o amarelo e a forma do triângulo a uma relação tensa. Já o verde é associado a uma percepção cognitiva que trata de enredamento, contaminação. Inês Gil (2015) trata a contaminação como uma das propriedades da atmosfera que ocorre quando um elemento plástico ou uma sensação envolve o espectador de tal forma que ele não consegue mais se desvencilhar.

Nesse contexto, é interessante lembrar que Inês Gil fala em duas grandes categorias de atmosfera: a fílmica e a espectral. A atmosfera espectral estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme a partir da crença ou do reconhecimento de representação, “que põe em causa os processos do reconhecimento de identificação e de distanciamento” (GIL, 2005: 23), entre outros. E a atmosfera fílmica se interessa pelos elementos fílmicos visuais e sonoros e pela relação entre eles.

Apesar da divisão de Gil facilitar a compreensão do conceito e a sua repercussão em diferentes campos de estudo do audiovisual, acreditamos que a atmosfera, mesmo quando tem origem em elementos fílmicos, é sempre espectral. Pois é na relação com o espectador que ela se torna possível. Neste contexto, podemos pensar numa relação entre a atmosfera espectral e a suspensão da descrença. É possível estabelecer que certos filmes que apanham o espectador e têm com ele uma relação de identificação, provocando a “suspensão da descrença” de forma mais eficaz, possam ser considerados filmes mais atmosféricos? No contexto narrativo, observamos que a atmosfera, mesmo quando é psicológica, sempre tem origem no espaço físico e nas situações que ali ocorrem, mas isso por si não justifica a adesão do espectador à emoção do momento.

A atmosfera como um espaço psíquico

Por outro lado, podemos pensar na atmosfera como uma espécie de espaço psíquico que, no contexto narrativo, se constitui em uma estratégia de suspensão da descrença. Ludwig Binswanger (1998) considera a atmosfera como um espaço que põe em causa a relação do homem com o mundo. A atmosfera é, por natureza, subjetiva, porque nasce a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço. Nesse sentido, também projetamos nossos afetos (no caso, medos e superstições) na



relação que estabelecemos com o filme. O psiquiatra suíço Ludwig Binswanger foi um dos primeiros a se interessar pela compreensão da categoria “atmosfera” do ponto de vista fenomenológico. Mas é o pesquisador francês Antoine Gaudin (2015) que vai propor um modelo de análise e reflexão sobre o espaço no contexto da fenomenologia.

O espaço não é mais considerado apenas como um fundo, um motivo ou um ativo, mas, ao mesmo tempo, como um problema existencial primordial e um material essencial da composição fílmica. Isso requer o desenvolvimento de novas ferramentas teóricas menos dependentes do patrimônio pictórico ou cenográfico, bem como sobre a sintaxe do corte clássico, e mais intimamente atribuídas aos poderes fundamentais - cinéticos e rítmicos - da imagem fílmica. Este paradigma fenomenológico do filme em operação tem como consequência que o espaço cinematográfico nunca é dado como um objeto estável, uma forma fixa, e que é, em vez disso, o objeto de uma modelagem perpétua. (GAUDIN, 2015: 3).

Para Gaudin, essa proposta de re-espacialização dos processos expressivos do cinema é a oportunidade de articular um questionamento estético (sobre a especificidade do meio) para um problema filosófico nascido da experiência sensível (a estrutura espacial do ser-no-mundo). A proposta de Gaudin tem alguns elos com o pensamento de Binswanger e Gil, que a partir dos seus conceitos particulares, também refletem sobre o espaço de uma perspectiva fenomenológica.

Este estudo é assim concebido como um convite para apreender imagens de filmes de forma diferente, de acordo com uma construção estética cujo princípio se encaixaria melhor com o modo de ser de seu objeto: isto é, com a especificidade do cinema como um modo de aprofundamento sensível da espacialidade de nossa existência (GAUDIN, 2015: 3).

É interessante observar como a perspectiva apresentada por Gaudin encontra eco no chamado novo realismo apresentado por Elsaesser (2015), na medida em que estas novas presenças corporais e sensibilidades pressupõem novos modos de representar o espaço.

O mundo, percebido através destas sensibilidades restritas e aumentadas, manifesta-se como tendo propriedades especiais. Relações de tamanho são diferentes, distância e proximidade assumem características igualmente perigosas,



registros temporais não mais se alinham, coisas terríveis e miraculosas podem acontecer. Repetições, retrair etapas e restabelecimentos corporais são o que garantem uma pequena quantidade de identidade ou um senso de autopresença (ELSAESSER, 2015: 45).

Neste sentido, o universo habitado por Júnior - o ordinário apartamento do pai e o espaço da sua infância - evoca também um certo "retorno", a "evidência da presença" (ELSAESSER, 2015) da sua mãe e do contexto que ela representava, a relação com o sobrenatural.

Conclusão

Estamos diante de uma cinematografia que, mesmo quando desafia códigos tradicionais - como a suspensão da descrença -, encontra novas estratégias para ter a adesão do espectador. Acreditamos que, na perspectiva da análise de Elsaesser, é perfeitamente plausível que o personagem Júnior seja apenas um espectro dele mesmo e esteja numa situação em que sua sensibilidade foi alterada, considerando os traumas sofridos pelo personagem com o afastamento do irmão (internado após tentar matar o pai), a morte da mãe (que não fica explicada na narrativa, mas parece uma grande perda) e do filho/a (que a ex-esposa o impede de ver).

Contudo, todas estas informações não são apresentadas numa relação de causa/efeito, como ocorre em alguns filmes do chamado horror psicológico - por exemplo, em *Água negra* (2005), produção americana com direção de Walter Moreira Salles Jr., numa tentativa de manter uma âncora no real. Estes eventos são apresentados de forma a colaborar com a caracterização do personagem, mas não justificam seu comportamento, que está mais próximo de uma instância afetiva que modifica sua sensibilidade e é evidenciada pelas relações que estabelece com os objetos e pelo espaço do apartamento.

Ele é parte daquele ambiente e a sua presença é ativa, assim como a presença do que quer seja parte daquelas paredes, daqueles móveis, daqueles objetos. Há uma imanência nesta relação do personagem com o espaço do apartamento do seu pai, que também é o apartamento de sua infância e de suas tragédias. Esta relação com o espaço do apartamento é tão forte que, quando ele desiste de ir à entrevista de emprego e volta da rua para fechar a janela, o espectador tem a sensação de que ali começa uma espiral que não permite retorno. É um espaço vivido e experimentado (BINSWANGER, 1998; GAUDIN, 2014, 2015), que pode ser representado, mas seu compartilhamento significa a adesão do espectador a esta nova perspectiva de estar no mundo. Para Elsaesser (2015: 57), "esse conceito de realismo cinematográfico responde à incompreensibilidade



de outras mentes, mas também mostra algum respeito por esta alteridade”. O novo realismo pode ser mais uma categoria, mas a representação do espaço e a atmosfera fílmica, em *Quando eu era vivo*, certamente possibilita novos olhares sobre o realismo no cinema brasileiro contemporâneo.

Referências bibliográficas

ARTHUSO, Raul. “Trabalhar Cansa, de Juliana Rojas e Marco Dutra (Brasil, 2011) – Potência do mal-estar”. *Cinética, cinema e crítica*, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/trabalharcansa.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2019.

BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BINSWANGER, Ludwig. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirai, 1998.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817), Ed. James Engell and W. Jackson Bate, 2 vol., London and Princeton, NJ, 1983.

ELSAESSER, Thomas. “Cinema Mundial: realismo, evidência, presença”. In: MELLO, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015. p. 36-59.

GARDIES, André. *L' Espace au Cinema*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique: Esthétique et dramaturgie*. Paris: Armand Colin, 2015.

_____. “L'image-espace: propositions théoriques pour la prise en compte d'un 'espace circulant' dans les images de cinéma”. *Miranda*, Toulouse, 2014. Disponível em: <http://miranda.revues.org/6216>. Acessado em 08 de junho de 2018.

GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e do Ensino Superior, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

KRACAUER, Sigfried. *Teoria Del Cine*. Edição Espanhola, Paidós, 1989.

LoBRUTTO, Vincent. *The Filmmakers's Guide to Production Design*. New York: Allworth Press, 2002.

RYU, Jae Hyung (2009). *The Cinema of Special Attractions and Its Representation of Reality: The comparison between the Early Tricks and Digital Effects*. Georgia: Georgia State University, 2009.



SILVA, Fabrício Basílio Pacheco da. *“Não pode ser, mas é”: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SOUTO, Mariana. “O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Contracampo*, Niterói, n. 25, p. 43-60, dez. 2012.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: Opacidade e Transparência*. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Água Negra (2005), de Walter Salles.

Amnésia (2000), de Christopher Nolan.

Contra a parede (2004), de Fatih Akin.

Donnie Darko (2001), de Richard Kelly.

Insônia (2002), de Christopher Nolan.

O grande truque (2006), de Christopher Nolan.

O homem sem passado (2002), de Akira Kaurismäki.

O sexto sentido (1999), de M. Night Shyamalan.

Os outros (2001), de Alejandro Amenazar.

Quando eu era vivo (2014), de Marco Dutra.

Trabalhar Cansa (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra.

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 12 de dezembro de 2019.



Neochanchada: Caminhos para a construção de uma comédia à brasileira¹

Alexandre Tadeu dos Santos²

Lidiane Porto Moraes³

¹ Artigo apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP. Professor adjunto na Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás - UFG.

email: alexandresantos5@terra.com.br

³ Mestra em Comunicação, pela linha de Mídia e Cultura, e Jornalista pela Faculdade de Informação e Comunicação (FIC – UFG). Bacharela em Audiovisual pela UEG.

email: lidiane.porto@gmail.com

**Resumo:**

A cultura, assim como a comunicação, são conceitos com uma multiplicidade de definições, e utilizam-se da base teórica das ciências sociais para a compreensão. Apresentadas as diferentes variações da cultura - cultura erudita, popular e de massas - e suas relações com a *neochanchada*, são elencadas respostas para a questão epistemológica do que vem a ser a cultura popular brasileira, sustentando-se na concepção de autores dos Estudos Culturais, como Martín-Barbero (2009) e Canclini (2011). Diante disso, o estudo se atenta ao conceito de cultura, às interfaces entre cinema e televisão e às mudanças tecnológicas no audiovisual.

Palavras-chave: Cinema; Cultura; *Neochanchada*; Televisão.

Abstract:

Culture and communication are concepts with a multiplicity of definitions which use the theoretical basis of the social sciences for their understanding. After presenting different variations of culture - erudite, popular and mass culture - in relation to the *neochanchada*, we aim to answer the epistemological question of what Brazilian popular culture becomes, based on the conception of authors of Cultural Studies, such as Martín-Barbero (2009) and Canclini (2011). In this sense, the study approaches the concept of culture, the interfaces between cinema and television, and the technological changes in audiovisual.

Keywords: Cinema; Culture; *Neochanchada*; Television.



Em uma aula magna no auditório do Memorial da América Latina, durante o Fórum Permanente dos Programas de Pós-Graduação de Comunicação do Estado de São Paulo, Jesús Martín-Barbero, pesquisador da área de Estudos Culturais, lançou a questão epistemológica de como estudar a comunicação atualmente. Considerando os paradigmas do estudo das teorias da comunicação, Martín-Barbero ressaltou o aparecimento da internet e do computador como algo novo. Para Martín-Barbero (2009: 10), nenhum deles poderia se comparar à imprensa, nem ao avião ou às revoluções tecnológicas. São comparáveis, isto sim, à invenção do alfabeto. Empregando as ideias de Gramsci no discurso, o autor afirmou que se presencia uma crise na qual o velho morreu e é desconhecido o que vem pela frente.

Na perspectiva de Gramsci (1984), a superação da hegemonia é obtida mediante o desenvolvimento de uma contra hegemonia, com o desenvolvimento de uma nova cultura em oposição à hegemonia burguesa. Nesses termos, esses novos produtos culturais seriam como uma contra hegemonia. Desse modo, paralelamente ao que ocorre com a comunicação, há a crise da cultura. Cultura, um conceito social, histórico, econômico e político, é difícil de ser significado e demarcado como único, pois está intimamente ligado à sociedade, que vive em constante transformação. Assim, até mesmo o nosso objetivo de apresentar um conceito de cultura popular com esta pesquisa é um processo de adequação a uma conjuntura, ou seja, ao novo.

Martín-Barbero (2009) crê que os meios de comunicação e seus produtos têm se reinventado, ao passo que as obras se atualizam:

os meios e os gêneros que os meios produzem estão sendo reinventados à luz da interface da televisão com a internet, numa interação e contaminação que desestabilizam os discursos próprios de cada meio e criam o que ele tem nomeado de *as formas mestiças da comunicação* [grifo do autor]. (MARTÍN-BARBERO, 2009: 10).

Essas formas mestiças de comunicação são notórias no que denominamos *neochanchadas*, as comédias contemporâneas brasileiras:

O neologismo *neochanchada* circula em publicações de profissionais da mídia, na comunidade acadêmica, em analistas de mercado, críticos e exibidores. Alguns chamam também de *globochanchada*, por se tratar majoritariamente dos filmes produzidos pela Globo Filmes e que possuem como protagonistas os atores da televisão ou do teatro *stand-up*. (MORAES, 2016: 7-8. Grifo do autor).



As suas narrativas são construídas mediante a aproximação das linguagens e estéticas do cinema e da televisão, além das estratégias de convergência também com a internet. Com isso, surgiram também novos modelos de produções, exibidos nas plataformas de *streaming*, como é o caso da Netflix, que têm conseguido espaço na sociedade e nos estudos acadêmicos, por sua popularidade e representatividade na história do audiovisual.

Ao retornar à teoria da comunicação, o primeiro estudo, de Harold Lasswell e Paul Lazarsfeld, desenvolvido nos anos 30, dedica-se à ligação da comunicação à transmissão da informação - entretanto, para existir comunicação precisa haver interação, como salienta John B. Thompson (1998). Após este, surgiram outras pesquisas baseadas nessa linha (de canal, receptor, fonte, mensagem, destinador/destinatário). Diferentes escolas surgiram - como a teoria matemática, a teoria crítica, a funcionalista, entre outras -, porém a de maior identificação é a dos estudos culturais latino-americanos, da qual Martín-Barbero faz parte. Para ele, estudar comunicação é também estudar os meios (imprensa, cinema, rádio, televisão), levando em consideração sua economia política, a leitura ideológica de suas mensagens e a relação com a cultura cotidiana. Nesse sentido, ele situa a comunicação no campo da cultura e não considera apenas o meio como seu sujeito, mas a relação.

No terreno da cultura, Martín-Barbero (2009) considera que o popular possui um lugar metodológico e que a assimilação do hegemônico não o torna subalterno. Portanto, audiência não é sinônimo de submissão. Com isto, não se fala em uma dominação social exterior ao sujeito, mas numa representação de interesses com a qual, de alguma forma, a classe subalterna se identifica. É uma construção não só da força, mas do sentido. Para Martín-Barbero (1997), o povo existe em um sentido político, e a cultura deve também ser considerada assim.

Antes do advento da Teoria Crítica, idealizada pelos pensadores da Escola de Frankfurt, a cultura era dividida em erudita e popular. A cultura erudita seria a cultura proveniente de uma elite social, econômica, política e cultural, que tinha acesso ao conhecimento e às obras de arte, enquanto a cultura popular representava o povo, as classes excluídas socialmente, e estava intimamente ligada às tradições. Entretanto, com a chegada do capitalismo e a proliferação dos veículos de comunicação, surgiu um novo termo: a cultura de massas. Esta era, em grande parte, considerada sem valor artístico, veiculada e apropriada pelos meios de comunicação, com interesses mercadológicos - fruto da indústria cultural. E, embora o termo *massas* por vezes fosse confundido como uma classe social, não era desta forma empregado, sendo utilizado apenas para referir à maioria da população.



Considerando estas elucidações, o conceito de *popular* permeia um terreno plural, podendo ser algo relacionado às tradições ou à construção de uma cultura por parte da maior parte do povo. Diante disso, este artigo busca elencar uma base teórica que permita fazer a conexão existente entre a cultura e as imbricações existentes entre o cinema e a televisão - principalmente o cinema popular brasileiro (*neochanchada*) -, atribuindo a essas mudanças na tecnologia da informação e no audiovisual o caráter *popular*.

Nesse pensamento, o presente estudo atenta-se à cultura popular brasileira reproduzida pelas *neochanchadas*, que se apropriam do processo de hibridização. Salientando que o processo de formação social do povo brasileiro se deu como resultado de uma miscigenação entre os colonizadores portugueses, os índios e os africanos são também produções fruto da interculturalidade.

Cultura: um conceito em construção

Segundo Borges (2013: 74), a pessoa se torna cultural através das relações e interações territoriais que ela estabelece ao longo de sua vida. Isto quer dizer que, apesar de sua formação genética se dar pelo o encontro cromossômico de DNA, a sua constituição enquanto ser “humano” se dá por meio da relação sócio-histórico-dialética com os outros e com o mundo. Dessa forma, a sociedade se constrói de uma forma objetiva - perspectiva defendida por Émile Durkheim, na qual o homem é seu produto (BERGER; LUCKMANN, 2009). Posto isto, o indivíduo necessita de um processo de socialização, uma integração entre a sociedade e a cultura, o que convém chamar de determinismo geográfico, considerando que ele não nasce de forma completamente biológica.

Marilena Chauí (2008) discorre sobre a derivação da palavra *cultura*, do verbo latino *colere*, que remete ao cultivo e ao cuidado, vinculando-se ao cultivo da terra (agricultura), das crianças (puericultura) e da religião (culto). Ainda segundo a autora, em diversos tempos históricos seu conceito foi ressignificado, sendo concebida como produto histórico apenas a partir dos estudos marxistas. Porém, diferente do iluminismo, não apresentaram uma releitura do conceito de cultura - e sim um novo olhar.

O novo olhar da cultura abrange áreas que não eram contempladas antes, compreendendo agora a “produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas de trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais [...]” (CHAUÍ, 2008: 57). Também se avalia o progresso ou retrocesso de uma civilização por meio de sua cultura, e a cultura pelo que ela proporcionou a uma civilização. Consequente, a sociedade de classes institui a divisão cultural, que dispõe



de nomenclaturas diversas: cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Independente do termo, Chauí (2008: 58) destaca um corte no interior da cultura, do que convencionou-se chamar de “cultura formal” e de “cultura letrada”.

Para Marilena Chauí (2008), cultura popular não é um conceito fácil. Basta recordar os três tratamentos principais que ela recebeu:

O primeiro, no Romantismo do século XIX, afirma que cultura popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou aquela que exprime a alma da nação e o espírito do povo; o segundo, vindo da Ilustração Francesa do século XVIII, considera cultura popular o resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; e o terceiro, vindo dos populismos do século XX, mistura a visão romântica e iluminista; da visão romântica, mantém a idéia (sic) de que a cultura feita pelo povo só por isso é boa e verdadeira; da visão iluminista, mantém a idéia (sic) de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política. (CHAUÍ, 2008: 58).

É possível observar, mediante esses diferentes tratamentos, que cada uma destas abordagens de cultura popular obedecia a um caráter político e ideológico. No entanto, cabe significar o popular por outra perspectiva. Nos anos 2000, em territórios brasileiros, a cultura popular, além de ser aquilo que é produzido pelas classes populares, trata-se também daquilo que é consumido pela grande maioria da população.

Dialogando com o pensamento, Canclini (2011) relata que a mídia atribui um significado ao popular que vai na contramão de seu significado de sua origem – conjunto de tradições, produções artesanais etc. Na perspectiva do autor, “os comunicólogos veem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural” (CANCLINI, 2011: 259). Logo, a noção de popular não se concentra apenas nos objetos, mas também nas condições de produção e de consumo. “Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”. (CANCLINI, 2011: 221). Com isso, é possível afirmar que os produtos midiáticos são produtos culturais, pois são criados por pessoas e significam, representam sociedades e práticas culturais.



Na perspectiva de Ortiz (2006), *popular* designa o tradicional e entrelaça as manifestações culturais das classes populares, mantendo uma cultura milenar, romanticamente mantida pelos folcloristas. Entretanto, nas condições da sociedade moderna brasileira, o popular assumiria outro significado, atrelado ao que é mais consumido, e até criando uma hierarquia de popularidade nos distintos produtos disponíveis no mercado.

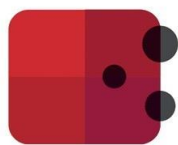
O processo de hibridação cultural é, então, resultado da criatividade individual e coletiva, e articula-se em processos de reconversão que se fazem presentes na narrativa ficcional ou em seu resultado. Incorporando ao objeto de estudo, é possível apresentar como exemplo o personagem Adelson (interpretado por Aílton Graça), do longa-metragem *Até que a sorte nos separe 3: a falência final* (Roberto Santucci, Marcelo Antunez, 2015). No filme, o mecânico se reconverte em designer para ajudar seu amigo, e se apropria de outro idioma para consolidar o negócio.



Figura 1 – Adelson representando um designer em *Até que a sorte nos separe 3* (2015).

Presente em um contexto onde existem filmes de arte *versus* filmes comerciais, as obras fílmicas da *neochanchada* são cunhadas de valor cultural inferior, por parte de críticos e de uma parcela dos espectadores. Moraes (2018) considera que uma das razões do rótulo dado a essas obras seja pelo fato de serem produtos populares. Ou seja, essa noção de popular estabelecida pela autora está atrelada aos veículos e o próprio mercado: o popular é o que mais vende, o que atende aos interesses da economia.

Este valor cultural se aproxima também do designado por Marilena Chauí (2008: 59), na qual diz haver obras “caras” e “raras”, destinadas a quem pode pagar por tais (elite), e as obras “baratas” e “comuns”, destinadas à massa, ou retificando a sua colocação, às classes mais populares. Entretanto, são as obras “baratas” e comuns que vêm conquistando os espectadores. A televisão, veículo de comunicação popular brasileiro, está se aproximando da linguagem do cinema; e o cinema, que até um certo



ponto possuía a função artística, passa a se aproximar da televisão. Logo, é esta sinergia que a nossa pesquisa contempla.

Cinema e televisão, televisão e cinema: A Globo Filmes entra no esquema

Em razão do desenvolvimento da mídia digital e da inserção de novos produtos midiáticos, alguns meios acabam perdendo o seu espaço e dando lugar a outros – ou, no caso, se aliando a eles, como é o exemplo da produção audiovisual brasileira. A TV brasileira, cuja popularização se deu nos anos 70, assumiu desde então um monopólio em nosso território, sendo este majoritariamente assumido pela Rede Globo. Entretanto, esse vem perdendo espaço com a popularização das redes sociais e dos novos modelos de exibição, como é o caso do *streaming*.

Na atualidade, torna-se ainda mais notória a aproximação entre as classes sociais nos meios audiovisuais disponíveis para a exibição das obras. De certa forma, as redes sociais e as novas tecnologias da informação permitiram que o espectador se adequasse a novos modelos de recepção, distinguindo os públicos pelo tipo de produto. Assim sendo, a popularização das redes sociais acabou por reduzir esse monopólio, o que acarretou na mudança de comportamento também da TV aberta.

As Organizações Globo são o maior grupo de mídia do país. Desde 1925, encontra-se presente na história da comunicação nacional, quando Irineu Marinho fundou o jornal O Globo. Quase duas décadas depois, em 1944, Roberto Marinho inaugurou a Rádio Globo. Nos anos 1960, com concessões dos governos de Juscelino Kubitschek e João Goulart, nasceu a TV Globo. Já estabelecida no mercado jornalístico, radiofônico e televisivo, a empresa sentiu a necessidade de adentrar ao mercado de cinema - foi quando, em 1988, criou a Globo Filmes.

A empresa obteve êxito ao entrar nos diferentes setores da comunicação audiovisual, e isto é notoriamente observado com os números do cinema nacional. O público brasileiro, acostumado com os padrões televisivos, passou a identificar-se com a proximidade das temáticas e da linguagem cinematográfica às da TV. A respectiva afirmação pode ser comprovada pela tabela abaixo, com as 20 maiores bilheterias do cinema brasileiro entre os anos 2000 e 2016:



| titulo | distrib. | lançam | público total | renda total (R\$) |
|----------------------------------|------------|--------|-------------------|-------------------|
| 1 OS DEZ MANDAMENTOS - O FILME | DTF/PARIS | 2010 | 11.261.270 | 116.418.000 |
| 2 TROPA DE ELITE 2 | ZAZEN/RIOF | 2009 | 11.204.815 | 103.812.200 |
| 3 MINHA MÃE É UMA PEÇA 2 * | DTF/PARIS | 2016 | 8.845.283 | 117.295.416 |
| 4 SE EU FOSSE VOCÊ 2 | FOX | 2005 | 6.137.345 | 50.543.885 |
| 5 DOIS FILHOS DE FRANCISCO | SONY | 2012 | 5.319.677 | 36.728.278 |
| 6 DE PERNAS PRO AR 2 | DTF/PARIS | 2003 | 4.794.658 | 50.292.566 |
| 7 CARANDIRU | SONY | 2013 | 4.693.853 | 29.623.481 |
| 8 MINHA MÃE É UMA PEÇA - O FILME | DTF/PARIS | 2010 | 4.604.505 | 49.534.000 |
| 9 NOSSO LAR | FOX | 2013 | 4.060.000 | 36.126.000 |
| 10 ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE 2 | DTF/PARIS | 2015 | 3.988.386 | 45.355.454 |
| 11 SE EU FOSSE VOCÊ | FOX | 2006 | 3.780.941 | 28.916.137 |
| 12 LOUCAS PRA CASAR | DTF/PARIS | 2011 | 3.779.702 | 45.905.145 |
| 13 DE PERNAS PRO AR | DTF/PARIS | 2012 | 3.563.723 | 31.521.072 |
| 14 ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE | DTF/PARIS | 2010 | 3.435.824 | 34.802.906 |
| 15 CHICO XAVIER | DTF/SONY | 2002 | 3.414.900 | 30.300.000 |
| 16 CIDADE DE DEUS | LUMIÈRE | 2015 | 3.370.871 | 19.066.087 |
| 17 ATÉ QUE A SORTE NOS SEPRE 3 | DTF/PARIS | 2003 | 3.329.770 | 42.251.460 |
| 18 VAI QUE COLA | H2O | 2013 | 3.317.275 | 41.910.200 |
| 19 LISBELA E O PRISIONEIRO | FOX | 2004 | 3.174.643 | 19.915.933 |
| 20 MEU PASSADO ME CONDENA | DTF/PARIS | 2004 | 3.171.446 | 34.977.047 |

* em exibição em 2017

Fonte: Distribuidoras / Filme B Box Office

Figura 2 – Ranking do filme nacional: 2000-2016

 Fonte: Site Filme B (<http://www.filmeb.com.br/estatisticas/evolucao-do-mercado>), 2016.

É possível notar que a maioria dos filmes do *ranking* leva o selo da Globo Filmes – são, também, em grande parte, do gênero comédia, que aqui denominamos de *neochanchada*. Dias Junior (2013) explica a nomenclatura:

A nomenclatura do novo termo genérico parece apontar para dois aspectos presentes nos filmes. Por um lado, a explícita comparação com a matriz da chanchada com o uso deste termo, utilizado para designar um certo tipo de filmes brasileiros produzidos entre as décadas de 1930 e 1950, em geral comédias musicais de grande apelo de público. Por outro, o prefixo “neo” parece indicar que existe algo de novo nestes filmes, que os diferencia e os atualiza em relação à matriz. (DIAS JUNIOR, 2013: 47).

Embora as pesquisas na temática sejam escassas, diferentemente das chanchadas e das pornochanchadas, elas vêm ganhando forma – de maneira discreta - na academia, mediante artigos científicos, cursos e, recentemente, pesquisa de mestrado⁴.

⁴ Há exemplos de alguns estudos que versam sobre a neochanchada, como é o caso do estudo de Dias Junior (“NEOCHANCHADAS (?): As supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada”); a entrevista feita com Dennison (“Cinemas do mundo, cinemas no mundo: entrevista com Stephanie Dennison”); as pesquisas de Moraes (“Neochanchada: A Comédia Contemporânea Brasileira”; “Vai que cola: A neochanchada como proposta para uma comédia à brasileira”); o artigo de Ribeiro (“A classe média e a proliferação das ‘globochanchadas’”) e o curso ministrado por Freire na Universidade Federal Fluminense.



A terminologia também foi citada pela personagem interpretada pela atriz Ingrid Guimarães no longa-metragem *Um namorado para minha mulher* (Júlia Rezende, 2016), sendo um exemplo de metacinema⁵. A entrevista concedida pela jornalista Nena (Ingrid Guimarães) a Gastão (Paulo Vilhena), em seu programa na internet *Gastando o Verbo*, no momento de exibição dos créditos do filme, levanta questões que destacam o imaginário de um grupo como representante de sua identidade. Esta noção aparenta ser válida para os atores dos filmes do gênero intitulado como *neochanchada*, quando a atriz menciona a si mesma, e também cita os seus colegas Tatá Werneck e Leandro Hassum, sendo rapidamente identificados pelos espectadores como representantes destas construções humorísticas. São eles quem apresentam os personagens que permitem a identificação com a tela - ou seja, um sincretismo do imaginário e do real.

Para Pavan, esse tipo de comportamento refere-se a um perfil comum. “As manifestações apontam para um tipo social popular que está presente, mesmo que imperceptivelmente, no dia a dia da audiência, nos diversos modos de sociabilidade e também em formas estereotipadas que fazem parte do imaginário identitário regional” (2011: 252). Diante disso, “os programas populares não falam do tão distante, mas do próximo; de representações que nos são familiares, mas incômodas; de um próximo que queremos distanciar – por não saber como tratar”. (FRANÇA, 2004: 14). Nesse sentido, estão inseridos em um contexto histórico, geográfico, político e social, talvez não sendo motivo de riso, se desconexo de tal contexto. Portanto, faz jus a afirmação de Hall, citado por França, “que a palavra-chave para falar de cultura popular é ‘transformação’”, pois está imbricada ao mundo social que é construído e modificado ou mantido pelos homens que o habitam (FRANÇA, 2004: 13-14).

Logo, o aumento no número de programas “populares” e “popularescos” é justificado por França (2004) como uma mudança conjuntural: uma consequência do aumento massivo de televisores e espectadores (da afluência do “povo” à TV), a concorrência entre emissoras e a divisão de públicos entre TV aberta e fechada. (FRANÇA, 2004, 8). Além da fundamentação de França, podemos trazer também o advento das novas tecnologias da informação e comunicação, o que possibilitou novos modelos de produção e, conseqüentemente, de disseminação de conteúdo.

⁵ Durante os créditos finais do filme, a personagem Nena (interpretada por Ingrid Guimarães) critica as novas comédias. Ao ser questionada sobre o gênero que mais gosta, Nena diz que vai falar do oposto. A personagem diz que detesta comédia, acha “um gênero popularesco, repetitivo, tosco, usando ator de televisão, é o que? Uma neochanchada?” (transcrição nossa).



As mudanças tecnológicas e o audiovisual

Segundo Castells (2006: 17), “a comunicação em rede transcende fronteiras, a sociedade em rede é global, é baseada em redes globais”. E esta revolução tecnológica possibilitou o desenvolvimento da comunicação entre o global e o nacional, partindo do elemento cultural para o desenvolvimento e estabelecimento de um gosto popular, através dos processos de desterritorialização e descolecionamento.

A sociedade em rede, uma estrutura social articulada pelas tecnologias de informação e comunicação, que gera, processa e dispõe informações a partir dos conhecimentos acumulados, possibilita a distribuição de conteúdo nas múltiplas plataformas. Ademais, é neste contexto que vivenciamos a concentração de poder e a transnacionalidade da cultura.

As mudanças tecnológicas também acarretaram mudanças no trabalho - temáticas expostas na *neochanchada*, como é o caso do longa-metragem *De pernas pro ar 2* (Roberto Santucci, 2012). Adentra-se aqui no conceito da “mulher flexível”, a que precisa estar bem em casa e trabalhar fora. Como consequência deste novo modelo de trabalho, ela entra em crise e considera-se incompetente ao não conseguir executar trabalhos que as demais mulheres (teoricamente) conseguem. Esta é uma questão que engloba a grande maioria do sexo feminino e, conseqüentemente, ocasiona a identificação com o público.

Ao levantar questões como essa, o grupo Globo se aproxima das inquietações de seu público, composto, em grande parte, de pessoas de classe média. Inserido em um contexto social, histórico, econômico e político, as produções audiovisuais acabam por se atualizar pelo cenário vigente. Isso quer dizer que os temas dos filmes dizem respeito à atualidade e estão em constante mutação: é a mulher que trabalha fora e tem que cuidar da casa, o desejo pela ascensão social, as peripécias de uma família na zona sul do Rio, as angústias de uma mãe com o crescimento dos filhos, entre outros.

John B. Thompson (1998) diz que o advento das novas tecnologias da informação e da comunicação possibilitou a reorganização do espaço e do tempo, sendo capaz de transcender os limites da interação face a face. Para o autor, as interações sociais se dividem em face a face, mediada e quase-interação mediada. A interação face a face seria a de caráter dialógica, aonde se compartilha o mesmo espaço-tempo; na mediada, dispõe-se de um meio técnico, como o telefone, e embora compartilhe o mesmo tempo, há a extensão do espaço; já a quase-interação mediada se distingue completamente das duas: é destinada a um número indefinido de receptores, é exercida mediante a utilização dos veículos de comunicação e atinge vários locais do mundo.

Assim, o próprio cinema enquadra-se na quase-interação mediada, ao comunicar-se com inúmeros espectadores de uma única vez. E, considerando as formas



de poder elencadas por Thompson (1998) - econômico, político, coercitivo e simbólico -, a cultura integra o último item citado. O poder simbólico ou cultural advém das atividades de produção, transmissão e recepção do significado das formas simbólicas, e é uma característica fundamental da vida social.

Ainda segundo o autor, se a atividade simbólica é algo presente na vida social, há uma gama de instituições que assumem um papel relevante na acumulação dos meios de informação e comunicação. São elas: instituições religiosas, que se dedicam a ideias associadas à salvação; instituições educacionais, que otimizam a transmissão do conhecimento; e as instituições da mídia, “que se orientam para a produção em larga escala e a difusão generalizada de formas simbólicas no espaço e no tempo” (THOMPSON, 1998: 29).

A Globo utiliza-se de recursos para a difusão de suas formas simbólicas, como a reprodução, otimizada pela sua presença em diferentes meios (jornais, rádio, cinema e televisão). Com isto, os produtos culturais são “mercantilizados”, ou seja, transformados em mercadorias; “e os meios principais de ‘mercantilização’ das formas simbólicas estão justamente no aumento e no controle da capacidade de sua reprodução” (THOMPSON, 1998, 32).

Diante disso, as obras também são cabíveis de reprodução, em um processo de convergência. Os longas-metragens exibidos na tela do cinema são fragmentados na televisão e vendidos como seriado, ou vice-versa; e as novelas ganham conexão com a internet, mediante a produção de *fanfiction*. Segundo Santiago (2014), a *fanfiction* pode ser entendida como a realização de uma integração tecnológica das várias formas de produção e venda de um produto.

No cenário brasileiro, mais especificamente no Grupo Globo (*major* na produção de telenovelas), há um caso interessante de um concurso lançado em 2015, destinado aos fãs da novela *Malhação*. Este tinha como objetivo escolher uma *fanfiction* para compor uma cena exclusiva da produção. Como resultado do projeto, a emissora criou um acervo com todas as ideias enviadas pelos telespectadores⁶.

Com isto, destacamos que a ideia da convergência ganha relevância no mundo contemporâneo, principalmente a convergência dita tecnológica. E, mesmo a grande maioria limitando-se à tecnologia, a convergência também assume o caráter de transformação cultural no momento em que indivíduos assumem o controle da mídia. Para Henry Jenkins, “entretenimento não é a única coisa que flui pelas múltiplas plataformas de mídia. Nossa vida, nossos relacionamentos, memórias, fantasias e desejos também fluem pelos canais de mídia” (JENKINS, 2009: 45). A partir daí, o

⁶ Disponível em: <http://gshow.globo.com/especial-blog/fanfic/>. Acesso em: 12 mar. 2019.



estabelecimento de conexões entre os veículos de comunicação e seus espectadores otimiza-se, e as narrativas harmonizam-se com a realidade nacional, representando temáticas de interesse comum e personagens que significam o indivíduo brasileiro. Como consequência, a audiência aumenta na televisão e as *neochanchadas* levam cada vez mais público ao cinema, como é o caso de *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016)⁷.

Além do mais, estes filmes possuem em seu enredo o famoso “viveram felizes para sempre”, que satisfaz seu público-alvo. Cansadas da rotina desgastante e dos problemas de casa, as pessoas vão ao cinema para se distanciar deste mundo e entrar em um universo almejado, o da felicidade. Desta maneira, o processo de projeção e identificação é concluído, e isso se dá pela boa construção dos heróis - ou pelo *happy ending*:

O indivíduo em vias de desenraizamento em relação ao passado, e que não investe nada além de sua própria vida poderia reconhecer nos heróis de filmes a imagem exaltada de sua própria condição: heróis sem passado, sem futuro além do *happy end*, e que respondem ao apelo de “realizem-se”. (MORIN, 2001: 176).

O cinema popular possui esta característica - traz alegria para o seu povo com temas que o envolvem, como o futebol, os relacionamentos, a família, o trabalho etc. Assim, a dominação das cinematografias passa a ser econômica e global, atuando na formação de gostos e ritmos. “Gosta-se por exemplo de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy end*, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos. Essa dominação atinge o próprio corpo” (BERNARDET, 1986: 14). Desse modo, desde o princípio, o cinema surge como uma forma de representação, com o intuito de estar mais próximo do real para os seus espectadores, empregando recursos de sua linguagem para a efetivação.

Seria o cinema, conforme Ismail Xavier, uma “janela do mundo” a ser observado pelas pessoas. Tudo nesta janela “caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (XAVIER, 2005: 40). Em todas as circunstâncias, o que necessita é parecer verdadeiro, anulando todo o processo de representação. Sendo assim, ao longo da historiografia do cinema brasileiro, essa janela do mundo brasileiro de cinema estaria significada nas *chanchadas*

⁷ Em cartaz desde dezembro de 2016, o filme já tinha alcançado em fevereiro mais de 8,8 milhões de espectadores – bilheteria significativa para o cenário nacional. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1856942-minha-mae-e-uma-peca-2-tem-maior-bilheteria-de-filmes-nacionais.shtml>.



de Oscarito e Grande Otelo; nas pornochanchadas de David Cardoso; e nas *neochanchadas* de Ingrid Guimarães e Leandro Hassum, sofrendo reformulações conforme o contexto social, histórico e político do país.

Envoltas em um universo cíclico do cinema brasileiro, sendo bruscamente interrompido, as *neochanchadas* não são vistas como algo atual, já que o termo foi mencionado em outros momentos. Dennison (2000) relatava que Ely Azeredo tinha denominado *Engraçadinha depois dos trinta* como uma *neochanchada*, por não passar de chanchada fantasiada de cinema novo. Também, segundo Moraes (2016), o neologismo era empregado ao referenciar dois filmes de 1970.

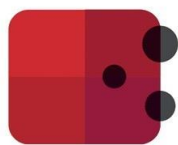
Na realidade, o cinema nacional vive os seus ciclos, que vão sendo substituídos uns pelos outros. As chanchadas apresentaram os personagens do rádio e do teatro de revista, popularizando o cinema, durante os anos 1930 a 1950. Na década de 1970, as pornochanchadas invadiram os cinemas, expondo o erotismo aliado à comédia, e com os atores e atrizes que fizeram sucesso na televisão. Em 1980, o cinema brasileiro viveu momentos sombrios, com a paralisação das produções e, em 1990, houve a retomada – monopolizada pelo grupo Globo - e foi, a partir disso, que nasceram as *neochanchadas*.

Essas produções (as *neochanchadas*) continuam sofrendo atualizações de linguagem, estética, temáticas, e de público. Podemos até inferir que, talvez, não seja nem de monopólio do grupo Globo, já que outras organizações entraram também no rol de produção. A articulação entre o tripé produção, distribuição e exibição, além da proximidade durante anos com o público, possibilitou a facilidade de contato e estabelecimento de proximidade entre produtor e receptor.

Conclusão

A comunicação possui um grande dilema, que é a delimitação de seu objeto de estudo; algo semelhante acontece com a cultura, na definição de um conceito. Embora vários estudiosos tenham se atentado ao estudo do tema, seu significado ainda é discutido na área das ciências sociais. Aqui, a problemática versa sobre a cultura popular, que é objeto do estudo. E, em um mundo globalizado, marcado por relações mercantis e pela reprodutibilidade, é desafiador distinguir o popular do massivo, e vice-versa. Assim, os resultados aqui são respaldados mediante conceitos elaborados por autores que já discorreram sobre o “popular” e o “popularesco” – e, mesmo assim, conceitos difíceis de se consolidar.

Trazendo para a pesquisa um produto comercial brasileiro - a comédia contemporânea -, um dos objetivos era apresentar o modo como se faz presente na comunicação, por meio de rápidos exemplos. Por tratar-se do recorte para um artigo, a



exposição não se dá de forma tão densa, o que limita um pouco o recorte. Porém, ainda assim, é possível elucidar características presente nas obras populares.

Como consequência da dinâmica de um mundo global e nacional, as narrativas assumem muitas caras, dialogando nas múltiplas plataformas da mídia. Esta é uma das consequências do estabelecimento de uma sociedade em rede, marcada pelo advento das novas tecnologias da informação e da comunicação.

Diante disto, no levantamento da pesquisa, acreditou-se ser relevante caminhar por diferentes territórios. O percurso foi feito mediante a apresentação do conceito de cultura, estando presente uma sucinta definição do popular, as interfaces entre cinema e televisão e a inserção da Globo Filmes no mercado, e, por fim, as mudanças tecnológicas do audiovisual.

Como conclusão, compreende-se que o popular estaria vinculado ao que as massas assistem, escutam ou ouvem. Desse modo, o seu sentido não está atrelado ao da dicotomia popular *versus* erudito, mas à quantidade, ao alcance. Assim, o popular não é o que é feito pelo povo, mas para o povo. Com isso, o popular abrange inúmeras questões de cunho social, histórico e político, que podem ser respondidas em estudos posteriores.

Referências bibliográficas:

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro. *Pensamentos dispersos, hegemonias concentradoras: discursos jornalísticos e movimentos de territorialização no Cerrado*. 2013. Tese (Doutorado em Geografia) - Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CASTELLS, Manuel. "A sociedade em rede: do conhecimento à política". In: _____; CARDOSO, Gustavo (org.). *A sociedade em rede: do conhecimento à ação política*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006, p. 17-30.

CHAUÍ, Marilena. "Cultura e democracia". In: *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*. Ano 1, nº 1, jun. Buenos Aires: CLASCO, 2008, p. 53-76.

DENNISON, Stephanie. "Perversão e arte: o cinema de Nelson Rodrigues visto nos jornais". In: *Estudos de cinema: Socine II e III*. Socine. São Paulo, Annablume: 2000.
DIAS JUNIOR, Jocimar Soares. *NEOCHANCHADAS (?): As supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada*. Trabalho de Conclusão de Curso



(Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. "Programas populares na TV: desafios metodológicos e conceituais". X Encontro Anual da Compós. São Bernardo do Campo: 2004, p. 1-16.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "As formas mestiças da mídia". Revista Pesquisa Fapesp, set. 2009, p. 10-15. Entrevista concedida a Mariluce Moura. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>>. Acesso em: 12 fev. 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MORAES, Lidiane Porto. "Neochanchada – A comédia que faz o brasileiro sorrir". Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, 39. São Paulo: 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/>>. Acesso em: 09 jan. 2020.

MORAES, Lidiane Porto. *Vai que cola: a neochanchada como proposta para uma comédia à brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: necrose*. 9ª ed. Tradução: Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

PAVAN, Ricardo. *Tradições e contemporaneidade na mídiatização das identidades culturais: As configurações humorísticas radiofônicas do Top Show e os sentidos produzidos por ouvintes do Extremo-Oeste de Santa Catarina*. 2011. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Unisinos, São Leopoldo (RS).

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTIAGO, I. E. "Fanfictions e webnovelas: escrita digital de adolescentes brasileiros". In: Educação Online, n. 17, 2014, p. 95-111.

THOMPSON, John B. "Comunicação e contexto social". In: _____. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 19-46.

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



**As relações intermídias: tessituras entre cinema,
música e outras mídias em *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo**

Antonia Cristina de Alencar Pires¹
Gustavo Tanus Cesário de Souza²
Filipe Schttini³

¹ Doutora em Literatura Comparada. Mestre em Literatura Brasileira. Bacharel em Biblioteconomia. Atuou como Bolsista Recém-Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Culturas Contemporâneas e ao Setor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UERJ. Co-fundadora do Moviola Grupo de Pesquisas Intersemióticas/Intermídias: travessias entre cinema, literatura e outras áreas. Técnica de Gestão, Proteção e Restauro do IEPHA/MG.
email: crisp563@gmail.com

² Doutorando em Estudos da Linguagem/Literatura Comparada (UFRN). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, Bacharel e Licenciado em Português e Bacharel em Edição por esta mesma universidade. Pesquisador e integrante da comissão editorial do literafro – portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Cofundador e pesquisador do Moviola – grupo de pesquisas intersemióticas/intermídias: travessias.
email: gustavotcs@gmail.com

³ Cineasta, codiretor, corroteirista e autor da trilha sonora do curta de ficção "Noturno interlúdio"; diretor e editor do curta documentário "Arcângelo", é roteirista e produtor cinematográfico, graduado em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Mestrando em Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG. Co-fundador e pesquisador do Moviola Grupo de Pesquisas Intersemióticas/Intermídias: travessias entre cinema, literatura e outras áreas.
email: filipe.schettini6@gmail.com

**Resumo**

Nossa proposta de ensaio é uma análise do média-metragem *Manhã cinzenta* (1969), do cineasta baiano Olney São Paulo, produzido durante o período de recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira, que trata da resistência estudantil a essa ditadura. Buscaremos observar a intermedialidade como constituidora do discurso fílmico, a partir das definições de Claus Clüver (2006), Walter Moser (2006) e de Irina Rajewsky (2012). Partimos para uma análise que privilegia as relações entre o cinema e a música – ainda que não deixemos de considerar outras mídias, que se combinam para dar consistência à tessitura do filme, como a relação com o teatro e com as mídias comunicacionais (rádio, jornal, fotojornalismo, cartaz de filme). A música, nessa obra, é um elemento sonoro que atua como um item da montagem, e não como uma simples adição para a composição da trilha sonora. Como item da montagem, ela contribui para a construção de discursos, por meio das metáforas, da ironia e dos jogos dialógicos.

Palavras-chave: Intermedialidade; montagem cinematográfica; cinema; música; literatura.

Abstract

Our essay proposes an analysis of the medium-length *Morning Gray* (*Manhã cinzenta*, 1969), by the Brazilian filmmaker Olney São Paulo, produced during the period of the Brazilian civil-military dictatorship, that deals with the student resistance to this dictatorship. We will observe intermediality as a constituent of the filmic discourse, based on the definitions of Claus Clüver (2006), Walter Moser (2006) and Irina Rajewsky (2012). We will start with an analysis that privileges the relationship between cinema and music - although we should not forget to consider other media, which are combined to give consistency to the fabric of the film, such as the relationship between theater and communicational media (radio, newspaper, photojournalism, movie poster). Music in this work is a sound element that acts as a montage item and not as a simple addition to the soundtrack composition. As a montage item, it contributes to the construction of discourses through metaphors, irony and dialogic games.

Keywords: Intermediality; cinematographic montage; cinema; music; literature.

“Existia somente uma música, irrequieta, irritadora, sufocando a luz, tentando entorpecer os vencidos”.



Olney São Paulo, no conto “Manhã cinzenta” (1966).

Introdução

A intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, embora tenha sido a partir da explosão dos *happenings* - uma mistura de artes plásticas, teatro e música - no final dos anos cinquenta e meados dos sessenta do século XX, que ela tenha se tornado mais visível e tenha passado a ser incorporada ao debate teórico-analítico das artes - como escreveu Dick Higgins, um dos primeiros críticos de arte a utilizar o termo “intermídia”, ainda na mesma década de 1960, para tratar do fenômeno da relação entre artes e mídias distintas, considerando mídia como o suporte no qual se expressa a arte (HIGGINS, 2012).

A mesma observação sobre a antiguidade da relação entre artes é feita por Walter Moser em “As relações intermídias: por uma arqueologia da intermedialidade” (2006). apesar dessa constatação, as artes foram por séculos analisadas separadamente. Somente na década de 1960, quando o termo “intermídia” começou a circular nos debates sobre artes, a discussão foi incorporada pelos estudos comparatistas, observando-se muito mais a questão interartes do que a questão intermídias. No ponto de vista de Moser, isto se configuraria em um equívoco ou uma incompreensão teórica, pois o diálogo entre artes pressupõe também a relação entre mídias - como o próprio Moser sublinha, ao afirmar que “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermidiáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’” (MOSER, 2006).

Propondo-se exatamente a construir uma arqueologia da relação interartes/intermídias, o teórico aponta a relação entre palavra e imagem como a que precede todas as outras, comentando como a poesia e a pintura sempre caminharam juntas. Com o advento da fotografia e do cinema, o entrelaçamento estético tornou-se uma realidade muito mais tangível - sobretudo no caso do cinema, que se estabeleceu como arte e como mídia. Talvez seja muito mais por sua condição de mídia que a interação se torne uma realidade concreta, no caso do cinema, considerando-se a questão sógnica que envolve o entrelaçamento do audiovisual com outras artes e mídias, como observa ainda Moser.

Essa interação pode se situar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra), ou ainda dos processos de recepção e conhecimento. No nível do artefato em si mesmo, da interação entre mídias e a junção de seus códigos semióticos, surge o que passou a se entender como “formas mistas de arte”, conforme explica outro teórico da



intermedialidade, Claus Clüver. Segundo este teórico, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia [numa relação interartes] com diversas possibilidades e comunicação e representação e de vários sistemas sígnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados (CLÜVER, 2006). Em outras palavras, o produto resultante da relação de artes/mídias distintas, é um constructo intersemiótico (ou intermídia), cujos aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. (CLÜVER, 2006).

Como formas mistas de arte, Clüver cita a ópera, o teatro, o cinema e os videoclipes. A configuração de todas estas formas implica em transposições intersemióticas, pois verifica-se uma mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra, conforme o que se entende por mídia. Neste sentido, mídia é para Clüver o que Jürgen E. Müller definiu como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (MÜLLER, citado por CLÜVER, 2006).

Em suma, as transposições são traduções de uma linguagem para outra. No caso do cinema e do teatro, inicialmente a “tradução” ocorre no momento em que o texto dramático ou o roteiro cinematográfico se transformam na peça ou no filme. Nestes casos, Clüver utiliza os conceitos de texto-fonte e texto-alvo para nomear o movimento de partida e o de chegada de uma obra em seu novo formato midiático.

De acordo com a exposição de Clüver em “Inter textus / inter artes / inter media” (2006), nas formas mistas de arte, além da questão da transposição semiótica, verifica-se também a fusão de mídias. No caso do cinema, como apontado acima, a transposição do roteiro para o filme resulta em uma transformação da palavra em imagem. No que tange à fusão, esta se verifica na junção de elementos de outras artes e mídias que venham a compor o filme. É o caso da relação com a música, que, à luz dos Estudos da Intermidialidade, é uma arte, mas também uma mídia, em virtude de seu código semiótico formado por signos sonoros.

A problemática da intermedialidade é igualmente analisada por Irina Rajewsky no ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012). Neste ensaio, Rajewsky investiga o conceito de intermedialidade e o campo de abrangência do mesmo. A teórica levanta uma série de questionamentos sobre as formas possíveis de intermedialidade, a partir do cruzamento de fronteiras entre artes e mídias, destacando as que ela julga mais passíveis de análise concreta.



A primeira forma destacada por ela é a transposição midiática. Na mesma linha de Clüver, Rajewsky indica a transposição como a passagem de uma mídia para outra. Em relação ao cinema, a autora concentra suas observações nas adaptações cinematográficas de obras literárias, considerando que nesta relação estão envolvidas a arte da palavra e a arte da imagem, sendo as mídias envolvidas o texto literário e o filme. O processo de transposição estaria ligado, assim, à “concepção genética” da obra resultante, e é orientado para sua produção. É um processo extracomposicional.

A segunda forma apontada por Rajewsky é a intermedialidade por combinação de mídias (intermedialidade intracomposicional). Esta forma corresponde ao que Clüver denomina fusão. Ela atua não só no decorrer do processo de formação, mas ainda na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica, isto é, na obra que daí resulta.

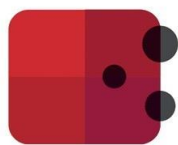
A terceira forma é a referência intermidiática (quando uma mídia faz referência a outra, dentro de sua própria estrutura. Este também é um processo intracomposicional. Irina Rajewsky define o filme como um constructo ou uma estrutura de natureza plurimidiática. A estrutura plurimidiática, então, é um atributo característico e constitutivo das formas mistas de arte, nas quais se inscreve o cinema.

Estas considerações sobre as relações intermídias, ou sobre a intermedialidade, isto é, a interação entre códigos semióticos de naturezas distintas que ocorre entre artes e mídias, são necessárias à compreensão do olhar que aqui lançamos ao filme *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, sendo que nos aproximaremos mais de perto das formulações de Irina Rajewsky no que tange às formas de intermedialidade categorizadas por ela e às quais acabamos de nos referir. Verificamos em *Manhã cinzenta* a transposição intermídias, a combinação de mídias e a referência intermidiática, como será visto adiante.

Salientamos, ainda, que a análise do filme em questão, ainda que alicerçada no viés da relação com outras mídias e artes, observando-o como um constructo intermídias, não perde de vista o seu caráter político, sua condição de objeto histórico, de memória da cultura em um período violento e obscuro, no qual era necessário buscar formas de driblar a censura imposta às expressões artísticas: o período da ditadura civil-militar brasileira, durante a vigência do Ato Institucional nº 5.

A película e o conto

Manhã cinzenta, realizado em película preto e branco 35mm, com duração de 21 minutos, é um trânsito entre a ficção e o documentário, por meio de estratégias de



linguagem: poesia, alegoria, ficção científica⁴. Trata das resistências contra um regime ditatorial, por meio da mobilização de estudantes que se reuniram e foram às ruas. Ele, que é uma alegoria dos regimes totalitários latino-americanos, tem como protagonistas Alda, Sílvio e outros estudantes. Presos em meio à repressão e torturados na prisão, passam por um julgamento controlado por um robô - um cérebro eletrônico que, ao contrário do que se pensa, é subjetivo e tendencioso.

A primeira forma de intermedialidade que verificamos em *Manhã cinzenta* é a transposição. Isto porque o filme se origina do conto homônimo do próprio Olney, roteirizado por ele mesmo. O conto integra a coletânea *A antevéspera e o canto do sol*, publicada no mesmo ano de lançamento do filme. Assim, essa primeira intermedialidade verificada no filme diz respeito à sua origem, advinda da literatura e, como tal, configurada sobretudo no código linguístico escrito e nas técnicas próprias dos textos literários - como a presença de um narrador que, via de regra, descreve para o leitor as situações narradas. Logo, a transposição se configura na transformação de códigos e técnicas do texto-fonte, o conto, para o texto-alvo, o filme. Para Irina Rajewsky (2012), a transposição é um movimento extracomposicional e, por esta razão, tem a ver com o formato do produto intermédias.

No caso de *Manhã cinzenta*, a transposição pura e simples, isto é, a transformação do que seria descrição em ação e diálogos possibilitada pelo roteiro, não seria suficiente, uma vez que o conto no qual ele se origina é um texto complexo, em razão de sua circularidade narrativa. Por isto, observamos que o cineasta recorreu a outros artifícios para driblar as dificuldades da transposição do conto para o filme. Esses artifícios, do ponto de vista da intermedialidade, se configuram no que Rajewsky define como combinação intermédias e, como mencionado, opera na estrutura do constructo intermídia, atuando em seu significado.

Observamos em *Manhã cinzenta* a combinação com diversas mídias, (re)utilizadas por Olney para dar consistência à tessitura do filme. São mídias comunicacionais, como sonoras radiofônicas de noticiários, jornais, fotografias de jornais e até a imagem do cartaz do filme *A noite dos generais*, de Anatole Litvak (que funciona como subtítulo ou legenda para a imagem da Praça da Cinelândia sitiada por policiais). O efeito pretendido com essas combinações é apontar para o contexto no qual se inscreve o filme, lançando mão de elementos que apontam para uma realidade violenta, controlada por um governo militar.

⁴ O filme foi exibido no Festival de Pesaro, na Itália. Em 1969, o filme foi exibido sob o título de *Mañana sin esperanzas*, no Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, no Chile. Também participou da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes em 1970. Participou também da XIX Semana Internacional de Mannheim, conquistando o prêmio de melhor média-metragem. Foi igualmente premiado no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em 1972.



Esses elementos incidem no cruzamento de fronteiras entre a ficção e o documentário que se observa em *Manhã cinzenta*. O cruzamento de fronteiras se constitui também como uma intermedialidade, pois o resultado é uma combinação de gêneros diferentes. Neste sentido, é necessário assinalar que, no filme, são mostradas várias cenas de passeatas e de confrontos entre policiais e manifestantes contra o regime militar. Essas cenas são reais, filmadas por José Carlos Avellar, diretor de fotografia e câmera do filme de Olney, no momento de seu acontecimento. Em uma das passeatas filmadas, o protagonista do filme se insere entre os manifestantes e encena um discurso. Dentro da cena real, ou histórica, acontece a cena ficcional, como num jogo de espelhos. Este artifício utilizado por Olney também permite uma sincronidade temporal, isto é, permite trabalhar com o tempo como um constructo circular e fraturado, em cujas fraturas ocorrem os acontecimentos, tal como pensado por Giorgio Agamben (2009). Por outro lado, mimetiza a circularidade narrativa que caracteriza o conto “Manhã cinzenta”, conforme afirmamos antes.

Consideramos, todavia, que a combinação intermédias mais proeminente em *Manhã cinzenta* é a combinação com a música - sendo esta, inclusive, também um elemento da montagem do filme, conforme apontaremos adiante. Utilizada como item da montagem, a música é responsável pela produção de sentido no média-metragem em questão.

Quanto à referência intermediática, assinalamos a referência ao teatro, que aparece na leitura do trecho final de *A peste*, de Albert Camus, por um personagem, durante uma cena em que os jovens buscam motivação para a resistência. A referência à peça, que, lembre-se aqui, surgiu originalmente como romance (constituindo-se ela também em uma transposição intermédias), cumpre uma trajetória intersemiótica que dá corpo à concepção filosófica do filme e ao seu viés político. A leitura deste parágrafo específico lembra ao espectador a permanência do autoritarismo nas sociedades, como um bacilo que fica adormecido e a qualquer momento pode sair de sua latência. Tal como a combinação, a referência opera no conteúdo do filme e, conseqüentemente, em seus significados.

O conto “Manhã cinzenta”, escrito em 1966, percorreu um caminho diferente do habitual: primeiro foi adaptado em 1968 para o roteiro do filme aqui estudado, depois organizado no livro *A antevéspera e o canto do Sol*, publicado em 1969. Desse trânsito, é interessante notar como se configuraram as estratégias textuais, as conexões entre a palavra literária e a cinematográfica. Ao compararmos o texto literário ao texto audiovisual, percebemos que as possibilidades de expressão são diferentes. A prosa se organiza em elementos narrativos que demandam modificações comumente transcriativas para o trânsito a outros sistemas semióticos. No caso do conto, a história



é narrada por um narrador heterodiegético, que maneja o tempo da narrativa, elaborando a mudança de cenas e cenários, do ritmo da narrativa, da ação dentro do enredo. Como parte de sua estratégia, o conto se organiza por uma prosa mais imagética, alegórica, que contribui para a contextualização da história, para que o leitor refaça as cenas na leitura. Em sua cena inicial há descrições acerca da cena em que Alda, uma jovem estudante, dança ao som de uma “música estonteante” (SÃO PAULO, 2016: p. 19). O narrador diz:

Os pés descalços de Alda. As pernas. A sua face rosada. Uma
môça - Alda – com os pés descalços, saltitante, irrequieta. [...]

Um rosto triste. Os cabelos esvoaçantes. Os olhos
sombreados de verde.

A blusa aberta. Os seios aparecendo. Também uns olhos
tristes, de homem. Outros tristes olhos e rostos de homens. E
de mulheres.

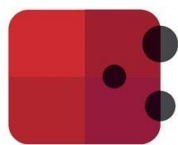
E as crianças, em uma parede de vidro. O muro cinzento,
triste, sombrio.

O rosto de Alda continuando a dançar. A expressão triste.
Agora, imóvel, (seus cabelos condensados no ar) entroniza-
do o rosto em moldura de vidro.

Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante,
varando o mar. (SÃO PAULO, 2016: p. 19).

Essa cena, no filme se dá dentro de uma sala de aula, em que os jovens, cercados pela polícia da ditadura, conversam sobre a conjuntura autoritária. Nessa sala, um rádio toca a canção *Group Grope*, da banda The Fugs⁵. Essa canção, além da composição como elemento diegético, considerando que é escutada e performada na dança de Alda, toma a voz narrativa, isto é, funciona como elemento extradiegético. Assim, como voz, seu discurso fala sobre a juventude da contracultura e seu desejo de experimentar o mundo, tateando em grupo (*groping in group*) o escuro da política, da linguagem, de seu tempo. Isso porque o tatear diz sobre conhecer ou encontrar algo que não é possível ver, ou mesmo a tentativa de chegar a algum lugar sentindo com as mãos por não ser possível ver claramente. Tal ação refere-se à experimentação racional do

⁵ The Fugs foi uma banda da cena “*underground*” novaiorquina da década de 1960, tendo sido parte importante da contracultura estadunidense. Politicamente posicionados contra a guerra do Vietnã, seus integrantes foram perseguidos pelo FBI. Em 1967, participaram de um levante contra essa guerra, em torno do Pentágono. Os registros sonoros dessa performance integraram seu quarto álbum, *Tenderness Junction*, de 1968, numa faixa intitulada *Exorcising the Evil Spirits from the Pentagon Oct. 21, 1967*. A música *Group Grope*, que os jovens escutam na cena do filme, integrou o segundo álbum da banda, lançado no ano de 1966.



real, no escuro de uma espera de informações sobre as ações e a repressão da polícia dentro de uma sala de aula - ambiente que, ironicamente, relaciona-se à luz do conhecimento e dos saberes compartilhados. Esse tatear pode ser pensado na busca pela recuperação da democracia, pelas ações de resistência à escuridão dos movimentos autoritários e ditatoriais.

O narrador, no conto, descreve a cena do transporte dos jovens presos. O personagem soldado, que escoltava os jovens lhes diz: “É chegada a hora, o momento. Vocês perderam a vez e a razão” (SÃO PAULO, 2016: p. 20). Nesse ponto, no filme, escuta-se uma sonora de notícia sobre o protesto dos jovens e a repressão da polícia, até a cena em que Silvio lê em voz alta, ao som da marcha militar *Semper Fidelis*, de John Philip Sousa, o já citado parágrafo de *A peste*. No conto, ele é usado como epígrafe textual. Como se sabe, a epígrafe é um pré-texto que aponta o lugar de onde fala o autor, e expressa a concepção do texto.

No conto, na primeira cena do julgamento dos jovens, capitaneada por um robô que registra todos os eventos e que, em vez de ser objetivo, demonstra-se bastante subjetivo por emitir opinião, o narrador descreve:

A-Arma, água, amor.

Alda. O rosto de Alda. Alda declamando amor em imensa tela de interrogatório. Alda correndo despida. Os pés de Alda saltando degraus de pedras ensanguentadas e dançando a dança da macabra dos tique-taques das metralhadoras. (SÃO PAULO, 2016: p. 21).

Esse bloco narrativo, no filme, corresponde a várias cenas, como aquela em que Alda, caminhando pela cidade, para em uma banca, compra um jornal e vai atrás de Silvio, que está conversando com operários em uma lanchonete sobre a possibilidade de greve. Dali eles seguem, entram em um ônibus e conversam, ao som do *riff* inicial da canção *É proibido proibir*, de Caetano Veloso. No filme, essa passagem de dentro do ônibus tem esse diálogo:

Ela: Preparou o discurso?

Ele: Sim, mas não adianta, houve nova adesão aos golpistas.

Ela: Ainda é tempo, no norte, talvez no norte...

Ele: Não acredito, estão metralhando todos os caminhos.

Ela: No entanto era necessário fazer alguma coisa, formar um governo de gente que soubesse sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor. (SÃO PAULO, 1969, 7m22s-7m56s, grifo nosso).



Há, então, um retorno à cena da sala de aula do princípio, focalizando a preocupação de Alda. Logo passa-se à cena em que ela corre, encantada por soldados, ao som de “Gloria”, que integra a obra *Misa criolla*, do músico argentino Ariel Ramirez: “Gloria a Dios / en las alturas // y en la tierra paz a los hombres, / [...] paz a los hombres / que ama el Señor [...]” (RAMÍREZ, 1964). Todas as cenas dentro dos quartéis em que há tortura ocorrem ao som dessa obra litúrgica, que é composta pela aproximação dos ritmos e instrumentos tradicionais indígena e crioulo da América do Sul. Cenas reais da repressão militar são mostradas ao som da referida marcha militar de John Philip Sousa.

No conto, a cena que, no filme, se passa a partir da entrada no ônibus, acontece na última página. Alda fala que era necessário fazer algo e o narrador emenda - no filme, a narração vira uma fala atribuída a Alda, como podem perceber no excerto acima: “Formar um Governo de gentes que soubessem sorrir. Uma nação de povo. Um país em que as crianças respirassem alegres e corressem pelo meio das ruas, entoando um canto de amor!”. Silvio diz que está tudo tomado pelos golpistas, e Alda responde “No Norte, Silvio. Talvez no Norte...” (SÃO PAULO, 2016: p. 24). O narrador, no conto, volta a contextualizar os eventos, e diz que “existia somente uma música, irrequieta, irritadora, sufocando a luz, tentando entorpecer os vencidos”. Essa música irritadora, irrequieta, é representada no filme pela marcha militar.

No filme, retorna-se ao julgamento, com o acusador que fala nos autos sobre uma “agitação de massas através de códigos alfabéticos, uma nova forma de ensinar aos homens, às mulheres e às crianças”. Um soldado analfabeto lembra do código da escrita, a letra “a” como “sinais chineses...”, considerando a alfabetização não como direito humano para o desenvolvimento da cidadania, mas como um perverso jogo ideológico “A, arma” - este que, no conto, está referido na citação acima. A cena volta a Silvio, deitado, agonizando após ser torturado, que diz a palavra geradora dos jovens daqueles idos: “A-mor”, e inicia a segunda parte da canção “É proibido proibir”: “Me dê um beijo, meu amor / eles estão nos esperando / os automóveis ardem em chamas” (VELOSO, 1968).

A música como elemento da montagem

A relação entre cinema e música pode ser pensada de diferentes modos, mas o fato é que existem inúmeras possibilidades quando se cria a interação entre a imagem em movimento e as notas sendo tocadas. Este “feliz casamento” intermédias produziu grandes marcos, tanto na história da música e na forma como ela é consumida pelo público, como principalmente na história do cinema, sendo ela um elemento chave desde as primeiras projeções cinematográficas. A música pode adquirir profunda



importância na criação de um filme, podendo ser responsável por potencializar sentimentos, servir como elemento narrativo, (des)construir a imagem gerando novas significações, potencializar o discurso de uma obra, contribuir para “suavizar” a montagem (no cinema naturalista) ou ser um elemento constituinte da própria montagem (no cinema formalista e moderno), entre tantas outras possíveis funções.

A afirmação “[...] o cinema mudo não era mudo, era apenas ‘silencioso’, como diz Mitry, ou apenas ‘surdo’, como diz Michel Chion” (DELEUZE, 2018: p. 325) nos faz refletir acerca de algo óbvio: por mais que em suas primeiras décadas de vida o cinema não pudesse emitir sons ambientes e de falas dos seus personagens, existia a música. Assim, não poderia ser exatamente mudo, pois as sessões de exibição eram acompanhadas de músicas, normalmente tocadas ao vivo, mas também ouvidas por reprodutores de som colocados nas salas de projeção. Naquele momento, do ponto de vista da intermedialidade, ocorria apenas uma junção no nível interartes, pois as mídias ainda se encontravam separadas.

Com a incorporação do som, a música passou a fazer parte da película, e foi nesse momento que o cinema adquiriu a feição de estrutura plurimidiática. Logo, a música passou a ter implicações muito mais abrangentes em um filme, funcionando como elemento constituinte da obra cinematográfica, e não apenas como uma mera “ferramenta” subordinada à imagem.

Em certos casos, como é o de *Manhã cinzenta*, a relação da música com a imagem deve ser pensada como a relação entre os fios de um tecido - no caso, um tecido musical/imagético, ou como a relação entre o músculo e a epiderme, na qual o músculo é a música e a epiderme é a imagem, conforme escreve John Wingstedt em *Narrative Music: Towards and Understanding of Musical. Narrative Functions in Multimedia*.

Quando as “terminações nervosas” do músculo-música e da epiderme-imagem se conectam, pode-se ver uma nova criança multimídia surgir no mundo, começando a respirar. E, como se não fosse suficiente: você tenta adiantar por dois quadros a música em relação à imagem - e subitamente essa criança começa a se mexer, pulando e gritando alegremente. Esse feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior que a soma das partes. (WINGSTEDT, 2005: p. 6, citado por BAPTISTA, 2007: p. 9).

As formulações de Wingstedt parecem-nos apropriadas para que possamos entender a música como elemento da montagem, tal como inicialmente proposto pelo



cinema formalista russo, sobretudo pelo teórico e cineasta Sergei Eisenstein, em *A forma do filme* (2002a). Neste livro, Eisenstein explica como a montagem tem o potencial de elaborar o material fílmico de forma equalizada, dentro de um plano cinematográfico, alinhando assim diferentes recursos como as imagens, a música, atuação dos atores etc., em “conflito” com os outros planos, criando diversos efeitos como ritmo e metáforas. Este procedimento é amplamente utilizado por Olney em sua média-metragem, tanto para causar impactos e criar sensações no espectador, como para construir a estrutura da história contada e potencializar o discurso da obra.

Olney São Paulo, que tinha conhecimento das teorias de Eisenstein, utilizou em *Manhã cinzenta* a montagem do tipo “vertical”. Conforme formulado em *O sentido do filme* (2002b), este é um tipo de montagem que utiliza o elemento sonoro para sua complexa estruturação. O teórico russo traça um paralelo da montagem com uma partitura musical, onde mesmo com a sequência do desenvolvimento horizontal dela, são as ligações verticais que interligam “[...] todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado”. Como sugerido por ele, para atingir este efeito harmônico no cinema são usadas como matéria-prima a imagem fílmica e a música, tanto como efeito sonoro-visual, como para construções de discursos – que, no filme de Olney, imprimem mais força às metáforas e aos jogos dialógicos.

Deste modo, para alcançar os efeitos desejados pela montagem vertical, o cineasta utilizou-se das obras musicais referenciadas anteriormente. Estas obras fazem parte de um intrincado processo de produção de sentido, alinhando-se (todas elas) em um mesmo campo semântico, numa espécie de teia que dá coerência ao filme.

A relação música/imagem em *Manhã cinzenta*

A *Misa criolla* é uma peça de cunho litúrgico, composta para orquestra, coro e solistas, mas que contém elementos da cultura popular argentina/andina -, como, por exemplo, a presença do charango, um instrumento feito com carapaça de tatu. A *Misa criolla*, assim como *A peste*, é um libelo contra o nazifascismo, e Olney a utiliza para denunciar os regimes autoritários que tomavam conta da América Latina. Ela surge na cena de abertura do filme, nos versos de “Glória”, uma de suas cinco partes litúrgicas, que versa sobre a paz entre os homens - e que, naquele contexto, soa ironicamente trágica. “Glória” também é ouvida quando cenas de torturas de jovens e massacres de rua são mostradas, bem como o “Kyrie”, onde se clama pela piedade de Deus. Na cena final do média-metragem, quando o casal de protagonistas é fuzilado, ouve-se o “Credo”, outra parte litúrgica da *Misa criolla*. Os sons e as canções dessa peça litúrgica inscrevem-se como um eloquente contraponto contra a barbárie das ditaduras daquele período, que suspenderam todos os direitos e garantias fundamentais dos cidadãos.



As marchas militares de J. P. Souza, ouvidas durante cenas de confrontos reais ou no quartel cenográfico do filme (onde estão os jovens prisioneiros), lembram ao espectador que o Brasil, assim como outros países latino-americanos, estava sob um regime militar. Elas chamam atenção, ainda, para a participação e o apoio dos Estados Unidos nos golpes de Estado ocorridos naqueles países.

Quanto a *É proibido proibir*, a canção já se tornara um marco cultural, pois meses antes da montagem de *Manhã cinzenta*, ela havia participado de um festival de música popular e causara grande polêmica entre Caetano Veloso e o público – que, apesar de combativo, não entendeu o propósito do compositor. Vale lembrar que o título da canção é um dos lemas grafitados nos muros de Paris durante maio de 1968, e ela surge em *Manhã cinzenta* nos momentos que são focalizados os jovens se mobilizando para as ações que culminarão em suas prisões. A presença dessa canção na montagem do filme reitera os jovens estudantes como protagonistas na luta contra o autoritarismo, contra os regimes ditatoriais - em última análise, contra o bacilo da peste que subjaz nas sociedades.

Em relação à canção *rock and roll Group groupe*, como mencionado anteriormente, ela é transmitida por um rádio de pilha que o grupo de jovens ativistas escuta em uma sala de aula. O rock, ritmo associado à liberdade e à rebeldia, é o mote para a dança da protagonista, uma jovem estudante que será presa, julgada e condenada à morte. O corpo jovem e vibrante ao som do rock será o mesmo corpo submetido à violência da tortura. A dança é a forma de resistência encontrada pela moça diante da situação liminar em que ela se encontra. O rock é utilizado no filme como índice não só de rebeldia. Ele é também fonte de resistência, pois nele Alda busca forças para enfrentar seus algozes.

Considerações finais: do experimento ao documento

Assim, observando a interação das imagens cinematográficas e musicais, calcadas no suporte fílmico (no caso a película 35 mm.), pensamos a música presente em *Manhã cinzenta* não como uma faixa de som adicional na trilha sonora, emoldurando as cenas do filme. Procuramos aqui demonstrar que ela é parte da montagem do média-metragem, além de atribuir diversos significantes à imagem fílmica, assumindo, dessa maneira, várias funções discursivas, criando as metáforas e os jogos dialógicos presentes na obra, conforme assinalamos anteriormente.

No caso das canções da *Misa crioula*, sua função discursiva é sublinhar o contexto trágico em que estavam mergulhados os países latino-americanos, bem como criar um clima de irmanamento político e cultural com esses países, numa atitude quase nunca vista em outros cineastas brasileiros. No caso das marchas militares, como dito



anteriormente, sua função é enfatizar a militarização dos países sob ditaduras naqueles tempos. Em relação às canções populares – *É proibido proibir* e *Group groupe* – elas corroboram os jovens em seu desejo de liberdade como protagonistas do enfrentamento aos regimes autoritários, seja pela referência aos levantes de 1968, presente na canção de Caetano Veloso, seja pela relação rebeldia/resistência, evocada pelo ritmo do rock da banda *The Fugs*.

A cuidadosa e coerente escolha das músicas que foram utilizadas como elementos da montagem do filme reiteram o engajamento do cineasta e seu propósito de fazer um cinema político profundamente perpassado pelo viés poético. Por esta razão, *Manhã cinzenta* é considerado por muitos críticos como um marco do discurso audiovisual, com muito a dizer quanto à ousadia de composição estética que pensa sobre suas possibilidades na radicalidade de sua construção. Radicalidade esta que, como procuramos demonstrar, se deve aos processos intermediáticos e à montagem que utiliza a música como um de seus elementos, tal como teorizado por Sergei Eisenstein. A combinação de mídias e a referência intermediática, que a princípio dão ao filme um caráter experimental, posteriormente lhe conferem o estatuto de documento – assinalado na combinação ficção/documentário – de um dos períodos mais sombrios da História brasileira.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CLÜVER, Claus. “Inter textus / Inter artes / Inter media”. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Traduzido por Amir Britto. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 41-50.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. v. 6, p. 42-65, jul.-dez, 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Citado por CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.



RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-74.

Referências filmográficas

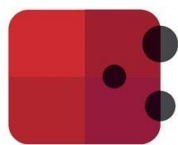
SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã cinzenta*. Produção: Olney Alberto São Paulo e Ciro de Carvalho Leite. Fotografia: José Carlos Avelar. Brasil, 1969. 21min, P&B, 35mm. Disponível em: <<https://youtu.be/b6X65a16nxA>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Referências musicais

RAMÍREZ, Ariel. Gloria (Carnavalito-Yaraví), Kyrie (Baguala-vidala), Credo (Chacareira Trunca). In: RAMÍREZ, Ariel. *Misa Criolla/Navidad Nuestra*. Charango: Jaime Torres. Argentina: Philips, 1964.

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir / Ambiente de Festival*. Philips Records, S 7" n. 365.257-A., 1968.

Submetido em 5 de maio de 2019 / Aceito em 14 de novembro de 2019.



O pai do cinema brasileiro na poesia e nas memórias de Ronaldo Werneck

Andrea Vicente Toledo Abreu¹

¹ Doutoranda em Educação Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde é bolsista CAPES/PROEX, com doutorado-sanduíche no Programa de Pós-Graduação Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Especialista em Informática na Educação e em Estudos Literários. Graduada em Letras e Pedagogia. Integrante do GRUPEM - Grupo de Pesquisa Educação e Mídia (PUC-Rio). Professora e pesquisadora na Universidade do Estado de Minas Gerais/UEMG. Possui experiência na educação básica, na formação de gestores e de professores e em iniciativas de promoção da inclusão digital, do audiovisual na educação e de incentivo à leitura e à escrita.
email: andreatoledo4@gmail.com



Ronaldo Werneck nasceu em Cataguases, cidade com 75.025 habitantes (IBGE, 2017), localizada no interior de Minas Gerais, em 23 de outubro de 1943. Poeta, jornalista e escritor, tem sua trajetória marcada pelo cinema e pela poesia, presente na cidade, assim como pela experiência com cineastas e críticos de cinema baianos e cariocas. É autor de muitos livros - entre eles, o frequentemente citado nesta entrevista, *Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*, referência para o entendimento do percurso cinematográfico de Humberto Mauro.



Imagem 1: Fotografia de Ronaldo Werneck, realizada pela entrevistadora.

Humberto Mauro (1897-1983) nasceu em uma fazenda nos arredores da cidade de Volta Grande-MG. Segundo Gomes (1974), depois de um breve período morando em Além Paraíba-MG e no Ginásio Leopoldinense, instituição de ensino da época na região da Zona da Mata Mineira, em regime de internato, mudou-se com sua família para Cataguases. Aos 17 anos, foi para Belo Horizonte estudar Engenharia, mas retornou um ano depois e se estabeleceu na cidade. Até 1920 viveu dividido entre namoro, noivado,



casamento e a ideia da montagem de uma oficina de eletricidade, quando começou a trabalhar na Companhia Força e Luz de Cataguases-Leopoldina. Nesse período, conheceu Pedro Comello e deu início a um trabalho pioneiro na produção do cinema nacional.

Em Cataguases produziu os filmes: *Valadião, o Cratera* (1925), *Na primavera da vida* (1926), *Thesouro perdido* (1927), *Sinfonia de Cataguazes* (1928), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue mineiro* (1929). Depois disso mudou-se para o Rio de Janeiro e realizou trabalho de grande relevância no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1936, por Edgar Roquette Pinto. Segundo Schvarzman (2003), Mauro dirigiu 357 curtas nessa “escola dos que não tiveram escola (...), filmou descobertas científicas, biografias de heróis da nação, as riquezas da natureza e da cultura e ensinamentos técnicos, entre outros assuntos” (SCHVARZMAN, 2003).

Cataguases faz parte da gênese do cinema brasileiro porque foi nela que Humberto Mauro, considerado o primeiro grande cineasta do país, deu início à realização de seus filmes no período denominado, posteriormente, pelos historiadores do cinema, de Ciclo de Cataguases. A cidade abriga hoje o Polo Audiovisual da Zona da Mata de Minas Gerais, inaugurado em 2010 a partir de mobilizações e articulações estabelecidas entre empresas, governos municipal, estadual e federal, universidades, fundações, artistas e intelectuais. Desde então, promove oficinas, cursos e ações de intercâmbio no Brasil e exterior, voltados para a qualificação técnica e artística das pessoas da região, para que possam obter postos mais qualificados nas produções realizadas. Essa profissionalização de agentes locais, combinada com investimentos financeiros, vem atraindo realizadores de todo o país e vem possibilitando a produção de longas e curtas-metragens, ficção, documentários, animações, videoclipes musicais, produções para TV, internet e mídias móveis. Além desses, estão entre suas atividades festivais, fóruns e arenas de debate, em ambientes que favorecem o intercâmbio de experiências e a interlocução entre profissionais do audiovisual, estudantes, educadores e gestores, com participação de pessoas de diversas partes do Brasil e do exterior (segundo o site do Polo Audiovisual)².

Esta entrevista é resultado de procedimentos metodológicos utilizados pela entrevistadora, em sua pesquisa de Doutorado em Educação Brasileira, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, com estágio sanduíche de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. A conversa com Werneck aconteceu

² Disponível em: <http://www.poloaudiovisual.org.br/>. Acesso em 31 de mai. 2019.



na penúltima segunda feira do mês de Abril, de 2018, em sua residência, em Cataguases.

Andrea Abreu: Já que falaremos de sua trajetória de vida, vamos começar pela sua infância?

Ronaldo Werneck: Ah! Foi uma infância maravilhosa, uma infância no interior, descalço, na rua ainda sem paralelepípedo, o chão batido, ficava brincando de pique, de futebol de bola de meia, os pés sujos. A gente só voltava para casa para lavar os pés para dormir, banho geral só aos sábados. Só lava os pés e vai dormir (risos). Mas foi uma infância maravilhosa, na cidade! Nadando no Rio Pomba. A cidade bem menor naquela época. A gente conhecia todo mundo. Eu lembro que tinha três ou quatro automóveis na cidade e um caminhão que tinha na minha rua.

Andrea Abreu: Seus pais tinham formação escolar?

Ronaldo Werneck: Não! A mamãe era professora e o papai era motorista. Meus avós também não. Eram fazendeiros. O vovô não conheci. Minha vó materna, a vovó Cota, filha de fazendeiros veio para a cidade por volta dos 20 anos. Começou a ter filhos aos 15. A vovó teve, acho que 19 filhos, essas coisas assim, absurdas daquela época. A vovó morreu com 101 anos. A mamãe era professora primária. A dona Maria José.

Andrea Abreu: Ela chegou a fazer magistério, ou era como as professoras que concluíam o ensino fundamental I e já começavam a lecionar?

Ronaldo Werneck: É, naquela época era só isso. Ela deu aula a vida inteira. Deu aula em Dona Euzébia muito tempo, depois até, era um orgulho muito grande, porque ela se tornou cidadã honorária de Dona Euzébia. Teve discurso do prefeito e tudo. Eu lembro que a gente foi. Mamãe fez um discurso! Ela deu aula aqui também, no Professor Quaresma, um grupo onde é o Coronel Vieira, onde eu também estudei.

Eu estudei no Coronel Vieira e depois no Colégio Cataguases. Estudei até o científico aqui, depois fui para o Rio. Eu na verdade não terminei o curso superior. Eu comecei no Rio, a fazer Filosofia. Fiz dois anos de Filosofia, aí parei. Anos depois, jornalista já, com artigo publicado, trabalhando em jornal, fui funcionário do Banco do Brasil, trabalhando como jornalista sem a carteira, voltei a fazer faculdade. Peguei os dois anos que havia de Filosofia e completei lá na Faculdade Hélio Alonso. Quando eu estava para terminar o curso, faltando seis meses, eu precisei viajar a trabalho. Fui para a Argélia, fiquei uns quarenta dias lá. E já era o final do curso e tinha muito trabalho para fazer. Na verdade, os professores eram todos meus amigos e alguns deles, eu já tinha



sido chefe em jornais, me disseram, “ah você não precisa vir, não, vem só fazer prova”. Mas não deu.

Eu era editor da revista Cacex do Banco do Brasil. Fui para uma feira internacional de Argel. Fiquei quarenta dias na Argélia e mais uns dois meses na Europa flinando. Quando eu voltei já estava quase na época das provas e eu desisti daquilo. Acabei não terminando por bobagem, faltavam poucos meses.

Andrea Abreu: Você trabalhou no Banco do Brasil? Foi aqui?

Ronaldo Werneck: Comecei em Salvador. Por que eu preferi Salvador? Por causa de poesia. Olha que coisa engraçada. Na época havia uma publicação da Civilização Brasileira chamada *Cadernos do Povo Brasileiro: poemas para a liberdade – Violão de Rua*. Eram uns livrinhos assim pequenos, eu tenho até hoje esses livros, que era uma ideia lá do Ênio Silveira de levar poesia para o povo. Era vendido a 50 reais.

Mas o negócio de Salvador, o *Violão de Rua*, era uma ideia do Ênio e dos poetas da época, o Vinícius de Moraes estava fazendo o *Operário em Construção*, que eram os poemas participantes. Era uma época que a gente achava que ia fazer uma revolução nesse país, e acabou que os idiotas dos milicos deram aquele golpe e ficaram 21 anos aí.

Eu lia o *Violão de Rua* que tinha o Goulart fazendo... ai meu Deus... o Goulart fazendo redondilha! Tinha os poemas do Vinícius, alguns poemas do Affonso Romano, que depois virou meu grande amigo. E havia um poeta baiano chamado José Carlos Capinam, que eu achei interessante o que ele estava fazendo. Falei, eu vou para a Bahia conhecer esse cara. A minha ideia era conhecer o Capinam, que eu acabei não conhecendo. Conheci o Gil, o Caetano, a Bethânia e a Gal. Fui até ao primeiro show deles. Caetano eu conheci por causa de cinema, porque eu acabei amigo do pessoal de cinema da Bahia. E o Caetano escrevia na época sobre cinema e eu também andava escrevendo para um outro jornal na Bahia. Mas o Capinam mesmo, eu não conheci.

Mas, olha que coisa engraçada! Anos e anos depois, eu organizei um festival de música aqui em Cataguases com o Joaquim Branco, grande amigo, professor e poeta que vive aqui até hoje. Organizamos dois festivais. No segundo, o Capinam concorreu e veio. E aí ficamos amigos. O Capinam acabou ganhando o festival e era muito engraçado, que era um dinheiro lá que não sei quanto. Cruzeiro, real, sei lá como chamava o dinheiro na época! O Capinam disse, “poxa Ronaldo, vou comprar uma máquina elétrica e vou fazer meus poemas”. E o Capinam já era famoso, era letrista do tropicalismo!

Andrea Abreu: E como é que você começou a se interessar por poesia?



Ronaldo Werneck: Ah!! Muito antes, em 1960! Eu tinha muito contato com Joaquim Branco. Nós começamos a fazer jornal. Em 1961 a gente fez *O Muro*, era um jornal mimeografado. Eu, Joaquim, os irmãos dele, o Aquiles e o Pedro, o Célio Lacerda, que hoje é médico aqui; o Carlos Sérgio Bitencourt, que é do teatro. Esta turma, tá entendendo? Mas éramos eu e o Joaquim que editávamos. Depois nós fizemos um segundo jornal já impresso, que era encartado n' *O Cataguases*, chamado *SLD*, e finalmente *O Totem*, que surgiu na faculdade, na FAFIC, primeiro com a Márcia Carrano, depois nós assumimos.

Andrea Abreu: Então você sempre esteve envolvido com arte, com literatura? Desde sempre? E isto foi estimulado por quem? Foi sua família?

Ronaldo Werneck: É! Futebol, sinuca, arte e poesia! (risos)

Não, não! Mamãe ficava me cerceando para eu não ler história em quadrinhos. Ah, isso é um absurdo, você tem que ler livros. O primeiro livro que li mesmo, assim engajado, foi o *Homem dos Macacos*, que era o livro do Tarzan, de Edgar Rice Burroughs. Mas era um livro mesmo, um catatau. Mas eu li porque eu já conhecia da história em quadrinhos, e li assim com grande prazer. Era um livro que até hoje eu gostaria de reler, eu nem sei, talvez eu tenha esse livro aqui em casa.

No colégio havia um professor chamado Manoel das Neves, que era professor de História. Eu fui aluno do Gradim, mas não foi o Gradim que me incentivou, foi o Manoel das Neves porque ele dava umas aulas fantásticas de História, que eram muito engraçadas. Ele falava assim: "Ah... o Alexandre! O Alexandre Magno era um sujeito bonito, espadaúdo, loiro, cinturinha fina. Já imaginaram o Alexandre de lambreta na Praça Rui Barbosa? Iria ganhar todas as meninas!". Um cara desses me ganhou. E eu comecei a escrever as provas como ele dava aula, eu brincava no texto da prova como ele. E ele ficou fascinado com isso e disse "não, Ronaldo, você escreve muito bem". Mentira! Porque eu estava imitando ele. "Você escreve muito bem, você tem é que escrever, que não sei o que e tal". E o Manoel me incentivou muito. A ponto de o meu segundo livro de poemas, que é um poema imenso sobre Cataguases, quando Cataguases fez o centenário, em 1977, *O Pomba Poema*, o Manoel fazer o prefácio. Eu me orgulho até hoje.

Muito bacana o Manoel das Neves! Enfim, um professor que virou meu amigo. Embora ele fosse Vasco e eu Flamengo, nós ficamos muito amigos. Eu gostava muito do Manoel das Neves. Foi ele quem me incentivou desde o início. Aí eu comecei a escrever umas crônicas n' *O Cataguases* com o pseudônimo de Roneck que é um negócio horroroso, que eu assumo até hoje. O meu e-mail é roneck@ronaldowerneck.



Que é o início de Ronaldo e o final de Werneck, e ficou. Mas eram uns troços horrorosos. O problema é que *O Cataguases*, como todo jornal, tem um arquivo, então aquilo tá lá para a eternidade. Eu olho aquilo hoje e digo: “Meu Deus”!

Andrea Abreu: E quando foi que você ouviu falar que tinha gente fazendo cinema em Cataguases?

Ronaldo Werneck: Bom, eu sempre soube do Humberto Mauro. Mas meu primeiro contato com ele foi em 1961, quando o Mauro Sérgio Fernandes organizou um grande festival para homenageá-lo aqui em Cataguases e eu, de certa forma, ajudei. Essa história está no meu livro, você vai ver.

O Célio Lacerda tinha uns parentes no Rio de Janeiro que eram vizinhos do Sérgio Augusto, que já era um crítico que eu respeitava. Para mim, ele é um dos grandes críticos de cinema que nós temos, e, fora isso, um intelectual de primeira água. Quando eu soube disso pensei que poderiam me apresentar, e assim trazer o Sérgio Augusto para o festival. Foi a minha ajuda para o festival. Eu era um menino ainda, mas consegui.

Vieram muitos críticos, cineastas, enfim, muita gente. A Edla van Steen, escritora. Ela era linda, linda, linda! Tinha feito um filme chamado *Na garganta do diabo*, do Walter Hugo Khouri. Veio com o marido dela, o Loiopércio, artista plástico, sobre quem escrevi uns textos, quando eu trabalhei no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). Mas a Edla veio, veio o Glauber. Foi em setembro de 1961. Enfim, foi o primeiro contato que eu tive com o Humberto Mauro, vendo seus filmes. Aquilo me deixou fascinado.

O Mauro Sérgio teve contato, na época, não só com o Humberto Mauro, como com o Chiquinho Mauro, seu irmão; com o Homero Cortes, que foi um dos produtores, dono da Carcacena aqui. Com o Agenor de Barros, que havia sido dono do cinema e era um empresário, vendedor de automóveis. Foram os dois que financiaram a “aventura”, entre aspas, do Ciclo de Cataguases. O grande mistério do Ciclo, em minha opinião, foi como dois comerciantes, o Homero Cortes e o Agenor de Barros, se meteram nessa aventura. Eles botaram dinheiro e perderam dinheiro nisso.

Andrea Abreu: Foi quando você conheceu Humberto Mauro?

Ronaldo Werneck: Nessa época, *en passant*, assim! Eu vi o Mauro, ouvi os discursos que ele fez e vi os filmes. Eu participei do festival mais como ouvinte.



Depois, em 1967, quando Cataguases comemorava 90 anos de emancipação e 40 anos da Revista Verde³, eu e o Joaquim organizamos um ciclo de homenagens para o pessoal da Verde e fizemos, inclusive, uma peça que nós organizamos a quatro mãos, chamada *Carta aos Azes*. E nessa época Humberto Mauro esteve presente. Vieram também Marx Rebelo, Guilhermino César e Chico Peixoto. Há uma foto, de certa forma icônica, a gente lá no Clube Social, logo depois da apresentação da nossa peça. E aí eu tive contato com o Humberto Mauro, mas ainda *en passant*.

Efetivamente, o meu contato maior com o Mauro foi em 1967. Em 1970, eu já morando no Rio, escrevendo artigos para jornais, um amigo meu, o Moacyr Cirne, era editor da *Revista de Cultura Vozes* e volta e meia me pedia alguma coisa sobre cinema. Os dez melhores filmes brasileiros, quais os filmes você mais gosta. Ele fazia enquetes com várias pessoas. Eu às vezes escrevia para ele, e um dia ele falou: “poxa Ronaldo, podia escrever um texto sobre Humberto Mauro!”. Eu concordei e comecei a ler, rever os filmes e fiz um grande texto sobre ele, que foi capa da revista e tinha até um encarte.

Para minha surpresa, alguns dias depois que a revista saiu, me ligou alguém que dizia ser Humberto Mauro e eu achava que era trote. Pô, o Humberto Mauro me ligando! E era o próprio! Muito simpático! “Poxa, Ronaldo, você é de Cataguases? Não é? Como é que é? Werneck!”.

O pai dele, o Sr. Caetano, foi casado em segundas núpcias com uma Werneck, que era de Muriaé. Então ele falou: “de repente a gente é contraparente?”. Ficamos brincando e tal! E ele completou: “mas você costuma ir a Cataguases?”. Ele estava me ligando de Volta Grande. Disse a ele que ia para ver meus pais, meus amigos. “Ah!! Então dá uma passada aqui, pra gente bater um papo, tomar um café”. A partir daí eu quase sempre que vinha a Cataguases, dava um pulo lá! E ficamos amigos.

Andrea Abreu: E o que você aprendeu com estas pessoas envolvidas com o cinema?

Ronaldo Werneck: Eu aprendi muito com o Glauber, embora quando eu cheguei na Bahia, ele estava indo para Europa. E logo depois estourou a quartelada dos milicos. Eu fui preso no dia 1º de abril, em Salvador. Acho que eu fui um dos primeiros presos políticos desse país. Passei uma noite lá!

O Glauber tinha ido para o Festival de Cannes levar o *Deus e o Diabo*. Eu vi *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no Cine Guarani, em uma sessão de gala. Foi em um domingo pela manhã. Estava todo o pessoal de cinema da Bahia, o Caetano se sentou

³ Movimento literário que surgiu em Cataguases no ano 1927, fruto do trabalho de um grupo de jovens escritores, cujo resultado foi o lançamento de um periódico denominado *Revista Verde*.



do meu lado, Sante Scaldaferrì, que era um artista plástico que depois ficou muito meu amigo, trabalhou em dois ou três filmes do Glauber, enfim, estavam os baianos todos lá. Era uma sessão assim, todo mundo boquiaberto com *Deus e o Diabo*.

Mas o Glauber, eu acabei não conhecendo na Bahia. Eu conheci e fiquei amigo de muita gente de cinema na Bahia, inclusive do produtor do Glauber, Rex Schindler. A gente ficou muito amigo, eu, o Rex, a mulher dele, a gente conversava muito. Nessa época, em Salvador, eu fui diretor de arte da AABB (Associação Atlética do Banco do Brasil) e fundei um cineclube, para onde eu levei vários filmes de amigos meus baianos ou de quando eu morei em São Paulo. E eu lembro que o pessoal do banco falava: “poxa Ronaldo, você tem que trazer uns filmes coloridos para cá, como o Rock Hudson, a Doris Day”.

Quando o Glauber viu os filmes do Mauro aqui no Festival, em 1961, tem uma história que Mauro Sérgio pode te contar melhor do que eu, porque foi ele quem organizou essa noite em que o Glauber sumiu. Havia um baile no Clube Social, ali em cima do Cine Edgar, elegendo lá a *miss festival*, essas coisas de cidade do interior. E um baile dos anos 1960, era fantástico! Ninguém podia perder um baile em 1960! Então subiu todo mundo do festival, os críticos, o pessoal de Cataguases todo - e o Glauber, não! Ele disse ao Mauro Sérgio, se eu não me engano, que ele queria rever o *Ganga Bruta*, um filme do Humberto Mauro. E aí o Mauro Sérgio pediu ao projetorista, e o Glauber ficou lá a noite inteira vendo o *Ganga Bruta*. Ele não subiu. Aí ele volta para o Rio e faz um longo artigo sobre o Humberto Mauro no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, que tinha uma característica fantástica, era dominical, mas saía aos sábados - o STJD (Superior Tribunal de Justiça Desportiva)! Onde eu e toda nossa geração aprendemos muito. Era um suplemento literário fantástico! Os poetas concretos escreveram lá, o Goulart, Mário Faustino, meu Deus! Wladimir Dias-Pino. E o Glauber faz um longo artigo, que depois seria alguma coisa como “temos que respeitar Mauro!” Eu reproduzo vários trechos desse artigo nesse meu livro. E ele falando que o Cinema Novo deve muito a Humberto Mauro. Mauro é o mais novo de nossos cineastas! Mauro já estava com quase 70 anos. E depois, este artigo serviu como embrião do grande livro do Glauber sobre o cinema que é o *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Quase metade do livro é sobre Humberto Mauro.

Andrea Abreu: E com o Humberto Mauro, o que você aprendeu?

Ronaldo Werneck: Aprendi muito com Mauro, mas também com os críticos e cineastas baianos, assistindo filmes e batendo papos nos cineclubes. A minha, entre aspas, “escola” inicial de cinema, fora os filmes que eu via em Cataguases, foi minha experiência em Salvador. Eu fui assistente de direção do filme *Vida por Vida*, um filme



sobre corpo de bombeiros que um amigo meu fez, Carlos Ataíde. Conheci muita gente de cinema lá, grandes amigos hoje falecidos, como Alberto Silva, grande crítico, foi o primeiro a escrever sobre *Deus e o Diabo*. A gente via e revia filmes. Eu me lembro que *Fellini Oito e Meio*, vi a semana inteira com eles, discutindo o filme e tal.

Andrea Abreu: Quando você se tornou um *maurólogo*, então?

Ronaldo Werneck: O *maurólogo* foi depois desse texto que eu te falei, para a *Revista Vozes*, e essa amizade que foi se fortificando com Humberto Mauro, essas idas e vindas a Volta Grande. O pessoal de cinema vivia lá bebendo da inteligência dele, da experiência do Mauro. O Mauro sabia tudo de cinema, foi realmente o pai do cinema. O Andrezinho, o André Mauro, o sobrinho neto dele, escreveu lá, até um livro que eu fiz o prefácio dele: *Humberto Mauro: o pai do cinema nacional*. Realmente foi.

Andrea Abreu: Como foi essa sua relação com Humberto Mauro? Vocês iam lá para Volta Grande, conversavam, bebiam, o que faziam lá?

Ronaldo Werneck: Não, não (risos). É engraçado, ele fazia uma cachaça, não era uma cachaça não, era um licor de casca de laranja fantástico! E tinha uma cachaça muito legal, que a gente bebia lá. Eu lembro do Davi Neves, a gente bebendo a cachaça. Chamava Maloca. Ele tinha um tonel lá. Mas ele mesmo não bebia, não.

O Mauro gostava de fazer coisas. Não era só cinema. Ele foi radialista, ele fez rádio, não programa de rádio, ele construía o aparelho. Eu lembro uma vez ele me falando que esteve em um festival, onde foi homenageado, e alguém o apresentou como Humberto Mauro que, além de cineasta, foi quem trouxe o rádio para Minas Gerais. E brincou: “Ah se ele falou, é porque eu trouxe, né Ronaldo?” Ele era muito bem humorado. “Não fui eu, mas o cara que falou, então eu levei o rádio para Minas Gerais”.

É engraçado que o Mauro tinha uma coisa manual muito forte. Ele jogava sinuca muito bem, ele jogava xadrez. Não sei se você se lembra de uma coisa chamada bilboquê. É um brinquedo de madeira com uma bola presa por uma corda, que você tenta encaixar em uma espécie de taça. Ele era campeão de bilboquê. Ele era ótimo com flechas, jogava flechas para matar passarinho ou sei lá o quê! Era um excelente remador, o melhor goleiro da Zona da Mata de Minas Gerais, foi goleiro do Flamengo. Todas as coisas com a mão! Ele era eletricitista, ele mexia, desmontava. Eu me lembro que eu estava com um gravador falando com ele em uma entrevista, e meu gravador emperrou, deu um problema e ele: “não, me dê aqui!” E consertou meu gravador. Ele era um negócio assim, era uma “figuraça”! Muito bem humorado! Contava umas histórias fantásticas!



Ele falava assim para mim: “Você está vendo aquele morro lá, Ronaldo? É o Aporá!”. E eu perguntei: “por que Aporá?”. E ele disse: “Não! Eu fiz um filme sobre o Castro Alves, aí eu mandei o Manoel Ribeiro, que era o fotógrafo que trabalhava comigo no INCE. Eu não pude ir para a Bahia e mandei o Manoel Ribeiro, e por recomendação eu falei, olha, Manoel! Não deixe de fotografar o Morro Aporá que está na infância do Castro Alves, que ele falava, aquele Morro Aporá!!! Mas não é que o Manoel volta para o Rio e não traz a filmagem do Morro Aporá?! Aí eu falei, o que que eu vou fazer? Um dia aqui em Volta Grande, eu olhando aquele morro, pensei, nossa!!! Sem dúvida é o Aporá! Porque morro é morro, aqui, na Bahia, em qualquer lugar. Aí virou o Aporá”. E ele filmou o Aporá mineiro, como se fosse na Bahia.

O Mauro tinha uma coisa. Ele fingia que não sabia escrever, fingia que não entendia nada. Dizia assim: “Esses poemas que você e o Joaquim ficam publicando no suplemento do Minas, eu não entendo nada!” É porque eram uns poemas concretos. “Eu não entendo nada, isso que vocês estão fazendo”. Mas era mentira. Quando o Alex Viany publicou um livro chamado *Humberto Mauro - Sua vida / Sua arte / Sua trajetória no cinema*, ele publicou vários artigos de pessoas falando sobre o Mauro. Do Glauber, um artigo meu, inclusive em que eu faço uma reportagem como se fosse um filme com o Mauro. O Alex botou isso lá. Pega quase metade do livro porque era imenso. Aí eu levei o livro em uma ocasião e disse: “pô, Mauro, põe o jamegão aí, me dá um autógrafa”, e aí ele botou assim: “Ao Ronaldo Werneck, que escreve tão bem, segue o jamegão, admiração e um abraço, desse seu iletrado amigo, Humberto Mauro”. Quer dizer, era uma brincadeira porque depois a gente vai ouvir as palestras radiofônicas que ele fez, mais tarde, lá para o Roquette Pinto, na Rádio Educadora, foram fantásticas.

E o discurso que ele fez aqui em 1961, quando conta a vida dele em Cataguases, foi um negócio muito bem escrito. Aquilo tudo era uma brincadeira do Mauro, ele não era nada iletrado. O Guilhermino César tem um artigo maravilhoso na edição fac-similada da Revista Verde, feita pelo Zé Midlyi. Nesse artigo ele conta que nunca viu o Humberto Mauro em Cataguases, o jovem Humberto Mauro, que não estivesse com um livro debaixo do braço. E geralmente livros em inglês, livros técnicos. Ele era um leitor.

Andrea Abreu: E a relação de Mauro com a educação? Como foi que aconteceu?

Ronaldo Werneck: Ele sabia da importância do cinema como projeto educativo. O Mauro fazia os filmes em 16mm e o Roquette Pinto, que era um antropólogo e educador, tinha um projeto com filmes que mapeou o Brasil de várias formas. Eram filmes sobre medicina, música, literatura, fitossanitárias, coisas rurais. O Mauro fez quase trezentos filmes documentários. E a ideia era meio que levar esses filmes para as escolas do Brasil



inteiro. O Roquette Pinto chegou a propor isso, mas acabou não indo a frente. A ideia era que o governo doasse projetores 16mm para as escolas. Então as escolas que iriam exibir esses filmes. Seria uma maneira de educar as crianças mostrando o Brasil profundo que estava ali. As professoras ao exibir e discutir os filmes com as crianças, se tornariam uma espécie de diretoras de cineclube.

Andrea Abreu: Você chegou a fazer algum filme com Humberto Mauro?

Ronaldo Werneck: Com ele eu participei das filmagens do *Noiva da Cidade*, já no final da sua vida, em Volta Grande. Eu ficava sempre lá com ele e o pessoal da equipe, que eram todos meus amigos, o Alex, o Davi.

Sobre ele fiz um filme chamado *Mauro move o mundo*. Eu fiz uma edição da trajetória da vida do Mauro e um pequeno documentário com dois poemas meus chamados *Soldade*. O Mauro trabalhava muito filmando contra o sol, que era uma característica dele. Planos *plongée* e na contra luz. É uma brincadeira com sol e saudade. São dois filmezinhos sobre o Mauro.

Os aprendizados que me proporcionaram a criação desses filmes, dos poemas, foram muito em função das conversas que nós tivemos. A linguagem dos dois poemas que originaram esses filmes é uma linguagem cinematográfica e muito em cima da linguagem do Mauro. O Mauro falava como se estivesse filmando, o tipo de fala dele era mais ou menos assim: “olha o carro de boi lá, contra a luz, lá no alto do morro”. Ele já estava filmando ali naquele momento. Ele falava como se filmasse. Então, esses meus dois poemas jogam muito com essa imagem cinematográfica, como se tentando espelhar a palavra, originando o movimento.

Andrea Abreu: Voltemos um pouco no tempo para você me contar sobre o Ciclo de Cinema de Cataguases. Você não viveu o Ciclo, mas conheceu pessoas, além do próprio Mauro, que o viveram. Conte-me sobre a participação das mulheres.

Ronaldo Werneck: Ah! Sim! Tinha a Dona Bêbe, que era a mulher do Mauro, que trabalhou como atriz no *Thesouro Perdido* com o nome artístico de Lola Lys. Porque a Eva Comello, que virou Eva Nil, Nil por causa do Nilo, lá do Cairo, a Eva nasceu no Cairo. Quando a Eva parou de atuar, houve uma cisão lá, um quiproquó dela com o Mauro, e ela parou de fazer filme com ele. Então, o Mauro colocou a Dona Bêbe no papel de Susana, no *Thesouro Perdido*. Um filme que ele gostava muito por várias coisas, e uma delas porque estava a família toda praticamente: o sogro, a mulher, o irmão.

Mas a figura icônica, assim vamos dizer, do Ciclo de Cataguases, é a Eva Nil, que eu conheci, que era muita amiga da minha mãe. Ela tinha um estúdio na época e



onde aconteceu uma coisa inacreditável. O cara que comprou essa loja, por acaso há um ano atrás, estava lavando o carro, e eu também, e a gente começou a conversar e ele falou: “ah! sou dono daquela casa ali”. Aí eu falei: “sim, lá morou o Sr. Pedro Comello, a Eva Comello”. E ele falou: “pois é, você sabe que quando eu comprei a casa, eu achei lá no fundo do quintal várias coisas de filmes, de cinema e não sabia para quem entregar, acabei queimando tudo. Eu não sabia para quem dar aquilo”. Ele tentou até falar com o Pedrinho Comello, mas não conseguiu, e aquilo ficou lá e ele acabou jogando fora. Não só trechos de filmes, como tinham livros, anotações de escritos da Eva. A Eva anotava tudo.

Eu conheci muito a Eva. Era uma figuraça! Eu lembro dos dedos dela. Parecia que fumava. A unha, com a química da revelação fotográfica, amarelou. Ela que fez a foto da minha primeira comunhão. Minha e da Rosa, minha irmã. Está lá, “by Eva Comello”. Ela se tornou fotógrafa ao herdar o estúdio do pai.

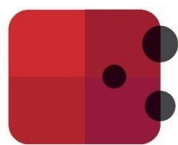
Andrea Abreu: Para além da condição de atriz, Dona Bêbe e Eva Nil tinham alguma outra função dentro do cinema?

Ronaldo Werneck: Não! Eram atrizes. E foram atrizes por acaso. A Eva assumiu junto com o pai, o Sr. Pedro Comello. Eu digo Sr. Pedro em homenagem ao Mauro, porque ele o chamava de Sr. Pedro. O Sr. Pedro era 20 anos mais velho do que ele. Na época o Pedro Comello tinha 50 anos, e o Mauro, 30.

A Eva participou da empresa de cinema que o pai dela tinha. Quando eles fizeram a cisão, a Phebo, que era do Humberto Mauro, ficou de um lado, e a outra empresa, que chamava A Fábrica de Cinema, que era do Pedro Comello, do outro. Cataguases tinha duas fábricas de cinema nessa época, nos anos 1920. E a Eva ajudava o pai. Assumiu a venda, a distribuição dos filmes. Era bastante ativa. Era taxativa. Tinha uma personalidade forte. Tanto é que o desentendimento com o Mauro foi problema com ela. Ficou meio obscuro o que aconteceu. Eu lembro que o Mauro me falou que quando a Dona Ida, mãe da Eva, morreu, ele mandou um telegrama para a Eva e ela sequer respondeu. Isso cinquenta anos depois.

Andrea Abreu: E sobre a preparação do Centro Cultural Humberto Mauro. Você participou ativamente?

Ronaldo Werneck: Participei! Eu escrevi várias coisas sobre o Mauro ao longo desse tempo, dando depoimentos, palestras, entrevistas. Coisas que acabaram resultando no



Centro Cultural Humberto Mauro, quando eu trabalhei com a Mônica Botelho⁴. E uma coisa que eu falava com ela, que é um absurdo, é Cataguases ter um Centro Cultural Eva Nil, que foi atriz de um filme do Mauro, e lá dentro ter uma sala de vídeo Humberto Mauro, que não dá para ouvir nada, que é um barulho horroroso. Vamos fazer alguma coisa! E aí foi quando a Força e Luz, na época, e depois a Energisa, adquiriu ali, aquela parte onde era o cinema do Nelo, e criou-se o Centro Cultural Humberto Mauro e o Memorial Humberto Mauro.

Quando eu voltei para Cataguases em 98, foi quando a Mônica também voltou e a gente já era amigo. No Rio, a Mônica ia sempre lá em casa. E calhou dela voltar nessa época e assumir a Fundação Ormeo Junqueira Botelho. A ideia era fazer um centro cultural e eu falei, Mônica, tem que ser Humberto Mauro! E dito e feito. Foi inaugurado em 2002, como Centro Cultural Humberto Mauro.

Eu não fui o mentor. A ideia foi da Mônica, eu fazia os textos. Eu, ela e o Henrique Frade. Na época da criação, eu e a Mônica fomos a Volta Grande, no Rio, no CTAv (Centro Técnico Audiovisual), o antigo INCE, onde tem os filmes, onde o Mauro trabalhou muitos anos. Nestes lugares a Fundação adquiriu várias coisas. Fez também contrato com a família Mauro. Tudo isso já com a ideia de fazer um museu, um memorial para Humberto Mauro, uma coisa que a gente não sabia ao certo ainda o que seria. Eu lembro que a Mônica tinha visto uma exposição em Fortaleza sobre o Lampião, feita por um arquiteto chamado André Scarlazzari, e voltou de lá impressionada. Disse “Ronaldo, um troço fantástico que o cara fez com imagem e movimento na exposição!” Acabou ficando amiga dele e o trouxe para estruturar o que seria o Memorial Humberto Mauro.

A partir daí fizemos algumas reuniões em São Paulo, com uma historiadora, para fazer o levantamento de material. Depois o André Mauro estruturou a parte da iconografia e eu junto com Júlio Mauro, que também é cineasta hoje, fizemos uma longa pesquisa. Fomos para a cinemateca de São Paulo, para o CTAv, estivemos em Volta Grande, entrevistei o Zequinha Mauro, o filho de Humberto, que foi um grande fotógrafo da fase dele depois do INCE, até sua fase final.

O Zequinha foi um fotógrafo importantíssimo. Eu lembro que o Valtinho Carvalho, que é praticamente o nosso melhor fotógrafo de cinema, me falou uma vez que o Zequinha foi o seu grande mentor de fotografia, aprendeu muita coisa com ele.

Depois eu acabei editando dez pequenos filmes que estão lá à disposição no Memorial, dando a trajetória do Mauro. Escrevi os textos, mas na verdade não fui só eu.

⁴ Presidente da Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, braço social e cultural do Grupo Energisa, distribuidora de energia.



Foi uma equipe: a Mônica, o André, vários textos que eu peguei, foi uma equipe. O Memorial foi inaugurado em 2008.

Andrea Abreu: E essa configuração atual do Polo Audiovisual? Você participou dela?

Ronaldo Werneck: Muito pouco. Na época eu já não estava muito envolvido. Eu participei efetivamente foi do Cineport⁵, que é meio que o embrião disso tudo. Nesse, sim!

Desde o festival do centenário do Mauro, que havia a ideia de se fazer um festival de cinema aqui em Cataguases, e aí depois, com a vinda da Mônica, tudo se concretizou. O Cineport foi muito disso aí. Aliás, este nome foi eu quem dei. O Cineport foi uma espécie de embrião do Polo. Foi o que detonou tudo. Nós fomos para Portugal, em Lagos, depois para João Pessoa e aqui em Cataguases, que foi um acontecimento, em 2005.

E o Polo vem dando muito certo. O Adhemar Gonzaga, que era um dos mentores do Mauro, e depois o fundador da Cinédia, dizia na época, nos anos de 1920, que Cataguases era “cataúde”. Chegou uma época cogitar em morar em Cataguases e trabalhar na Phebo. Aí o Mauro falou: “que isso cara? Não faz isso não!” Ele já era editor da Revista Cinédia.

E engraçado que hoje é “cataúde” porque é uma cidade locação, é set de cinema. São vários filmes feitos aqui. E isso é um aprendizado, atrai turismo, injeta grana na cidade, e aos poucos, o pessoal local começa a trabalhar nesses filmes. Mesmos que iniciantes, começam a fazer parte desses filmes. Não é só a vinda dos atores, dos cinegrafistas, dos diretores, não é só isso. Filmam por exemplo, roteiros em cima de obras do Ruffato, que é um escritor cataguasense.

Sobre isso, tem uma coisa importante que eu não falei ainda. Nos anos 60, o Paulo Martins fez um filme de longa metragem em Cataguases, importantíssimo, chamado *O Enunciador, o Homem das Tormentas*. Paulo Basto Martins, atualmente, é professor de cinema em Campinas. Paulinho é daqui, da minha geração. Ele escreveu comigo no *SLD* e no *O Muro*. Foi um filme dele. Fez o argumento, o roteiro, a direção e atuou. A cidade inteira atuou, até eu fiz uma ponta lá. O Carlos Sérgio atuava, mas o Carlos Moura foi o principal, Maria Alcina cantava, o Manoel das Neves estava ótimo em seu papel. A cidade toda estava em cena. É um filme *underground*. E era mesmo, porque

⁵ Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, que teve início no ano de 2005, em Cataguases, envolvendo oito países de quatro continentes.



não tinha dinheiro, tinha que ser. O Glauber adorava esse filme, a ponto de, quando ele fez o *Terra em Transe*, ele dar nome ao papel principal, que é o poeta, de Paulo Martins.

Referências

BRASIL. IBGE. *Cidades*. (2017). Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/cataguases/panorama>>. Acesso em: 01 maio 2018.

MAURO, Andre Di. (2013). *Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro*. São Paulo: Giostri.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva. Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

POLO AUDIOVISUAL ZONA DA MATA DE MINAS GERAIS. Coordenação de César Piva. Desenvolvido pela Agência Polo Audiovisual da Zona da Mata Minas Gerais. Apresenta articulação, planejamento, realização, registro e difusão das produções que acontecem no âmbito do Polo Audiovisual. Disponível em: <<http://www.poloaudiovisual.org.br/>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. (2003). "O livro das letras luminosas, Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo". In: FABRIS, M. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III 2001. Porto Alegre: Sulina.

WERNECK, Ronaldo. (2009). *Kiryri Rendáua Toribóca Opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck*. São Paulo: Arte Paubrasil.

Submetido em 25 de julho de 2019 / Aceito em 06 de novembro de 2019.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O Cinema e a Cidade no Portugal Europeu¹

Mariana Liz²

Tradução: João Paulo Oliveira

¹ Texto publicado originalmente em inglês, “Cinema in the City in European Portugal”. In LIZ, Mariana. *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. London: I. B. Tauris, 2018. 115-134. Used by permission of Bloomsbury Publishing Plc. Tradução de João Paulo Oliveira, financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/SOC/50013/2019.

² Investigadora de pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Portugal (ICS-Ulisboa).

e-mail: mariana.liz@ics.ulisboa.pt



Resumo

“Portugal não é um país pequeno”, afirmava a propaganda política do Estado Novo – o regime autoritário que governou a nação entre 1933 e 1974. A justificação visual para este tipo de afirmação resultava da junção do território geográfico de Portugal com o espaço ocupado num mapa-mundo pelo território das colónias portuguesas na Ásia e em África. Uma vez caído o regime, e com ele o controlo português sobre as suas “províncias ultramarinas”, surgiu um grande vazio na imagem que Portugal tinha de si mesmo. Depois de 1974, Portugal encontrou na Europa não só uma oportunidade para desenvolver importantes reformas, mas também um espaço geográfico a incorporar, e, ao mesmo tempo, onde projetar, a sua imagem nacional. A transformação cultural resultante desta passagem da era colonial para o período de integração Europeia é claramente visível no cinema português das últimas décadas. Este ensaio questiona a capacidade deste cinema poder ser visto como “cinema Europeu”, e, ao mesmo tempo, o modo como este se posiciona, assim como ao país que representa, como Europeu. Os exemplos analisados são *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001), dois filmes produzidos para celebrar cidades portuguesas nomeadas Capitais Europeias da Cultura.

Palavras-chave: Portugal; Europa; Lisboa; Porto.

Abstract

“Portugal is not a small country”, claimed the political propaganda of the New State – the authoritarian regime which ruled the nation between 1933 and 1974. Support for this statement arose from the amalgamation of the nation’s actual geographical territory with that of Portugal’s colonies in Asia and Africa. But once the dictatorship, and with it Portugal’s control over its “overseas provinces”, came to an end, a big gap was left in Portugal’s self-image. After 1974, Europe emerged as an obvious substitute, as Portugal found not only a chance for reform, but also a new external territory to incorporate in and in which to project its national image. The cultural transformation operated by the shift from colonialism to European integration is vividly depicted in the Portuguese cinema of the last three decades. This essay questions the extent to which such cinema can be seen as “European cinema” and how it positions itself and, by consequence the country, as European. It examines *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) and *Porto da minha infância/Porto of my childhood* (Manoel de Oliveira, 2001) – films produced to celebrate Portuguese cities chosen as European capitals of culture – asking whether these represent and (de)construct the European character of Portuguese spaces and places.

Keywords: Portugal; Europe; Lisbon; Porto.



“Portugal não é um país pequeno”, proclamava um mapa de propaganda criado em 1935 pelo regime ditatorial do Estado Novo (1933-1974). A disposição engenhosa das colônias de Portugal na Ásia e em África sobre o território geográfico efetivo de Portugal continental inserido num mapa da Europa demonstra a importância das “províncias ultramarinas” (como eram conhecidas oficialmente) para a percepção que a nação tinha de si mesma durante a ditadura. Após a queda do regime, com a Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974, logo seguida pela independência de Angola, Moçambique e Cabo Verde, bem como de outros países até então ocupados por Portugal, passou a existir um enorme vazio na imagem que Portugal tinha de si mesmo. Devido à incapacidade do país em se encarar como estando circunscrito pelo seu território geográfico de 92 200 km² na Europa Ocidental (justificada parcialmente por uma história de 500 anos de expansão marítima e por mais de quatro décadas de um regime imperialista), surgiu então a necessidade de encontrar novas esferas de identificação, situadas para lá das fronteiras nacionais. Como o mapa de 1935 também demonstra, a Europa era um substituto óbvio. Depois de 1974, Portugal encontrou, no “velho continente”, não só um território externo onde se podia integrar e onde podia projetar a sua imagem nacional, mas também (na sequência do processo de integração europeu) uma possibilidade de reforma assente na modernidade, liberdade e democracia.

A aproximação à Europa em meados da década de 1970 está patente no próprio processo histórico: pouco depois do início do processo de descolonização (logo em 1974), iniciaram-se também as conversações de adesão à União Europeia, então conhecida como Comunidade Económica Europeia (CEE). Paralelamente, ocorreu ainda uma transformação cultural que pode ser observada nos filmes produzidos em Portugal nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI. Este artigo analisa como o cinema português deste período se projeta a si mesmo e, conseqüentemente, ao país, como europeu. Debruça-se, em particular, sobre dois filmes produzidos para celebrar cidades portuguesas que haviam sido nomeadas capitais europeias da cultura: *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) e *Porto da Minha Infância* (Manoel de Oliveira, 2001). Procuo aqui identificar a visão europeia de Portugal projetada nestes filmes, bem como as conseqüências dessa visão para a percepção nacional e internacional do país e do seu cinema. Neste artigo, examino a relação em mudança entre Portugal e a Europa em dois filmes que privilegiam o espaço urbano como a principal esfera de criação de significado cultural. Esta análise centra-se na iniciativa Capital Europeia da Cultura, um evento emblemático das ligações ambíguas entre o país e a Europa, e da forma complexa como, em Portugal, se associa a Europa às noções do novo, da liberdade e da modernidade. Perante a crescente globalização e um enfoque académico cada vez maior sobre o transnacionalismo, estes filmes constituem um estudo de caso



particularmente produtivo para compreender as transformações sofridas pelas pequenas nações europeias num contexto pós-colonial.

A complexa relação entre Portugal e a Europa

O final do colonialismo teve um impacto dramático na identidade nacional portuguesa. As implicações políticas e culturais do processo de descolonização assistemático que Portugal realizou em África foram analisadas em diversos estudos académicos. Após 1974, a situação em Portugal “caracterizava-se por um conjunto complexo, simultaneamente psicológico e político, de relações instáveis, objetivos em mudança e aproximações incertas aos antigos territórios” (MacQueen, 2003: 182). A nação sofreu uma enorme “sensação de perda” (Overhoff Ferreira, 2012: 19), acentuada pelo humilhante travo do seu falhanço como potência colonial e autoridade pós-colonial. Como Eduardo Lourenço argumenta, “a entrada na Europa tapava a ferida deixada pela liquidação da herança colonial [da nação]” (2005: 111). A “Europa” acabou por significar a associação de Portugal à mudança, abertura e inovação. Não só substituiu o espaço outrora ocupado pelas colónias, mas tornou-se também numa esfera de identificação transnacional muito mais positiva.

A Europa sempre foi uma referência importante para Portugal, mesmo durante a ditadura. Ao decidir não participar na Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo assumiu uma postura tipicamente ambígua durante este conflito. O regime adotou o que o historiador Fernando Rosas já descreveu como uma neutralidade beligerante (Rosas, 2010), ao oferecer, por um lado, “algumas concessões económicas à Alemanha” (2010: 280) e, por outro, ao ignorar os grandes números de imigrantes judeus que viajaram até Portugal para fugir em segurança, maioritariamente rumo aos EUA.³ Quando esta guerra terminou, Portugal viu-se cada vez mais isolado. Tornando-se na última nação europeia a conceder a independência aos seus “territórios ultramarinos”, a posição periférica de Portugal acentuou-se devido à insistência do regime em manter as suas colónias. Encarando o fim do colonialismo como necessário para acabar com a exploração e também com a guerra colonial, a Europa incompatibilizou-se com o programa político promovido pelo regime (ver Leitão, 2007).

Ao mesmo tempo, no entanto, muitos cidadãos portugueses olhavam para a Europa de uma forma muito positiva, em especial aqueles que se opunham ao regime. Enquanto Salazar se manteve no poder (e, posteriormente, Caetano, entre 1968 e 1974), muitos saíram do país, em busca de uma vida melhor. A partir da década de 1960

³ A forma como Portugal recebeu os refugiados da Segunda Guerra Mundial também foi abordada no cinema, nomeadamente em *Fantasia Lusitana* (João Canijo, 2010).



e culminando no início da década de 1970, o número de imigrantes portugueses, em especial em França, na Suíça e nos países do Benelux (Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo), aumentou consideravelmente. Estes números talvez só tenham paralelo com os registados após o início da crise da dívida na zona euro em 2008 (Campos, 2015). Apesar destas duas vagas migratórias serem frequentemente comparadas, os motivos por detrás de cada uma delas são bastante diferentes. Na década de 1960, tal como hoje, o principal motivo para as pessoas saírem de Portugal estava relacionado com os problemas financeiros do país. No entanto, na década de 1960, a política opressiva adotada pelo Estado Novo também contribuía para este fluxo migratório, bem como a vontade de escapar à recruta para a sangrenta guerra colonial. Além dos exilados políticos, para quem a Europa representava a liberdade e uma nova vida, as nações europeias também atraíam aqueles que partiam em busca de liberdade educativa e artística. Foi o que aconteceu com os realizadores Fernando Lopes e Paulo Rocha, que estudaram, respetivamente, na *London Film School* e no IDHEC (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) em Paris, tal como aconteceu com outros realizadores do *Cinema Novo* português.

Apesar da precariedade das ligações políticas à Europa, esta não era totalmente ignorada. Portugal era membro da Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA, European Free Trade Association) desde 1960 e tinha assinado um importante acordo financeiro com a CEE em 1972 (Costa Lobo e Magalhães, 2011: 83). Culturalmente, a Europa era usada especialmente em termos comparativos, em particular para projetar ideias daquilo que Portugal não era. Para Lourenço, até à década de 1970, a Europa “estava *fora de nós* e nós dela” (2005: 105; destaque no original). Carolin Overhoff Ferreira usa um argumento semelhante, ao afirmar que “na imagem que Portugal tinha de si mesmo... sempre destacou a diferença entre o país e os restantes países europeus” (2012: 17). Durante a vigência do Estado Novo, aqueles que se interessavam verdadeiramente pelo espaço europeu e pela cultura europeia tinham uma perceção negativa de Portugal. Neste contexto, o Portugal pós-ditatorial necessitava urgentemente de uma mudança e precisava também de reagir à incessante desvalorização da imagem da nação. Como tal, houve uma atração imediata pela Europa. As negociações com vista à adesão de Portugal à CEE começaram em 1977, apenas dois anos após as primeiras eleições parlamentares em 50 anos. Durante a década de 1980 e também na década seguinte, o tema “europeu” estava omnipresente em todas as esferas da vida portuguesa. Como Lourenço argumenta, nessa altura, “De um certo modo, em Portugal, como nos outros países do Ocidente, tudo está já escrito em *europeu*. A Europa, uma certa realidade entrevista como Europa, é o barco que



ninguém, minimamente realista ou cínico, *deseja perder.*” (2005: 110; destaque no original).

Durante estes anos, o entusiasmo pela integração europeia não se sentia unicamente em Portugal. Após a assinatura do Acordo de Schengen⁴ e do Tratado de Maastricht⁵ no início da década de 1990, existia um grande otimismo pelo projeto europeu espalhado por todo o continente. Mas, em Portugal, a viragem para a Europa estava ancorada numa enorme sensação de novidade. Mais do que uma verdadeira compreensão daquilo que a Europa significava, o pró-europeísmo do país assentava num rompimento consciente e desejado com o seu passado (ditatorial). Na realidade, os termos da adesão à CEE não foram analisados em profundidade e, retrospectivamente, os críticos consideraram que o processo de integração foi apressado. Boaventura Sousa Santos, por exemplo, considera que Portugal “aderiu à CEE em 1986 sem ter um projeto nacional de desenvolvimento” (2002: 25). Para ele, apesar de terem sido implementadas várias mudanças estruturais rumo à democratização e modernização, Portugal continuava a ser uma “nação semi-periférica” (2002: 9). Maria Filomena Mónica descreve Portugal como “um povo pobre num continente de ricos” (2006: 15). A aproximação à Europa pode ter ocupado temporariamente o espaço colonial que se esvaziara, mas não resolveu todas as ansiedades identitárias e acabou também por evidenciar novos problemas. A perceção nacional da Europa e do Portugal europeu é verdadeiramente ambivalente e enquadra-se muitas vezes através de perceções negativas do país.⁶

Conforme já sugerido, a relação entre Portugal e a Europa não se limita à esfera da política. Os setores da arte e da cultura estiveram profundamente envolvidos nestes debates e na análise da ideia do “Portugal europeu”. Isabel Moutinho (2008) argumenta que a literatura portuguesa ignorou fundamentalmente a Europa. No cinema, isto não aconteceu, uma vez que surgiram ligações concretas entre Portugal e a Europa através dos novos fundos europeus de apoio à indústria do audiovisual e dos acordos de coprodução estabelecidos com cinematografias de outros países do continente (ver, por exemplo, Overhoff Ferreira, 2013). Segundo Jacques Lemièrre (2006), a viragem para a Europa resultou numa divisão na comunidade fílmica portuguesa. Para alguns, a Europa representou uma oportunidade de lucrar através das suas atividades de produção e

⁴ Originalmente assinado em 1985, o Acordo de Schengen tem sido adoptado por um número crescente de países Europeus, membros e não-membros da UE. Trata-se de uma convenção que permite a livre circulação de pessoas dentro dos países signatários. Portugal assinou o Acordo em 1991.

⁵ Assinado em 1992, o Tratado de Maastricht reformou a CEE e instituiu a União Europeia (UE). Marca o início das discussões sobre a moeda única europeia, e atribuiu cidadania europeia a todos os cidadãos dos Estados-membro da UE.

⁶ Para uma narrativa histórica da posição pró-europeia de Portugal e do desenvolvimento do Euroceticismo no país, ver, por exemplo, Costa Lobo e Magalhães (2011).



realização cinematográficas e de integrar o cinema na paisagem em mudança dos *media* internacionais. No entanto, para outros, esta viragem significou uma abertura indesejada às leis do neoliberalismo e também a obrigação de seguir uma lógica de mercado que exige a integração do cinema na esfera audiovisual mais ampla.

Com a viragem para a Europa, foi possível obter financiamento para um maior número de filmes realizados por autores portugueses, e assegurar a sua exibição e celebração em cinemas e festivais espalhados por todo o continente. Também foram empreendidos alguns esforços para relançar o cinema popular português (não só em Portugal, mas também num mercado internacional mais amplo), apesar de, na sua grande maioria, estas produções não terem obtido sucesso crítico nem comercial. Tal foi, por exemplo, a ideia por detrás da produção de filmes portugueses filmados parcial ou totalmente em inglês, tal como *Pesadelo Cor-de-Rosa* (Fernando Fragata, 1998) e *Second Life* (Alexandre Valente, 2009). Como pode ser constatado no decurso deste artigo, os filmes portugueses realizados neste período também abordaram tematicamente a Europa. Além dos filmes aqui analisados em detalhe, *A Caixa* (1994) de Manoel de Oliveira termina, por exemplo, com um grupo de jovens bailarinas a recriar a bandeira europeia, e o filme *Ganhar a Vida* (2001) de João Canijo retrata a vida de imigrantes portugueses num subúrbio de Paris.

Mais ou menos explicitamente, em termos financeiros e temáticos, os filmes portugueses das décadas de 1990 e 2000 contribuíram para a análise e definição da identidade europeia da nação. Frequentemente, após um pico de entusiasmo (por exemplo, a adesão à CEE em meados da década de 1980, a assinatura do Acordo de Schengen na década seguinte e a adesão ao euro na década de 2000), enfrentou-se um momento de crise (isto é particularmente visível com a crise da dívida na zona euro e a introdução de várias medidas de austeridade, que foi posteriormente exposta em filmes como *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes [2015]). No entanto, o cinema português contemporâneo não revela tanto uma variação nas atitudes relativamente à Europa, mas antes a oposição constante entre a consciência positiva de ser verdadeiramente europeu e a suspeita inquietante de estar na periferia da Europa (se não mesmo já totalmente fora da Europa), situando-se algures entre um interesse pela Europa e uma rejeição daquilo que este continente representa.

***Lisbon Story* e os postais ilustrados europeus**

A escolha de Lisboa, a capital portuguesa, como cidade anfitriã da iniciativa Capital Europeia da Cultura em 1994, pode ser encarada como o culminar da aproximação do país à Europa, tanto em termos políticos como culturais. Em janeiro de 1992, Portugal assumiu a presidência da UE durante um período de seis meses, ou seja, até junho



desse ano. A presidência portuguesa do Conselho das Comunidades Europeias foi simbolicamente responsável por alguns eventos marcantes na história da integração europeia, incluindo a assinatura do Tratado de Maastricht em fevereiro desse ano. Enquanto nação europeia de pleno direito desde meados da década de 1980, Portugal beneficiou de diversos programas e fundos da UE, incluindo alguns de apoio às artes e à cultura. Iniciativas como o programa Eurimages do Conselho da Europa e o Programa MEDIA da UE (conhecido como Europa Criativa desde 2014), por exemplo, contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento da indústria cinematográfica portuguesa, através do financiamento de coproduções internacionais e do apoio à distribuição e exibição de vários filmes portugueses fora das fronteiras nacionais.

A iniciativa Capital Europeia da Cultura foi lançada pela CEE em 1985. Nos últimos 30 anos, o programa apadrinou atividades culturais em mais de 50 cidades europeias. Esta iniciativa tem por objetivo “Valorizar a riqueza e a diversidade das culturas europeias”; “Celebrar as características europeias que partilhamos”; “Aumentar a sensação de pertença dos cidadãos europeus a um espaço cultural comum”; e “Fomentar o contributo da cultura para o desenvolvimento das cidades” (site da Comissão Europeia)⁷. Até à data, Portugal organizou este evento três vezes: em Lisboa em 1994, no Porto em 2001 e em Guimarães em 2012. A vontade de participar num programa que insiste tão deliberadamente no desenvolvimento da cultura europeia e na aproximação necessária da nação a outros estados europeus demonstra o desejo de europeização de Portugal, não só nos primeiros anos logo após a transição democrática, mas também nas décadas seguintes.

A celebração da Capital Europeia da Cultura em 1994 promoveu simultaneamente o desenvolvimento material de Lisboa e financiou representações artísticas do estado transitório de uma cidade em expansão. O programa da iniciativa, realizada no vigésimo aniversário da revolução que derrubou o regime do Estado Novo, destacava a transformação de Lisboa de capital ditatorial em capital democrática e caracterizava a cidade como um espaço europeu. O desenvolvimento urbano de Lisboa teve lugar durante a década de 1990. Nos anos que antecederam a celebração da Capital Europeia da Cultura, foram empreendidos alguns trabalhos de vulto de construção e renovação (possibilitados também pela chegada dos primeiros fundos europeus) e, nos anos que se seguiram, foram realizados outros trabalhos igualmente importantes. Uma grande parte da cidade, por exemplo, foi reconstruída para a exposição mundial Expo 98, realizada em Portugal em 1998. Durante a celebração de

⁷ Traduzido do original em inglês: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en



1994, o desenvolvimento material de Lisboa limitou-se essencialmente à construção ou renovação de infraestruturas culturais, incluindo os teatros S. Carlos e D. Maria II, o Museu de Arte Contemporânea no Chiado e o Coliseu dos Recreios, uma importante sala de espetáculos. Lisboa submeteu-se a um “retoque cosmético” radical em 1994 (Holton, 1998: 173). Para se modernizar verdadeiramente, em primeiro lugar, a cidade precisava de parecer moderna. Como tal, o aspeto destes espaços era fundamental para a promoção da “nova Lisboa”. Os espaços renovados foram também aqueles onde se realizaram a maioria dos eventos mais importantes do programa do festival Capital Europeia da Cultura.

“Imagine uma capital. E a Europa dentro dela. Imagine uma Europa. E toda a sua cultura. Lisboa convida” era o slogan oficial de Lisboa Capital Europeia da Cultura. Como era então idealizada esta capital, com a Europa dentro dela? E como era idealizada a Europa e toda a sua cultura? Apesar de apenas 10% do orçamento do festival ter sido atribuído ao cinema e vídeo, o cinema é uma arte particularmente útil para observarmos esta transformação. Debruçando-nos sobre o cinema, podemos avaliar o desenvolvimento material do espaço urbano e, ao mesmo tempo, a sua projeção nacional e internacional enquanto uma ideia cultural, uma vez que o cinema produzido no âmbito dos eventos Capital Europeia da Cultura usa as cidades celebradas como localizações físicas e também como temas: os filmes produzidos neste âmbito são filmes sobre as capitais europeias da cultura, filmados nestas mesmas capitais. Esta secção centra-se em *Lisbon Story*, um dos filmes comissionados pelos organizadores do evento para promover a cidade dentro e fora de Portugal. Como irei demonstrar, este filme alinha-se com os objetivos estabelecidos pela Comissão Europeia para a iniciativa Capital Europeia da Cultura, ao mesmo tempo que parece subverter os principais objetivos do programa.

Lisbon Story centra-se no engenheiro de som Phillip Winter (Rüdiger Vogler), que viaja até Lisboa para ajudar o seu amigo, o realizador Friedrich Monroe (Patrick Bauchau). Ambos são rostos familiares, que reconhecemos de filmes anteriores de Wenders. *Lisbon Story* foi amplamente discutido no âmbito da carreira e características autorais do realizador (ver, por exemplo, Graf, 2002). Este filme também se distinguiu como um exemplo-chave do *road movie* europeu (Mazierska e Rascaroli. 2006). Após receber o convite de Friedrich, Phillip conduz desde Frankfurt até Lisboa, passando por França e Espanha. Por um lado, *Lisbon Story* apresenta uma imagem “turística” e de “bilhete-postal” de Lisboa; mas, por outro, destaca o estado aparentemente subdesenvolvido da cidade, concentrando-se numa série de espaços vazios e negligenciados. A capital de Portugal é aqui representada como moderna e europeia,



mas também velha e nacional. O filme realça várias tensões cada vez mais visíveis à medida que o processo de renovação e transformação avança.

Uma das primeiras imagens do filme é, na realidade, um bilhete-postal de Lisboa, que Phillip recebe em Frankfurt, onde Friedrich solicita a sua ajuda e o convida a viajar até Portugal. As primeiras imagens da capital portuguesa mantêm esta visão aparentemente estereotipada da capital portuguesa, concentrando-se na zona antiga da cidade. A casa onde Friedrich vive e onde Phillip fica alojado durante todo o filme é também uma antiga *vila lisboeta*, com painéis de azulejos típicos pintados de azul e uma vista deslumbrante sobre o Rio Tejo. Esta iconografia de “bilhete-postal” é reforçada por imagens onde Lisboa é problemáticamente retratada como uma aldeia (Mazierska e Rascaroli, 2006: 205) e que mostram, acima de tudo, uma cidade tradicional, humilde e subdesenvolvida: os estendais com roupa a secar, um amolador e o fado são símbolos culturais que sobressaem em *Lisbon Story* e que estão também profundamente associados ao regime do Estado Novo. A ditadura perpetuou a iconografia destas e de outras atividades e formas culturais “antigas e simples” como elementos constituintes de uma nação “pobre, mas feliz”, ensinada a não questionar nem exigir nada, e a desfrutar do pouco que tinha. Este filme parece reproduzir essa ideologia, pelo menos em parte, numa clara oposição à visão de um “Portugal europeu” que os organizadores do evento Lisboa Capital Europeia da Cultura pretendiam projetar.

Mesmo antes de Phillip chegar a Lisboa, o resto do país já é retratado como “atrasado”. Junto à fronteira com Espanha, Phillip faz uma pausa para observar carroças puxadas por burros – uma imagem que contrasta vivamente com as modernas autoestradas alemãs e francesas por onde passara anteriormente e que avistara pela sua janela. Quando o seu carro avaria, Phillip persuade um camionista a levá-lo até Lisboa, oferecendo o seu carro como pagamento (assim que for reparado), servindo-se do facto de ter um “leitor de cassetes”, uma “novidade” que dificilmente seria vista como tal ou como algo entusiasmante pelo público internacional deste filme, aquando do seu lançamento em 1994. A tensão entre tradição e modernidade, aparentemente identificadas, respetivamente, com o nacional e o transnacional, também está patente no grupo Madredeus, cujos membros são, em grande medida, as estrelas deste filme (Elliott, 2010). Apesar de tocarem uma versão moderna do fado – a “música nacional” portuguesa (ver Holton, 2006) – e de projetarem uma nova imagem de Portugal nos palcos internacionais, este grupo adota uma iconografia tradicional e estereotipada. Por exemplo, entre as músicas deste grupo que ouvimos no filme, encontram-se os temas “Guitarra” (Guitar) e “Alfama” (o nome de um bairro tradicional da classe operária), símbolos-chave de Lisboa. Mazierska e Rascaroli (2006) consideram que *Lisbon Story* apresenta uma representação turística e estereotipada da capital portuguesa. Convém,



no entanto, referir que o filme não é “irrealista” – por exemplo, os velhos elétricos, não só ainda existiam em 1994 como continuam, ainda hoje, em funcionamento. No entanto, apesar de todos os filmes apresentarem representações parciais dos espaços que filmam, ao apresentar uma visão mais turística de Lisboa, este filme encerra a cidade numa esfera temporal que não está em sintonia com os eventos do programa do festival Lisboa 94.

O “europeísmo” de *Lisbon Story* evidencia-se imediatamente na medida em que se trata de um filme realizado por um realizador alemão com financiamento alemão, francês e português, e um elenco alemão e português. A integração europeia e a cultura europeia também são temas-chave neste filme. “A Europa não tem fronteiras”, diz Phillip enquanto conduz desde a Alemanha até Portugal. Mais tarde, afirma, “Dou-me conta de que a Europa se está a transformar numa nação única”. Na banda sonora, ouvimos várias línguas (alemão, francês, espanhol e português), incluindo, desde logo, no rádio que se ouve no início do filme. A questão da língua é importante porque a maioria das pessoas com que Phillip se cruza em Lisboa fala inglês, no que parece ser um reflexo da nova geração europeia. Para Phillip, “a paisagem [também] fala a mesma língua”. No entanto, é em termos espaciais que Portugal se distingue ainda mais do resto da Europa. Apesar de um dos temas de *Lisbon Story* ser claramente a Europa, Portugal não surge aqui como uma nação europeia, mas antes como um país envelhecido, tradicional e aparentemente inferior. O filme salienta isto através de uma série de espaços amplos, vazios ou em construção. Quando Phillip finalmente encontra Friedrich, vemos cartazes parcialmente destruídos das eleições de 1994 para o Parlamento Europeu. Esta imagem acentua ainda mais o contraste entre o projeto europeu e a posição periférica que Portugal ocupa no mesmo. Isto reafirma a análise de Sousa Santos sobre o estatuto da nação portuguesa no continente europeu (2002). A iniciativa da Capital Europeia da Cultura visava modernizar e, ao mesmo tempo, transmitir uma visão moderna de Portugal. No entanto, apesar da viragem para a Europa após o fim da ditadura assentar num desejo de rompimento com o passado e de abertura ao novo, vemos aqui uma nação velha e tradicional, primeiro através do turismo e depois através da constatação de que a Europa é ainda um sonho distante.

Associado ao desenvolvimento da tecnologia digital e à história do cinema, o “tempo” surge como um tema-chave de *Lisbon Story*. O tempo é também um elemento-chave na definição da natureza europeia deste filme. O que separa a visão europeia de Wenders da visão pretendida pelos organizadores do festival Capital Europeia da Cultural é a associação da Europa a uma esfera temporal diferente. Existe um grande desfasamento entre o velho Portugal europeu retratado no filme e o novo Portugal europeu ambicionado pelos políticos e pelas instituições. O desenvolvimento urbano da



cidade tem uma presença muito discreta no filme, mas essas imagens servem unicamente para mostrar a dimensão do trabalho que ainda há por fazer. Ao mesmo tempo, privilegia-se aqui uma forma de turismo fundamentalmente assente na história e no património.

A história é invocada regularmente pelas instituições europeias como um dos elementos que aproximam os europeus. Assim, as imagens estereotipadas das nações europeias (por exemplo, imagens imediatamente reconhecíveis de Lisboa) permitem que as pessoas se identifiquem mais facilmente com estas. Como tal, são elementos essenciais que possibilitam uma identificação mais imediata de outras pessoas com a cidade e, de uma forma mais geral, com o país. Além do mais, a identidade europeia é associada frequentemente à sua antiguidade (ver, por exemplo, Steiner, 2006). Desde o Prémio Nobel da Paz recebido pela UE em 2012 até à comemoração do centenário da Primeira Guerra Mundial em 2014, os êxitos da integração europeia são medidos essencialmente em função do seu passado. Do mesmo modo, nos últimos anos, as iniciativas de apoio à cultura da UE têm-se focado particularmente na história e no passado, conforme evidenciado pela criação da Marca do Património Europeu em 2011. Assim, a apresentação de Portugal como uma “velha” nação e de Lisboa como uma cidade tão tradicional pode, na realidade, torná-los a ambos “mais europeus”. Paradoxalmente, o foco no património, em especial através do turismo, tem sido um elemento fundamental na modernização da cidade e do país desde 1994 – uma modernização que muitos encaram também como uma europeização.

Portugal, a Europa e o património em *Porto da Minha Infância*

A associação entre a ideia da Europa e a sua história também está presente no filme *Porto da Minha Infância* de Manoel de Oliveira (posteriormente referido como *PDMI* neste artigo), produzido no âmbito da celebração do Porto como Capital Europeia da Cultura em 2001. Manoel de Oliveira, o mais internacional de todos os realizadores portugueses, foi durante muitos anos celebrado em todo o mundo como o realizador mais velho do mundo em atividade, um *cliché* que perdurou até 2015, o ano da sua morte. O seu último filme, *O Velho do Restelo* (2014), estreou quando tinha 105 anos. Oliveira foi extraordinariamente prolífico ao longo de mais de 80 anos de carreira em que realizou mais de 50 filmes. Além da quantidade, os críticos e investigadores académicos reconhecem ainda a “qualidade” dos seus filmes, ou seja, aquilo que consideram ser um interesse genuíno e repleto de originalidade em explorar a linguagem do cinema – uma “criatividade cinematográfica” refrescante e empenhada, nas palavras de Randal Johnson (2007: 2).



Quando foi convidado a fazer um filme sobre o Porto, a cidade onde cresceu e viveu toda a sua vida, Oliveira, então com 93 anos, optou previsivelmente por focar especialmente as mudanças que a cidade sofreu, adotando um visual nostálgico e centrando a narrativa nas suas memórias de infância. Como o título do filme indica, em *PDMI*, Oliveira fala sobre a sua infância e vida nesta cidade do norte de Portugal; recorda espaços e lugares (por exemplo, a casa onde nasceu), pessoas e figuras-chave (incluindo amigos e familiares). *PDMI* usa imagens de arquivo, tal como excertos de alguns dos seus filmes mais antigos – incluindo *Douro*, *Faina Fluvial* (1931) e *Aniki-Bobó* (1942) – e jornais de atualidades cinematográficas, lado a lado com várias situações ficcionalizadas, numa tentativa de reconstituir as memórias do realizador. Este filme situa-se na fronteira entre o cinema *avant-garde* e o documentário, testando os limites da subjetividade, do realismo e da narrativa, algo que claramente o enquadra na definição de “filme-ensaio” avançada por Timothy Corrigan (2010).

Tal como Johnson afirma, o filme apresenta uma visão pessoal do Porto, “filtrada pela memória do realizador e assente em breves contrastes com a cidade de hoje, que é muito diferente daquela onde Oliveira cresceu” (2007: 119). *PDMI* adota, em várias sequências, uma estratégia narrativa baseada no “antes e depois”. Por exemplo, Oliveira usa as imagens de arquivo (fotografias e jornais de atualidades cinematográficas) e as filmagens contemporâneas para mostrar como as pequenas lojas de bairro se transformaram em lojas de grandes cadeias de vestuário. E, no local onde existia o Salão High-Life, fora posteriormente construído um novo cinema chamado Batalha – aquando do lançamento do filme, este cinema era um espaço protegido para a exibição de cinema independente, gerido pelo município. As comparações visuais entre o passado e presente, aliadas aos comentários de Oliveira sobre estas mesmas mudanças, na narração em *off*, tendem a atribuir um maior valor ao Porto que o realizador conheceu no passado. A cidade onde vivia em 2001 é frequentemente apresentada como menos especial e menos autêntica. Isto tem consequências não só para a percepção do Porto contemporâneo – com a personalidade da cidade a dissolver-se aparentemente numa ideia mais geral da metrópole europeia e global, e o Porto a ser apresentado como apenas mais uma cidade no mundo –, mas também para a percepção da história e do passado, enquadrados em termos muito positivos.

Existem várias cenas reconstituídas em *PDMI*, que ilustram eventos do passado narrados por Oliveira e invocam frequentemente a aura de uma época dourada. Por exemplo, Oliveira partilha com o espetador as memórias que tem das suas idas à ópera e ao teatro, e vemos também uma reconstituição ficcionalizada de um espetáculo de *Carmen*, seguida por uma reencenação da opereta *Miss Diabo*, com Maria de Medeiros e o próprio Oliveira a surgirem como atores no palco. A sequência termina com o



personagem de Oliveira (um ladrão) a cantar um fado. Num tom repleto de humor, esta cena é mais um exemplo da insistência de Oliveira na sua identificação pessoal com as histórias contadas no filme, ao mesmo tempo que evidencia a concepção do cinema de Oliveira como algo muito próximo da linguagem do teatro (ver, por exemplo, Johnson, 2007: 2-4). Interpretado pelo neto de Oliveira, Jorge Trêpa, vemos o realizador na sua adolescência numa sequência posterior do filme, encostado a uma janela a recordar melancolicamente os pastéis que costumava comer na Confeitaria Oliveira, outro estabelecimento comercial que já não existe. Enquadrada duplamente pela câmara de Oliveira e pela própria moldura da janela e narrada por duas vozes, a de Oliveira e a do seu neto, esta sequência é um exemplo-chave da forma como diferentes momentos da memória e períodos históricos distintos são reunidos através da montagem para transmitir a riqueza das memórias do realizador e a natureza diversa da cidade onde têm lugar.

Substituída por uma sensação de sensaboria e uniformidade no presente, a diversidade do Porto encontra-se no passado da cidade. Esta sequência é também um exemplo vívido da extensão do recurso a uma montagem nostálgica em *PDMI*. Por um lado, Oliveira recorda este Porto antigo, os seus espaços e costumes, com um claro carinho. Isto sobressai, em particular, no tom sereno da sua voz e na iluminação difusa empregue nestes momentos. Por outro, ao mostrar as diferenças entre passado e presente e ao destacar todas as mudanças ocorridas na cidade, *PDMI* também expressa uma grande sensação de perda. Apesar de muitas sequências neste filme terem um acompanhamento musical na banda sonora, aqui o foco é colocado no diálogo e deparamo-nos também várias vezes com o silêncio, a ausência de música e a voz a denunciar a inexistência de algo que outrora existira. Além de colocar o património cultural do Porto em destaque, este filme apresenta a cidade como também sendo, de certa forma, uma parte desse património. Ao demonstrar que a cidade não foi protegida, *PDMI* parece lançar um pedido para a sua conservação. Enquanto a ação de *Lisbon Story* decorre no presente, mas o filme debruça-se sobre o passado de Lisboa e Portugal (o qual compromete a natureza europeia da cidade e da nação), *PDMI* insiste no valor da história e do património cultural para destacar a natureza europeia do Porto.

Se Portugal, como uma nação europeia, foi o tema do filme de Wenders, o Porto, como uma cidade europeia, é o tema do ensaio cinematográfico de Oliveira. Enquanto os organizadores de Lisboa Capital Europeia da Cultura promoveram a ideia de um “Portugal europeu”, a comissão organizadora de Porto 2001 colocou uma ênfase muito maior no desenvolvimento local. Isto pode explicar-se, em parte, pelo facto de, após 20 anos como membro da UE, o entusiasmo em Portugal pela integração europeia ter começado a diminuir. Ao mesmo tempo, situada a mais de 200 km da capital da nação



e considerada a segunda maior cidade de Portugal, não surpreende que o Porto não funcione como uma sinédoque tão óbvia para o país e para a sua cultura, como Lisboa havia sido. Com o apoio dos fundos da Capital Europeia da Cultura, realizaram-se importantes trabalhos de regeneração urbana no Porto no período em torno de 2001, nomeadamente a criação de uma rede de Metro e o restauro da ligação por funicular a Guindais. Foram ainda reabilitados vários espaços públicos muito centrais, incluindo a Praça da Batalha e a Praça D. João I, reabertos diversos espaços culturais e construídas novas infraestruturas. Entre estas, encontram-se a Casa da Música, projetada pelo arquiteto neerlandês Rem Koolhaas – este projeto, que perdura como um símbolo da transformação da cidade, foi possivelmente o mais importante de Porto 2001 (ver, por exemplo, Marmelo, 2011).

Após a sua estreia no Teatro Rivoli no Porto e exibição em Lisboa e no resto do país, *PDMI* passou por festivais de cinema de todo o mundo, incluindo os festivais de Roterdão, Tessalónica e Buenos Aires. No decurso do filme, *PDMI* aborda a história de Portugal, bem como o património artístico do país, conforme podemos observar numa sequência onde se discute o regime do Estado Novo e o impacto que a censura teve no trabalho de Oliveira (ver, por exemplo, Rapfogel, 2008). São referidos artistas locais, incluindo Agustina Bessa-Luís (uma escritora que colaborou com Oliveira em vários filmes seus), Agostinho da Silva (um filósofo do Porto) e Adolfo Casais Monteiro (um poeta que morreu em exílio forçado no Brasil devido à sua oposição à ditadura). Apesar dos dois elementos centrais deste filme serem a cultura local e as memórias pessoais do realizador, o mesmo consegue transcender estas esferas aparentemente limitadas ao recorrer à linguagem do filme-ensaio. *PDMI* demonstra como os realizadores europeus continuam a investigar o passado e a usar o cinema para o fazer. No entanto, a receção crítica caracteristicamente negativa do cinema do património (Vidal, 2012: 1) é aqui substituída pelo selo de qualidade de Oliveira, um dos mais importantes autores no cânone do cinema de arte europeu (ver, por exemplo, Rosenbaum, 2008).

O momento em que a Europa mais se evidencia como um dos temas de *PDMI* ocorre numa sequência sobre Casais Monteiro. Sobre imagens de *O Desterrado* – uma escultura de António Soares dos Reis (outro artista do Porto) –, um maestro que havíamos visto no início do filme e uma reconstituição de cenas de época nas margens do Rio Douro, na narração em *off*, Oliveira lê o poema *Europa* de Casais Monteiro. Transmitido pela BBC em 1945, este texto espelha o estado de espírito do continente no período do pós-guerra. Refletindo sobre os horrores da guerra e a memória do Holocausto, Casais Monteiro expressa o seu desejo de uma maior solidariedade e paz entre as nações, referenciando assim diretamente o sonho da integração europeia (“Europa, sonho futuro, / se algum dia há-de ser!”). Apesar desta sequência



relativamente longa estabelecer a Europa como um dos temas do filme de Oliveira, mais do que comentar sobre a relação da cidade ou do país com a Europa, revela uma consciência europeia partilhada por um conjunto de intelectuais internacionais.

A sensibilidade europeia do Porto sobressai particularmente nas sequências que destacam a natureza cosmopolita da cidade. Ao contrário do Portugal provinciano apresentado em *Lisbon Story*, em *PDMI*, a sensibilidade boémia do Porto é apresentada conjuntamente com os seus circuitos mais intelectuais. Oliveira recorda e identifica-se com ambos: os cafés, os salões e os espetáculos de operetas; o mundo dos bilhetes de temporada para a ópera e os círculos literários e artísticos referidos anteriormente. Ao contrário de Wenders, que era essencialmente um turista em Lisboa, Oliveira viveu quase toda a sua vida no Porto e, como tal, tem um acesso direto a estes espaços, memórias e figuras locais. Trata-se, no entanto, de um acesso igualmente influenciado pela classe: Oliveira pertencia a uma família privilegiada e interessada na alta cultura. As formas culturais e artísticas valorizadas por Oliveira são também as “antigas”; ao contrário das novas lojas aqui apresentadas, deixam um legado e fazem parte do património europeu. A Europa é associada simultaneamente à história (e ao passado) e à alta cultura – estas são as principais características que também definem o Porto como uma cidade europeia.

Aos olhos de Oliveira, a modernização do Porto torna a cidade menos especial. Esta posição é muito semelhante à adotada por Wim Wenders, para quem a atração de Lisboa reside precisamente na sua “antiguidade”, algo que a distingue aparentemente do resto da Europa, mas que, na realidade, a torna apelativa à Europa através do binómio do turismo e património. Nestes dois filmes, sobressaem questões importantes e centrais da iniciativa Capital Europeia da Cultura, que surge aqui como um empreendimento essencialmente cosmético e de marketing, frequentemente centrado na imagem e nas aparências, mas nem sempre sustentado por uma verdadeira transformação. Uma análise de *Lisbon Story* e *PDMI* demonstra que a Capital Europeia da Cultura usa o cinema para promover uma imagem dos espaços celebrados – uma imagem debatível e muitas vezes contestada, tanto a nível nacional como internacional. Ambos os filmes também demonstram a importância da história e da cultura para a formação de uma ideia da Europa, debruçando-se em aspetos universais dos locais representados, que permitem estabelecer ligações com outras nações, em especial porque os aspetos da história e cultura aqui apresentados não são apenas seletivos, mas também incontestáveis. A terrível história de guerra, perseguições e destruição do continente, destacada, por exemplo, no poema de Casais Monteiro, é ignorada na ideia de Europa representada nestes dois filmes. Estes filmes promovem visões consensuais da Europa, relacionadas com a cultura, a arte e o espaço; e concentram-se na história



da Europa, mas debruçando-se unicamente nos momentos positivos e nostálgicos do passado.

Conclusão

Não surpreende que *Lisbon Story* e *PDMI*, enquanto filmes produzidos no âmbito da iniciativa Capital Europeia da Cultura, sejam assumidamente europeus. No entanto, nem todos os filmes feitos para outras cidades europeias anfitriãs no âmbito desta iniciativa apresentam um discurso sobre a Europa – tal não acontece, por exemplo, na homenagem de Terence Davies a Liverpool, *Of Time and the City* (2008). Apesar da construção da Europa também ser um tema recorrente no trabalho de Wim Wenders (veja-se, por exemplo, o seu envolvimento na iniciativa “A Soul for Europe” [Wenders 2006]) e da filmografia de Oliveira refletir frequentemente sobre o desenvolvimento do Mundo Ocidental, isto confirma a centralidade que a Europa, enquanto tema, tem tido no Portugal contemporâneo. Uma investigação mais aprofundada do cinema português deste período confirmaria a importância da Europa, como tema e também como oportunidade de apoio económico e expansão cultural.

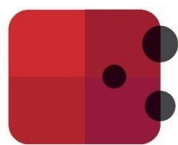
A visão europeia de Portugal projetada por *Lisbon Story* e *PDMI* centra-se na oposição entre história e modernização, numa associação do passado à arte e na representação da cultura como uma característica-chave da natureza cosmopolita dos espaços representados. Ao associar o Portugal europeu ao passado, estes filmes parecem contrariar o desejo do novo que o país procurava satisfazer com a integração europeia. No entanto, trata-se de um passado específico. Quer esteja associada ao turismo (tendo, como tal, uma conotação comercial positiva) ou ao mundo da alta cultura (prestigante, por natureza), a história contribui para uma nova visão desta pequena nação periférica. Não é coincidência que alguns dos mais importantes realizadores do cinema contemporâneo tenham sido escolhidos para realizar estes filmes produzidos no âmbito da iniciativa Capital Europeia da Cultura. O perfil conceituado destes autores contribui para que Portugal se destaque pela positiva nos circuitos artísticos globais. Por exemplo, os organizadores de Guimarães Capital Europeia da Cultura em 2012 – uma pequena cidade no norte de Portugal com 50 000 habitantes – comissionaram filmes a realizadores como Manoel de Oliveira, Pedro Costa, João Botelho, Victor Erice, Aki Kaurismäki e Jean-Luc Godard.

Os dois filmes examinados neste artigo cumprem parcialmente os objetivos da iniciativa Capital Europeia da Cultura. Apesar de ambos destacarem a riqueza e diversidade das culturas europeias e o contributo da cultura para o desenvolvimento das cidades, já não é tão evidente que celebrem as características culturais partilhadas pelos europeus ou que aumentem a sensação de pertença de Portugal a uma área cultural



comum. *Lisbon Story* parece distanciar Lisboa do resto da Europa, ao destacar tão claramente as diferenças entre Portugal e, por exemplo, França e Alemanha, aquando da sua estreia. *PDMI* rejeita a Europa contemporânea como um projeto cultural interessado primeiramente na uniformização e encontra antes o verdadeiro multiculturalismo que valoriza no passado do Porto. Estes filmes confirmam a tensão entre uma nação que reconhece a sua condição periférica e, ao mesmo tempo, permanece atraída pela Europa, rejeitando, ainda assim, uma parte do que o projeto europeu significa. A Europa, enquanto tema, é formulada em relação ao espaço e tempo cinematográficos, variados e em transformação. Lisboa surge como uma cidade simultaneamente pitoresca e em construção; o Porto, outrora uma cidade de lazer e cultura, agora transformada num espaço de consumo pós-moderno. Uma pequena nação que produz um cinema que deixou de ser periférico descobriu, na sua associação com a Europa, a história e a cultura, uma oportunidade para escapar a um passado claustrofóbico e autocentrado, e alcançar uma posição extraordinariamente destacada no panorama mundial. Esta oportunidade, no entanto, teve os seus custos; e a sua excecionalidade está circunscrita pelos limites da integração europeia. A abertura à Europa contribui para uma identificação de Portugal com conceitos como o património, a tradição e a alta cultura. A associação à Europa funciona quase como uma nova força colonizadora – neste caso, uma força que oprime a nação –, com consequências culturais e económicas para a perceção de Portugal dentro e fora das suas fronteiras nacionais.

Além de testemunharem o fascínio de Portugal pela Europa após a sua viragem democrática, estes filmes também demonstram como a questão colonial foi esquecida e tem vindo a ser ignorada desde então. Nos últimos anos, foram produzidos alguns filmes sobre o trauma colonial (ver Overhoff Ferreira, 2012). Por exemplo, o contributo de Pedro Costa para *Centro Histórico* (Aki Kaurismäki, Victor Erice, Pedro Costa e Manoel de Oliveira, 2012), um dos filmes produzidos no âmbito da iniciativa Guimarães Capital Europeia da Cultura em 2012, encena, na figura de Ventura, um encontro explícito entre a Revolução de Abril e as antigas colónias – um tema posteriormente aprofundado por Costa em *Cavalo Dinheiro* (2014). Estes filmes materializam a hipótese de um interesse simultâneo na ideia europeia e no desenvolvimento de uma investigação pós-colonial sobre o passado e o presente, centrada no poder e nas relações entre continentes, nações e indivíduos. Do mesmo modo que a história da Europa não deve ser apenas uma narrativa das suas glórias e dos seus heróis passados, mas deve refletir, de uma forma crítica, os traumas do continente, sofridos e infligidos, a viragem de Portugal para a Europa também não deve apenas questionar o próprio significado da Europa, mas também os silêncios e vazios visuais no cinema e na cultura da nação relativamente ao



seu estatuto pós-colonial. O novo cinema português europeu deve ter espaço para uma dupla análise das forças pós-coloniais nos encontros culturais globais: entre Portugal e o mundo lusófono, por um lado, e entre Portugal e a Europa, como uma fonte de repressão neoliberal, pelo outro.

Bibliografia

CAMPOS, Alexandra. "Portugal é o 12º país do mundo com mais emigração". *Público*, 28 Outubro 2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/portugal-e-o-12-pais-do-mundo-com-mais-emigracao-1712667> Acessado em: 7 Março 2016.

CORRIGAN, Timothy. "The Essay Film as a Cinema of Ideas". In GALT, Rosalind e SCHOONOVER, Karl. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010. 218-237.

COSTA LOBO, Marina & MAGALHÃES, Pedro C. "Room for Manoeuvre: Euroscepticism in the Portuguese Parties and Electorate 1976–2005". *South European Society and Politics*, 16:01, 2011. 81-104.

ELLIOTT, Richard. *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*. Farnham: Ashgate, 2010.

GRAF, Alexander. *The cinema of Wim Wenders: the celluloid highway*. London & New York: Wallflower Press, 2002.

HOLTON, Kimberly da Costa. "Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital". *The Journal of American Folklore*, 111: 440, 1998. Special Issue: In Modern Dress: Costuming the European Social Body, 17th-20th Centuries. 173-196.

----- "Fado historiography: old myths and new frontiers". *P: Portuguese Cultural Studies* 0, 2006. 1-17.

JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana: University of Illinois Press, 2007.

LEITÃO, Nicolau Andresen. "A Flight of Fantasy? Portugal and the First Attempt to Enlarge the European Economic Community, 1961-1963". *Contemporary European History*, 16:1, 2007. 71-87.

LEMIÈRE, Jacques. "Um centro na margem": o caso do cinema português". *Análise Social* 41:180, 2006. 731-765.

LOURENÇO, Eduardo. *A Europa Desencantada. Para uma mitologia Europeia*, 2ª Edição. Lisboa: Gradiva, 2005.

MACQUEEN, Norrie. "Re-defining the 'African vocation': Portugal's post-colonial identity crisis". *Journal of Contemporary European Studies*, 11:2, 2003. 181-199.

MARMELO, Jorge. "Porto 2001 mexeu mas pouco". *Público*, 9 Janeiro 2011. Disponível em: <https://www.publico.pt/local/noticia/porto-2001-mexeu-mas-pouco-1474321> Acessado em: 14 Abril 2016.

MAZIERSKA, Ewa & RASCAROLI, Laura. *Crossing new Europe: postmodern travel and the European road movie*. London: Wallflower Press, 2006.



MÓNICA, Maria Filomena. "Prós e Contras: Portugal: identificação de um país". In *Portugal: identificação de um país*. Lisboa: Relógio D'Água e RTP, 2006.

MOUTINHO, Isabel. *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

OVERHOFF FERREIRA, Carolin. *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Vienna: Lit Verlag, 2012.

----- "1990-1999: Estabilidade, crescimento e diversificação". In CUNHA, Paulo & SALES, Michelle. *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo, SESI-SP, 2013.
RAPFOGEL, Jared. "An Ethical Cinema: An Interview with Manoel de Oliveira". *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, 33:3, 2008. 18-21.

ROSAS, Fernando. "Portuguese Neutrality in the Second World War". In WILEY, Neville. *European Neutrals and Non-Belligerents during the Second World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 268-282.

ROSENBAUM, Jonathan. "The Classical Modernist". *Film Comment* 44:4, 2008. 45-50.

SOUSA SANTOS, Boaventura. "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-Identity". *Luso-Brazilian Review* 2, 2002. 9-43.

STEINER, George. *Una Certa Idea di Europa*. Milano: Garzanti, 2006.

VIDAL, Belén. *Heritage Film: nation, genre and representation*. London; New York: Wallflower, 2012.

WENDERS, Wim. "Giving Europe a Soul?". Discurso, Conferência "A Soul for Europe", 17-19 Novembro 2006. Disponível em: <http://www.asoulforeurope.eu/category/mediabox/wim-wenders>. Acessado em: 16 Maio 2016.

Submetido em 15 de outubro de 2019 / Aceito em 28 de outubro de 2019.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da
Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior**

Rafael de Luna Freire¹

¹ Professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).



Tive acesso ao documento sem título, escrito por Gustavo Dahl, que estou chamando de “Histórico da distribuidora da Embrafilme”, através do professor Antônio (Tunico) Amâncio da Silva, meu colega no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Tunico levou uma versão impressa do texto para a banca de defesa do trabalho de conclusão de curso de minha orientanda no curso de graduação em Cinema e Audiovisual, Arianni Souza Brito, realizada no dia 26 de novembro de 2018. O texto havia sido enviado a ele por e-mail por Luiz Gonzaga Assis de Luca – pesquisador, profissional do setor de exibição e ex-funcionário da Embrafilme – e trazia, na primeira das quatro folhas originalmente datilografadas, a seguinte anotação manuscrita: “Zaga, Estou te enviando o texto do Gustavo, que achei muito simpático. Foi feito durante a consultoria que prestamos junto à Embra. Abraços. Esteves [?], 12, 3 [?] 85”.

Trata-se de um documento muito interessante por abordar um tema até hoje insuficientemente investigado – a distribuidora da Embrafilme –, importante episódio da igualmente pouco estudada história da distribuição de filmes no Brasil. Mais interessante ainda é o fato de ser um texto escrito por um dos principais participantes desse episódio: o cineasta e gestor público Gustavo Dahl (1938 - 2011), diretor da Superintendência de Comercialização da Embrafilme em seu período áureo, na segunda metade da década de 1970. Hoje considerado um dos maiores pensadores sobre a política do cinema brasileiro, a verve característica de Gustavo Dahl, familiar para os que o conheceram, ficava evidente na última frase do texto: “E assim aqui chegamos, sem que fosse desmentido o velho axioma cinematográfico: distribuição é feito avião, se não anda, despenca” (DAHL, s.d. [c.1985]: 4).

Ciente da relevância do documento, pedi que Tunico solicitasse autorização a Luiz Gonzaga de Luca para que eu o transcrevesse e publicasse, acreditando se tratar, como sugeria a anotação manuscrita, de uma consultoria prestada à própria Embrafilme. Em mensagem de e-mail, Luca questionou essa informação, sugerindo que a consultoria não fora realizada para a Embrafilme, mas para o Cebrae², devido ao projeto do Consórcio Brasileiro de Cinema, do qual, segundo ele, “o Gustavo era o gerente e Esther Kitahara, coordenadora” (LUCA, 2019).

Em sua visão, provavelmente não se tratava do texto final apresentado ao Cebrae, mas talvez apenas a introdução ou um resumo. Luca destacava, portanto, a existência desse Consórcio, praticamente desconhecido dos historiadores do cinema

² Entidade privada criada em 1972, o Centro Brasileiro de Apoio à Pequena e Média Empresa (Cebrae) transformou-se, em 1990, no Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas).



brasileiro, que teria sido um “primeiro passo por converter a distribuidora da Embrafilme em uma subsidiária independente, como ocorrera com a BR e a Petrobrás” (Ibid.).³

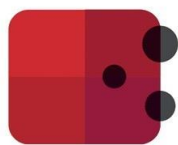
Em sua mensagem, Luca contrapôs o Consórcio à outra iniciativa também pouco estudada, embora mais conhecida, a Cooperativa Brasileira de Cinema, uma rara tentativa de inserção de realizadores e técnicos cinematográficos no campo da exibição, e objeto de pesquisa recente do próprio Tunico.

Criada em 1978, a Cooperativa foi formada através da reunião de cerca de quarenta profissionais do cinema brasileiro (“todo o baixo clero”, embora também diretores como Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman), estando ausentes “alguns dos nomes mais midiáticos da atividade cinematográfica (Luiz Carlos Barreto, Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, Cacá Diegues)” (SILVA, 2017: 372). A Cooperativa arrendou inicialmente dez salas de exibição, do circuito mexicano da Pelmex, posteriormente incorporando outras, inclusive fora do Rio de Janeiro. Os recursos foram obtidos diretamente com o Governo Federal, transferidos para a Embrafilme com o destino da Cooperativa. Conforme Tunico Amâncio da Silva (2017: 381), foram “claros os procedimentos de ingestão financeira de recursos na Cooperativa pela Embrafilme, respaldada por uma afinidade política de propósitos com relação à melhor difusão do cinema brasileiro”.

Segundo Luca (2019), à época da consultoria e da provável redação do texto de Gustavo Dahl, a Cooperativa já estava próxima de sua falência (o que ocorreria definitivamente em 1987), com a devolução de seus ativos à Embrafilme e, posteriormente, aos seus proprietários originais, o principal deles o exibidor Lívio Bruni. Na sua visão, o Consórcio tinha uma relação oposta à da Cooperativa: “Esta num movimento de mercado interno, integrando pequenos produtores (uma visão ideológica do mercado) e o Consórcio pró-grandes produtores com foco numa estrutura mais forte (subsidiária) e exportação” (Ibid.)

Devemos salientar a existência no início dos anos 1980 de uma esperança no êxito do filme brasileiro no mercado exterior, alimentada pelas grandes vendas internacionais de filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1981) e *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981), entre outros. Não à toa, os diretores de dois desses filmes, Barreto e Babenco, investiram posteriormente na carreira nos Estados Unidos. Podemos destacar ainda, nesse

³ A comparação é pertinente. Criada em 1971, como uma subsidiária da Petrobrás, a Petrobrás Distribuidora (hoje BR Distribuidora) entrava no campo da distribuição de derivados de petróleo, então dominado por empresas multinacionais. Assim, a estatal passaria a estar presente em todas as etapas da indústria do petróleo, buscando ainda que os lucros na distribuição ajudassem a financiar as áreas de exploração, produção e refino (CAMPOS, 2017).



período, a realização do I Cinex- 1ª Feira Internacional do Cinema Brasileiro, realizada em Brasília, no final de 1980, com o objetivo de promoção internacional do cinema nacional e aumento das vendas de filmes brasileiros para o exterior.⁴

Aparentemente, o Consórcio Brasileiro de Cinema foi criado em 1982, em função do Programa Nacional de Apoio à Pequena e Média Empresa Exportadora (Pronaex), iniciado dois anos antes. A partir de 1980, o Cebrae, através do Pronaex, “começou a estimular a formação de Consórcios de Exportação no Brasil, tomando por base a experiência de outros países”, em função da retração do mercado interno e da desvalorização cambial, entre outros fatores (LARA, 1986: 69). Eram duas questões especialmente pertinentes para o mercado cinematográfico brasileiro, por conta da acentuada diminuição do número de salas de cinema naqueles anos e pelo impacto da inflação numa atividade que demanda grande aporte inicial de capital para um lento retorno do investimento.

Uma reportagem da época anunciava a iniciativa do Consórcio, formado por dez produtores, com o apoio do Cebrae e Embrafilme, que assinaram um convênio entre si: “A ideia é tornar o filme brasileiro um real produto de exportação, com o direito a todos os incentivos que gozam os demais itens da pauta de comércio exterior do País” (CEBRAE..., 1982: 7). Os recursos iniciais eram de Cr\$ 10 milhões, sendo distribuídos da seguinte forma:

Cr\$ 3,5 milhões do Cebrae, Cr\$ 3,5 milhões da Embrafilme e Cr\$ 3 milhões dos participantes (Produções Luiz Carlos Barreto, Produções R. F. Farias, Morena Produtores de Arte, Renato Aragão Produções Artísticas, H. Babenco, Encontro Produções Ltda., Sincor [sic] Cine, Morena Filmes, Carlos Alberto Diniz e Cine Distri Ltda) (Ibid).⁵

A mesma reportagem citava o então recém-empossado diretor-geral da Embrafilme, Roberto Parreira, para quem o mercado cinematográfico internacional mostrava-se aberto ao cinema brasileiro, mas essa conquista “somente será possível com a privatização da comercialização externa”, evitando a centralização das vendas pela Embrafilme. O objetivo era resolver “a falta de assistência técnica, gerencial,

⁴ Sobre a I Cinex, é relevante notar o otimismo expresso no filme contemporâneo ao evento, de Tizuka Yamazaki, “Cinema: embaixador do Brasil” (1981). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8eAMTLvxYQU>

⁵ Isto é, as empresas dos principais produtores brasileiros da época, grupo majoritariamente do Rio de Janeiro ligado à Embrafilme, como Barretão, Roberto Faria, Sérgio Rezende, Renato Aragão, Hector Babenco, Aníbal e Oswaldo Massaini, Paulo Thiago e Pedro Carlos Rovai. Numa reportagem do ano seguinte, anunciava-se que Renato Aragão havia saído do consórcio por se desinteressar do mercado externo (CEBRAE..., 1983: 18).



administrativa e financeira” de que sofriam as empresas cinematográficas brasileiras na comercialização de seus filmes para o exterior (Ibid).

Roberto Parreira continuaria manifestando ideias semelhantes numa publicação de 1985 (ele deixou o cargo ao final de 1984), ao destacar a estratégia da Embrafilme na busca por mercados externos para o cinema brasileiro:

Acredito que também aqui a iniciativa privada pode desempenhar papel importante no agenciamento de vendas para determinados mercados. À Embrafilme cabe assinar os contratos ou delegar competência expressa para este fim, executar a remessa, a cobrança e repasse aos produtores e ao agente de vendas quanto a parte que lhe toca (PARREIRA, 1985: 28-29).⁶

Portanto, a divisão no meio cinematográfico brasileiro que Gonzaga de Luca apontou no momento da elaboração por Gustavo Dahl do texto “Histórico da Distribuidora da Embrafilme”, em meados dos anos 1980, entre o Consórcio e a Cooperativa, de certo modo espelhava o conflito entre propostas privatizantes e estatizantes já existente na visão sobre a distribuidora da Embrafilme no final da gestão Roberto Farias em 1978 (AMÂNCIO, 2011: 104-109).

De qualquer modo, não há elementos suficientes para determinarmos com maior precisão a origem e a motivação do documento escrito por Gustavo Dahl. Embora Gonzaga de Luca sugira ter sido o resultado de consultoria feita para o Consórcio, um trecho do texto dá a entender se tratar de uma consultoria contratada pela própria Embrafilme, quando Dahl descreve a situação da empresa no início dos anos 1980: “Neste momento caracterizada uma crise que acarretou a demissão de Gonzaga, a nomeação de Aurelino Machado, a constituição de um grupo de trabalho para analisar a questão e a contratação desta consultoria” (DAHL, s.d [c.1985]: 4). A anotação manuscrita citada no começo desse texto também se refere à escrita do documento “durante a consultoria que prestamos junto à Embra”.

Independentemente de ter sido produzido por uma consultoria contratada pelo Consórcio ou pela Embrafilme (ou pela Embrafilme para o Consórcio), o documento redigido por Gustavo Dahl não deve obviamente ser lido como a expressão de uma

⁶ Durante a grave crise que atingiu o cinema brasileiro no início dos anos 1990, após o desmonte dos órgãos federais de cultura pelo presidente Fernando Collor de Mello, várias atividades então exercidas pela Embrafilme e outras empresas estatais foram gradativamente assumidas por empresas privadas, como o fornecimento de estatísticas sobre o mercado audiovisual, que passou a ser suprido pela Filme B, de Paulo Sérgio de Almeida. Já no caso da promoção do cinema brasileiro no exterior, devemos lembrar da destacada atuação da produtora Grupo Novo de Cinema e TV, de Tarcísio Vidigal, no período conhecido como Retomada do cinema brasileiro, a partir de 1995.



suposta verdade absoluta sobre a trajetória da distribuidora da Embrafilme, mas como um relato bem informado e obviamente influenciado pelas posições político-ideológicas de seu autor, refletindo uma das principais tendências da corporação cinematográfica brasileira naquele momento, mas não a única, é claro. De qualquer modo, trata-se, sem dúvidas, de um relato que enriquece fundamentalmente nossa visão sobre esse episódio.

Bibliografia

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. 2ª edição. Editora da UFF: Niterói, 2011.

CAMPOS, Sylvio Massa de. A BR Distribuidora já nasceu estratégica. Entrevista concedida a Rogério Lessa. *AEPET: Associação de Engenheiros da Petrobrás*, 21 fev. 2017. Disponível em: <http://www.aepet.org.br/noticias/pagina/14247/BR-Distribuidora-j-nasceu-estrategica>. Acesso em: 20 abr. 2019.

CEBRAE conta com mais de Cr\$ 10 bilhões do BNDES para microempresas. *Jornal do Brasil*, 24 ago. 1983, p. 18.

CEBRAE reforça vendas da Embrafilme. *Jornal do Comércio*, 28 jul. 1982, p. 7.

DAHL, Gustavo. s.t. [Histórico da distribuidora da Embrafilme], s.d [c.1985]. Documento datilografado.

LARA, José Edson. *O consórcio de exportação como um canal de comércio exterior: um estudo exploratório*. Orientadora: Pólia Lerner Hamburger. 1986. 342p. Dissertação (Mestrado em Administração) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/5092>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LUCA, Luiz Gonzaga de Luca. *Re: histórico da distribuidora da Embrafilme*. Mensagem recebida por tunicoamancio@gmail.com em 27 mar. 2019.

PARREIRA, Roberto. *Três momentos: uma experiência em administração cultural*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1985.

SILVA, Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva. Cooperativa Brasileira de Cinema: resistência e dispersão. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Marina da Costa; MEDEIROS, Rosângela Fachel (orgs). *Memórias impossíveis: Il Cocaal*. São Paulo: Memorial, 2017.



Histórico da distribuidora da Embrafilme⁷

por Gustavo Dahl

Histórico.

A distribuidora da Embrafilme foi fundada durante a gestão Walter Graciosa, por sugestão de Nelson Pereira dos Santos, que na época inaugurava, com seu filme *O amuleto de Ogum* [1974], o sistema de coprodução da Empresa. Seu primeiro diretor foi Ronaldo Lupo, que tivera atuação importante no Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, no final dos anos 60, na consolidação da Lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais. Oriundo da “Chanchada”, Lupo estruturou a distribuidora segundo a experiência que tinha. Naquela época, já conheciam um declínio as distribuidoras tradicionais de filmes brasileiros, a Herbert Richers, a Cinedistri, a Difilm, a Ipanema Filmes⁸, não ligadas a um esquema de exibição como a UCB⁹ de Luís Severiano Ribeiro Jr.

O investimento no “material” (cópia, cartaz, fotografias de porta de cinema) multiplicava-se por vários títulos, correndo no mercado os riscos acentuados que sempre acompanharam a produção nacional. Utilizando o *know how* e mesmo alguns espaços físicos dessas distribuidoras, Ronaldo Lupo montou uma distribuidora nacional que necessitava de produto para poder trabalhar. Algumas distribuidoras menores, como a da Mapa Filmes, de Zelito Vianna, ou alguns títulos de outras distribuidoras disponíveis no mercado foram incorporados. A produção de cunho mais popular, ligada a produtores como Jece Valadão, Vítor de Mello, Nelson Mora, Carlos Imperial, dava o tom da atividade, alternada com títulos como *O Amuleto de Ogum*, *Um homem célebre* [Miguel Faria Júnior, 1974], primeiras coproduções da Embrafilme. A ideologia era simples: a distribuidora existe para arrecadar e fazer retornar à Empresa seus investimentos em produção, garantir lisura na operação – que nem sempre se encontrava em outras distribuidoras da época – e implantar-se no mercado através de sucessos de cunho popularesco.

Com a ascensão de Roberto Farias no cargo de Diretor-Geral da Embrafilme, em 1974, instalou-se imediatamente um conflito de autoridade com Ronaldo Lupo, que funcionava dentro da Empresa de maneira praticamente autônoma, embora tecnicamente estivesse subordinado à então Diretoria de Operações, apenas teve sua

⁷ N.E.: A ortografia do texto original foi atualizada.

⁸ N.E.: Distribuidoras ligadas, respectivamente, ao produtor Herbert Richers, ao produtor Oswaldo Massaini, a um grupo de diretores majoritariamente ligados ao Cinema Novo, e aos irmãos Roberto, Rivanides e Reginaldo Farias.

⁹ N.E.: União Cinematográfica Brasileira.



posição política na Empresa consolidada pelas boas relações que mantinha com Ney Braga, Ministro da Educação e Cultura na época. Roberto Farias substituiu Ronaldo Lupo por Aurelino Machado e Gustavo Dahl. Aurelino Machado entrara na empresa através da assessoria de “marketing” e Gustavo Dahl acabava de nela ingressar na função de assessor da Diretoria-Geral, que nunca chegou a exercer. A função exercida em dupla tinha a denominação de “gerência” [*fim da primeira página do documento original*].

Diante do crescimento da atividade, a gerência foi transformada em Gerência-Geral de Operações e Distribuição e Gerência-Geral de Administração e Distribuição, que ocupava um andar na antiga sede da Rua 13 de Maio [no centro do Rio de Janeiro]. Pouco depois começaram a constar da atividade da distribuidora alguns grandes títulos como *Dona Flor e seus dois maridos* [1976] e *Xica da Silva* [Cacá Diegues, 1976], que marcariam uma nova fase no próprio cinema brasileiro. Neste momento ficou claro que além das qualidades do produto, do tirocínio de seus produtores, respectivamente Luiz Carlos Barreto e Jarbas Barbosa, a infraestrutura física da Distribuidora era indispensável a lançamentos mais ambiciosos. Neste momento também começaram as discussões sobre a possibilidade de remunerar, através de uma redução da comissão de distribuição, a participação de produtores no lançamento. A necessidade de defender o desempenho da Distribuidora como um todo fez com que houvesse uma contrapressão dos gerentes sobre a possibilidade de redução da comissão e nesse conflito de interesses a Diretoria-Geral remanejou os cargos, colocando Gustavo Dahl como Superintendente de Comercialização, abrangendo os mercados interno e externo, além da produção, deslocando Aurelino Machado para a área de controle da Indústria e trazendo o gerente de São Paulo para assumir a área de distribuição. A infeliz coincidência deu m acidente cardíaco deste gerente com o lançamento de *Dona Flor* associada à constatação dos limites físicos da estrutura da Distribuidora para grandes lançamentos simultâneos a partir de *Xica da Silva* e *Dona Flor*, terminou gerando uma grande pressão operacional. A estrutura de distribuição, para se colocar a altura dos produtores que estavam lançando, estava subdimensionada e só funcionava, e até com sucesso, a partir de um superesforço de sua mão de obra.

Então, alguns grandes produtores e diretores, pressionaram a Diretoria-Geral no sentido de ser dada uma atenção exclusiva à área de distribuição, criando-se uma Superintendência específica, destacada da área de produção e de mercado externo. A partir de um trabalho de consultoria e planejamento, realizado sob a responsabilidade de Gustavo Dahl, se reestruturou administrativamente a área, contratou-se pessoal com *know how* adquirido junto às companhias americanas, instalou-se a filial Rio e destacou-se a Superintendência de Comercialização do corpo físico da Embrafilme, instalando-a



em Botafogo. Tinha-se em vista a criação de uma mentalidade menos autárquica e cartorial e mais ligada a uma filosofia de mercado. O ano de 1978 encontrou a Distribuidora com novas instalações e alguns títulos de grande potencial, como *A dama da lotação* [Neville D'Almeida, 1978] e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* [Hector Babenco, 1978]. E um “slogan”: mercado é cultura¹⁰. A partir do grande êxito do lançamento de *A dama da lotação*, que trouxe [fim da segunda página do documento original] para o mercado brasileiro a técnica dos grandes lançamentos americanos em escala nacional, grande número de cópias e investimento maciço em mídia, instalou-se a discussão sobre a filosofia de mercado adotada.

A expressão mais radical da crítica desta filosofia de mercado colocava a necessidade de todos os filmes terem a mesma verba de lançamento. Zelito Viana que na época lançava *Morte e vida Severina* [1977] advogava que o seu filme teria que ter o mesmo investimento que *A dama* ou então o contrário. Alguns filmes de prestígio como *A queda* [1976, mas lançado em 1978], de Ruy Guerra, *Tudo bem* [1978], de Arnaldo Jabor, *A lira do delírio* [1978], de Walter Lima Jr., foram lançados em seguida, dando testemunho de um enfoque bipolarizado da atividade. Já o lançamento de *Se segura, malandro* [1978], de Hugo Carvana, dimensionado no modelo “lançamento nacional” fracassou, demonstrando que o mesmo só funciona a partir de um produto com efetivas possibilidades no mercado. Esta discussão estendeu-se até o fim da gestão Farias, quando então, com a nomeação do diplomata Celso Amorim, Marco Aurélio Marcondes, principal assessor de Gustavo Dahl, assumiu a direção da Distribuidora. A ideologia de uma presença forte no mercado foi adotada pela nova Diretoria e sucederam-se grandes lançamentos como *Eu te amo* [1981], de Arnaldo Jabor, *Os sete gatinhos* [1980], de Neville D'Almeida, e de maneira geral, uma política de investimentos fortes em comercialização. Esta fase correspondeu, porém, ao início do processo de retração do mercado, que foi imediatamente compreendido pelas companhias americanas. Elas começaram a reduzir o número de cópias e o investimento em mídia, visando sobretudo um maior rendimento econômico dos lançamentos, apesar de uma aparente redução no resultado global, ou seja, não era conveniente “aquecer” artificialmente o resultado de um filme, fazendo que o resultado de bilheteria fosse transferido a laboratórios (copiagem), veículos (mídia), prestadores de serviços (gráficas, promoção, etc.) em detrimento da remuneração do produtor. Esta questão estendeu-se e estende-se até hoje na avaliação do resultado da Distribuidora. Com a saída de Celso Amorim e de Marco Aurélio Marcondes de suas funções, o papel da Distribuidora dentro da Empresa

¹⁰ N.E.: Título de artigo publicado por Gustavo Dahl na revista *Cultura* (Brasília, v. 6, n. 4, jan-mar. 1977), republicado em *Filme Cultura* (n.52, out. 2010).



começou a ser redimensionado. Foi nomeado Luiz Gonzaga de Luca, que tinha ingressado na Distribuidora através de seu braço cultural (curta-metragem, ciclo “Nosso Cinema 80 anos”¹¹), passando depois para direção da área de propaganda. Por sua formação ligada a administração e “Marketing”, Gonzaga assimilou o modelo de mercado já existente. As dificuldades crescentes do caixa da Empresa, já tinham criado na gestão anterior, um interesse cada vez maior nos grandes lançamentos, notadamente os filmes dos Trapalhões, que foram gradualmente se apoiando cada vez mais no suporte de distribuição da SUCOM, chegando a representar mais de metade do seu faturamento. Mas a confluência das dificuldades políticas, financeiras e econômicas encontradas por Roberto Parreira, tenderam gradualmente [*fim da terceira página do documento original*] a dimensionar dentro delas a atividade da Distribuidora. Sobretudo o retraimento do mercado devido à crise e a pane no sistema de fiscalização, desativado quase totalmente na gestão Amorim, tornava cada vez mais tímida a resposta do mercado aos filmes.

Os problemas básicos, endêmicos da SUCOM já tinham se manifestado no final de 78: ausência total de uma política de exibição e falta de influencia na decisão da produção. Em suma, era uma atividade de distribuição que não podia avançar sobre o aparelho que colocava o seu produto no mercado (cinemas, televisão) nem influía na qualidade, nas características ou periodicidade da produção que colocava no mercado. A evolução desta problemática, conjugada com as dualidades existentes, concretas, foram criando dificuldades cada vez maiores para o Gonzaga e para a Empresa. Gonzaga sem condições de reformular a atividade de comercialização e a Empresa pressionada pelos produtos grandes e pequenos, que se sentiam cada vez mais desatendidos na prestação dos serviços de distribuição. Simultaneamente, os investimentos rotineiros (cartaz, fotos, peças do RCTV¹²) foram se tornando cada vez mais pesados em função de uma alta de custos generalizada e a Empresa foi se retraindo na sua disposição de adianta-los, de dotar compulsoriamente cada filme do “kit” indispensável a seu ingresso no mercado.

A situação chegou a um ponto que alguns grandes produtores começaram a procurar saídas alternativas como a formação de núcleos de distribuição, através da

¹¹ N.E.: Série de eventos comemorativos realizados em 1978 em celebração aos 80 anos do cinema brasileiro, tomando como marco a primeira filmagem realizada no Brasil em 1898.

¹² N.E.: Possivelmente ele se refere ao SRTV (Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme), que teria sido idealizado pelo próprio Gustavo Dahl: “No período de 1976 a 1980, o Setor de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme produziu aproximadamente 500 gravações com reportagens abordando o amplo universo da efervescente atividade cinematográfica no país nessa época. [...] Essas gravações, depois de editadas, eram veiculadas nos programas Coisas Nossas e Cinemateca, exibidos pela TVE-RJ.” Disponível em: <http://www.grupoestacao.com.br/convite/cachaca-ago2011.html>. Acessado em: 4 jun. 2019.



contratação de profissionais especializados que supririam as deficiências de enfoque mercadológico e/ou de programação, bem como agências de propaganda que trabalhariam por fora do sistema da Distribuidora. Neste momento caracterizada uma crise que acarretou a demissão de Gonzaga, a nomeação de Aurelino Machado, a constituição de um grupo de trabalho para analisar a questão e a contratação desta consultoria. A atividade dos núcleos que institucionalizava a participação e a remuneração do produtor no lançamento foi amplamente discutida e regularizada. Das discussões do grupo de trabalho resultou também a urgência de que os problemas da Distribuidora não fossem simplesmente assimilados ao lançamento dos filmes, mas que fossem dimensionados em função da atividade como um todo, dentro da Embrafilme, do mercado de exibição e distribuição, da fiscalização, da legislação e até mesmo das necessidades de mão-de-obra.

E assim aqui chegamos, sem fosse desmentido o velho axioma cinematográfico: distribuição é feito avião, se não anda, despenca.

[fim da quarta página do documento original]

Submetido em 27 de agosto de 2019 / Aceito em 06 de novembro de 2019.