

Cinema e América Latina

estética e culturalidade

Anelise R. Corseuil
Fabián Núñez
Karla Holanda
(Orgs.)



Cinema e América Latina

estética e culturalidade

Anelise R. Corseuil
Fabián Núñez
Karla Holanda
(Orgs.)

Editora SOCINE — Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
2016





Diretoria

Presidente: Cezar Migliorin
Vice-Presidente: Alessandra Brandão
Secretária Acadêmica: Roberta Veiga
Tesoureira: Suzana Reck Miranda
Secretária: Débora Rossetto

Comissão Editorial

Afrânio Catani (USP)
Beatriz Furtado (UFC)
Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Tunico Amancio (UFF)

Organizadores

Anelise R. Corseuil
Fabián Núñez
Karla Holanda

Revisão ABNT

Morena Porto

Projeto gráfico, diagramação, editoração eletrônica e capa

Letícia Beatriz Folster

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

C574

Cinema e América Latina: estética e culturalidade /
organizadores Anelise R. Corseuil, Fabián Núñez e Karla
Holanda. 1. ed. - - São Paulo, Editora Socine, 2016.

181 f.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-63552-19-8

1. Cinema - América Latina. 2. Cinema. 3. Relações culturais.
I. Corseuil, Anelise R., II. Núñez, Fábian, III. Holanda, Karla. IV
Título.

CDU 791(8=13)

Sumário

4

Cinema e América Latina:
debates estético-históricos e culturais

Anelise R. Corseuil | Fabián Núñez | Karla Holanda

10

Interculturalismo, Multiculturalismo e Híbridões de
gênero em *Tony Manero* e *Prófugos*, de Pablo Larraín

Luiza Lusvarghi

26

Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson

Estevão Garcia

39

A anatomia das aparências: *Ilusiones ópticas* de
Cristián Jiménez e o Chile atual (e seu cinema)

Fabián Núñez

53

Viagens hemisféricas: deslocamentos e
fronteiras em *A Jaula de Ouro* e *El Norte*

Anelise R. Corseuil

66

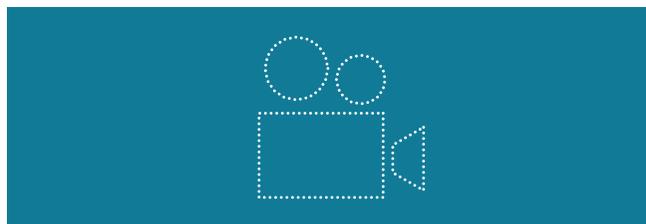
A adolescência diaspórica em *La Jaula
de Oro* (Diego Quemada-Díez, 2014) e
Pelo Malo (Mariana Rondón, 2013)

Rafael Tassi | Sandra Fischer

82

Direção de fotografia e sexualidade:
um estudo sobre a construção visual de
combinações sexo-gênero-desejo abjetas

Marina Cavalcanti Tedesco



96

Cinema (documentário) e feminismo no Brasil

Karla Holanda

112

A música e a emoção no âmago do
documentário de Santiago Álvarez

Marcelo Prioste

129

Melodrama, AK-47 e pó: a
narconovela latino-americana

Maurício de Bragança

144

“Ilustrados” x “iniciados”, “melancólicos” x
“propositivos”: tipos críticos latino-americanos

Eliska Altmann

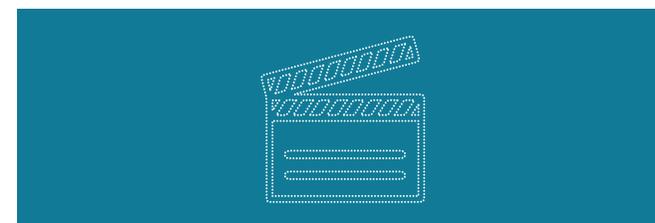
161

Ruínas, monumento e periferia — o modernismo em três
metrópoles da América Latina através do audiovisual

Marília Bilemijian Goulart

178

Autores



Cinema e América Latina: debates estético–historiográficos e culturais

Anelise R. Corseuil | Fabián Núñez | Karla Holanda

Os capítulos publicados neste livro são o resultado dos trabalhos apresentados no Seminário Temático **Cinema e América Latina: hibridismos, debates estético–historiográficos e culturais**, ocorrido nos Encontros Internacionais da SOCINE a partir de 2013, cujo objetivo principal foi discutir a produção audiovisual na América Latina, considerando suas especificidades, hibridismos e paralelismos. Os ensaios analisam a totalidade do fenômeno audiovisual, a saber, produção, exibição e recepção, buscando estabelecer um campo de reflexões sobre o audiovisual e o continente latino-americano e suas relações com países vizinhos. Para esse intuito, lançamos mão de análises sobre aspectos culturais, estéticos, políticos, históricos, sociais, institucionais e tecnológicos.

A partir dos anos 1960, com a irrupção do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*, o cinema da América Latina chamou a atenção internacional, estabelecendo um diálogo com a crítica e a teoria estrangeiras ao buscar se auto definir, ou seja, compreender as suas singularidades estéticas e ideológicas, a partir sobretudo de contraposições às produções estrangeiras ou regionais anteriores ao *NCL*. Portanto, ao se tornar um marco referencial nas discussões sobre cinema e América Latina, o *NCL* sofre o risco de “monumentalização”, convertendo-se no código pelo qual tudo o que deve ser entendido por “cinema latino-americano” deve ser interpretado. Frisamos que a maior vítima desse impulso “monumentalizador” é o próprio *NCL*, uma vez que se apagam, desse modo, as suas nuances e contradições, inerentes a qualquer processo artístico.

Portanto, o propósito do reunir pesquisas sobre o Audiovisual e a América Latina objetivou estabelecer um campo de reflexões sobre o tema seguindo o esteio da revisão historiográfica. Por isso, a necessidade de um procedimento interdisciplinar ao estabelecer novos recortes e vieses de estudo. Assim, o presente livro visa divulgar o trabalho de pesquisadores preocupados em propor outros métodos teórico-metodológicos na abordagem sobre a cultura e o fenômeno audiovisual na América Latina. Entre as nossas preocupações está estabelecer outras propostas de estudos sobre movimentos estéticos consolidados na historiografia; analisar filmes e realizadores subestimados pela crítica e historiografia e pelos estudos acadêmicos; acampar estudos em áreas tradicionalmente não abordadas, como a recepção e a preservação; debates sobre a produção e a recepção da produção contemporânea e propor estudos que interrelacionem o audiovisual brasileiro com o restante da América Latina, visando inserir as preocupações em torno do cinema brasileiro com as cinematografias vizinhas.

Nesse contexto apresentamos os capítulos deste volume. O capítulo de Luiza Lusvardi **Interculturalismo, Multiculturalismo e Híbridações de gênero em *Tony Manero* e *Prófugos*, de Pablo Larraín** analisa a hibridação dos gêneros e o interculturalismo (Canclini, 2001) em obras ficcionais para cinema e televisão a partir de duas narrativas criminais de Pablo Larraín, o filme *Tony Manero* e a série *Prófugos* (HBO, 2011–2013). A perspectiva teórica adotou ainda o conceito de gênero ficcional televisivo como categoria cultural proposto por Jason Mittell (2004, 2012), os estudos de Steve Neale (2000) sobre gêneros fílmicos hollywoodianos, e os de Robert Stam (2003) sobre multiculturalismo e transtextualidade.

A partir dos filmes de Torre Nilsson da virada dos anos 1950 para os 60, como obras de transição entre o cinema clássico e o moderno, o capítulo de Estevão Garcia, **Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson**, analisa o filme *El secuestrador* (1958) e sua recepção crítica. Para o autor, o filme apresenta características do cinema moderno, com estratégias do cinema clássico, que, revela convergência ética com o neorealismo italiano, apresentando seu inconformismo ao demonstrar as imperfeições de sua sociedade.

Em **A anatomia das aparências: Ilusiones ópticas de Cristián Jiménez e o Chile atual (e seu cinema)**, Fabián Núñez analisa as inter-relações entre o longa-metragem ficcional chileno *Ilusiones Ópticas* (2009) de Cristián Jiménez e aspectos do *Nuevo Cine Chileno*, dos anos 1960/70. O capítulo propõe uma reflexão sobre o vínculo desse movimento com a produção cinematográfica contemporânea, buscando entender as transformações ocorridas na sociedade chilena, ao pensar o cinema como um meio de reflexão sobre a identidade nacional.

Os dois próximos capítulos desse volume analisam, sob diferentes perspectivas, o filme *A Jaula de Ouro* (2013), dirigido por Diego Quemada-Díez. Em **Viagens hemisféricas: deslocamentos e fronteiras em A Jaula de Ouro e El Norte**, Anelise R. Corseuil analisa as relações entre as fronteiras culturais representadas nos filmes *A Jaula de Ouro* e *El Norte* (1983), dirigido por Gregory Nava. *A Jaula de Ouro* foi premiado em vários festivais, o que possibilitou reconhecimento internacional ao filme; *El Norte* foi indicado ao Oscar por melhor roteiro original. Os filmes narrativizam a jornada de imigrantes guatemaltecos rumo aos EUA, em busca de melhores condições de vida, sendo a viagem percorrida pelos protagonistas fonte de questionamento sobre as formas de contato e representação das culturas latino-americanas e estadunidense. Em **A adolescência diaspórica em La Jaula de Oro (Diego Quemada-Díez, 2014) e Pelo Malo (Mariana Rondón, 2013)** de Rafael Tassi e Sandra Fischer, os autores exploram as inter-relações entre a estruturação psíquica dos personagens e os contextos simbólicos a partir dos quais são originadas, focalizando a fragmentação deste cinema migratório, que avança no tratamento das características fundacionais do nomadismo emergente, em que os sujeitos emergentes, apresentam-se desreferencializados e presos a territorialidades pouco ou nada acolhedoras.

As questões de gênero e a produção fílmica no Brasil são abordados em **Direção de fotografia e sexualidade: um estudo sobre a construção visual de combinações sexo-gênero-desejo abjetas**, de Marina Tedesco. A autora reflete sobre os desdobramentos da direção de fotografia cinematográfica e audiovisual e seus atravessamentos de gênero e sexualidade. A partir do entendimento de que as técnicas não são neutras, e sim desenvolvidas a partir de

um saber, a autora analisa pressupostos que embasaram a constituição do “como fazer” hegemônico da captação de imagens em movimento. Após a análise de diversos manuais de cinematografia publicados entre 1930 e 2000 e de entrevistas e memórias de diretores de fotografia, a autora constata que, historicamente, as prescrições para se registrar de maneira “correta” a imagem de uma pessoa têm variado em função de ela ser homem ou mulher. Em **Cinema (documentário) e feminismo no Brasil**, Karla Holanda discute a produção do documentário no Brasil, relacionando-o ao feminismo. Para a autora a importância de destacar o cinema feito especificamente por mulheres suscita a discussão dos motivos pelos quais tais diretoras e filmes foram ignorados ou receberam pouca atenção da história e dos estudos de cinema. O capítulo indaga ainda sobre a maneira como o cinema feito por mulheres dialogou com as pautas dos movimentos feministas, sobretudo os da primeira e segunda ondas.

Em **A música e a emoção no âmago do documentário de Santiago Álvarez**, Marcelo Prioste analisa a produção do “cinema-urgente” de Santiago Álvarez (diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal oficial de Cuba pós-revolucionária) e suas formas de lidar com os preceitos demandados pela Revolução, tanto em relação aos temas quanto, principalmente, à sua forma narrativa. Para o autor, os filmes de Álvarez apresentam um discurso incisivo e muitas vezes carregado de ironia e sarcasmo, contrapondo-se à tradição mimetista de John Grierson e rompendo com narrativas convencionais associadas ao documentário.

Em **Melodrama, AK-47 e pó: a narconovela latino-americana**, Maurício de Bragança apresenta uma leitura da programação das televisões latino-americanas e estadunidense em torno da presença de séries e telenovelas ligadas às narrativas de narcotráfico. Além do sucesso obtido pela minissérie *Breaking Bad*, criada e produzida por Vince Gilligan nos Estados Unidos em 2008, outros títulos como *La viuda de la mafia* (2004), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El pantera* (2007), *El cartel de los sapos* (2008), *El capo* (2009), *Los Victorinos* (2009), *Las muñecas de la mafia* (2009), *Rosario Tijeras – amar es más difícil que matar* (2010), *Ojo por ojo* (2010), *La diosa coronada* (2010), *Correo de inocentes* (2011), *La reina del sur* (2011), *Escobar – el patrón del mal* (2012), *La mariposa* (2012), *El señor de los cielos* (2013),



Camelia, la texana (2014), *Tiro de gracia* (2015), *Dueños del paraíso* (2015), *Narcos* (2015), entre outros, revelam o tema do narcotráfico como um grande mobilizador e incentivador da indústria televisiva na América Latina. O estudo focaliza a série *El señor de los cielos*, uma coprodução da Telemundo, Argos Comunicación e Caracol Televisión, envolvendo os Estados Unidos, México e Colômbia.

O volume também apresenta um estudo sobre a produção crítica na América Latina no capítulo de Eliska Altmann. Em “**Ilustrados**” x “**iniciados**”, “**melancólicos**” x “**propositivos**”: **tipos críticos latino-americanos**, a autora utiliza o conceito de auto-representação para um entendimento das formas como a crítica latino-americana vê a si própria e se representa. Para a autora, a crítica de argentinos, brasileiros, cubanos e mexicanos sobre si e seu campo evidenciam dois eixos principais: 1) auto-representação/ representação do campo e 2) objeto cinema e suas formas de recepção. A autora analisa como a partir de alguns discursos críticos os sujeitos participantes narram a si próprios e, ao se narrarem, narram igualmente formas de operar em seu mundo.

Encerrando o volume, apresentamos o capítulo de Marília Bilenjiam Goulart, **Ruínas, monumento e periferia — o modernismo em três metrópoles da América Latina através do audiovisual**, onde a autora apresenta uma criteriosa análise das inter-relações entre projetos urbanistas importantes da América Latina e seus desdobramentos em filmes como *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) e *AU3: autopista central* (Alejandro Hartmann, 2010).

Esperamos que este volume possibilite estabelecer um campo de reflexões sobre a produção audiovisual e cultural na América Latina. As múltiplas perspectivas sobre o assunto, através de um procedimento interdisciplinar, buscam novos recortes e vieses de estudo. O presente volume buscou também nuclear pesquisadores preocupados em propor outros métodos teórico-metodológicos na abordagem sobre o fenômeno audiovisual na América Latina. Entre as nossas preocupações está estabelecer outras propostas de estudos sobre movimentos estéticos consolidados

na historiografia; analisar filmes e realizadores subestimados pela crítica e historiografia e pelos estudos acadêmicos; acampar estudos em áreas tradicionalmente não abordadas, como a recepção e a preservação; debates sobre a produção e a recepção da produção contemporânea e propor estudos que interrelacionem o audiovisual brasileiro com outras experiências latino-americanas e inter-hemisféricas, visando enfatizar aproximações e distanciamentos entre o cinema brasileiro e as cinematografias outras.

Por fim, nossos agradecimentos à SOCINE, por ser um fórum privilegiado para a pesquisa e ensino do audiovisual no Brasil e pelo suporte e confiança em nosso trabalho.

Desejamos uma boa e produtiva leitura a todos.

Os Editores.



Interculturalismo, Multiculturalismo e Híbridações de gênero em *Tony Manero* e *Prófugos*, de Pablo Larraín

Luiza Lusvarghi

Introdução

Os filmes *Tony Manero* (Chile/Brasil, 2009), *Post Mortem* (Chile/ Brasil/ Venezuela, 2011) e *No* (Chile/USA/França/ México, 2012), de Pablo Larraín, mais tarde convertido em série para televisão¹, são considerados como sua trilogia sobre a ditadura, embora apresentem propostas estéticas e narrativas bastante distintas. Os três filmes trazem reflexões sobre a ditadura Pinochet, e seu impacto sobre a sociedade chilena. Já a ficção seriada *Prófugos* (HBO–2011–2013), do mesmo diretor, está mais voltada para os desdobramentos daquele período no Chile contemporâneo. Os filmes têm como contexto a dura transição de um governo autoritário, liderado por um dos ditadores mais violentos do continente, para uma democracia, lançando um olhar nada condescendente sobre a classe média, a corporação policial, as instituições governamentais e a atuação da esquerda. No entanto, *Tony Manero* e *Prófugos* não são reflexivos, e se aproximam mais da estrutura de narrativa criminal.

O filme *Tony Manero* possui um diferencial em relação aos demais da trilogia do cineasta, que se reflete até mesmo na recepção do filme ao longo do mundo. Comédia negra para a crítica de jornais como *The Guardian* (BROOKS, 2009), *Village Voice* (HOBBERMAN, 2009), *thriller* de suspense psicológico para o *New York Times* (ROTHER, 2009),

¹ O filme *NO* originou uma minissérie de 4 capítulos, exibida em 2014 no canal chileno CHV, considerada uma versão “estendida” do filme. Os capítulos continham cenas inéditas, que não constavam do longa-metragem.

drama criminal para sites como IMDB (*Internet Movie Data Base*), ou simplesmente drama para a produtora Fábula, o filme de Larraín não pode ser resumido, como ocorre com *No* a um drama sobre a ditadura chilena. E a avaliação dessa complexidade narrativa não se refere apenas à surpreendente performance de seu ator-fetiche, Alfredo Castro, que ganhou diversos prêmios por sua atuação como o admirador fanático de John Travolta, o ator e dançarino que protagonizou o icônico *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, 1977, EUA), de John Badham, em que interpreta o personagem Tony Manero².

Em *Tony Manero*, a ditadura é quase um cenário para focar as camadas médias urbanas daquele período, e a falta de perspectiva em uma cidade que vai perdendo o ideário de província para se modernizar sob um dos governos mais sangrentos da América Latina. Drama policial que flerta com o *noir*, *Tony Manero*, ao narrar a trajetória de um *serial killer* nos anos negros da ditadura Pinochet, está mais próximo do modelo de narrativa criminal adotado por Larraín na série televisiva *Prófugos*, realizada para a HBO latina, anunciada como a primeira produção de ação do grupo na América Latina, do que de uma trilogia sobre a história chilena. A série mostra o Chile pós-ditadura e os conflitos inerentes à instalação de uma sociedade efetivamente democrática, que luta para combater a corrupção, que está culturalmente disseminada na vida pública e no cotidiano.

Para analisar as duas obras, foram utilizados conceitos de autores que não somente tratam especificamente dos gêneros televisuais e cinematográficos, mas também operam com linhas de diálogos entre os dois suportes, uma vez que a estrutura ficcional televisiva, sobretudo a hollywoodiana, foi baseada em modelos do cinema. As narrativas criminais seriadas estadunidenses sofreram influência dos filmes *noir*, e não estão limitadas às referências dos cop

² Travolta (Manero) fez par romântico com Karen Linn-Gorney (Stephanie). Mas sua parceira mais famosa foi Olivia Newton-John (Sandy) em *Nos tempos da Brilhantina* (*Grease*, 1978, EUA), de Randal Kleiser, no qual o ator interpreta o personagem Danny Zuko. O filme fez grande bilheteria e teve uma sequência não tão bem-sucedida. A trilha sonora de *Os embalos de sábado à noite* era assinada pela banda australiana Bee Gees, que se tornou igualmente famosa a partir do filme, e que também faria parte da trilha de *Nos tempos da Brilhantina*.

shows, cujo modelo vem do rádio (MITTELL, 2004, p. 125), e que enfatizavam o papel da corporação na investigação do crime. Portanto, ao adotar o conceito de “categoria cultural” proposto por Mittell (2004, p. 14), para trabalhar com os gêneros televisivos, esse artigo não pretende propor releituras das teorias de gênero, mas apenas estabelecer parâmetros para deslocar o olhar de uma análise meramente espelhada nos gêneros cinematográficos estadunidenses, no caso do seriado, para as apropriações locais destes modelos. Para Mittell (2004) analisar os gêneros televisivos a partir de uma categoria cultural implicaria estabelecer uma relação entre as classificações de gênero adotadas pela produção, pela mídia especializada, e pela própria audiência. A questão da cultura local e de distintas tradições audiovisuais, certamente, impõe diferentes classificações para as mesmas obras. Ao estudar a complexidade das narrativas seriadas e sua relação com a linguagem cinematográfica, Mittell (2012, p. 30) prefere adotar a expressão modelo narrativo, para conceituar a narrativa complexa, que toma como modelo uma história independentemente do suporte adotado (livro, TV, Cinema), conceito baseado nas ideias de Bordwell (1985 apud MITTELL 2012) e que vem sendo discutido como um conceito contemporâneo de televisão de arte. Sua estrutura é largamente influenciada pelo cinema e se afasta do que Mittell (2012) chama de *reality tv*.

Já no cinema, de forma diferenciada, tanto Altman (1999, 2000) quanto Stam (2003) propõem que a análise fílmica não deva se resumir à aplicabilidade de teorias fundamentadas na narração literária. Para o primeiro, o estudo de gêneros cinematográficos passa pela classificação de gêneros baseada na literatura, que prevalece na maioria das análises, mas tem uma especificidade no cinema: a de estabelecer conexões entre autor, obra e público, cujo reconhecimento é essencial para as películas. Já Stam (2003) desdenha até mesmo da expressão gênero, preferindo falar em transtextualidade, conforme conceito anteriormente delineado por Gerard Genette, para pensar o que ele conceitua como hibridização entre ficção e realidade, que seriam inerentes às análises fílmicas, e ao diálogo que essas obras estabelecem em diferentes plataformas. O hollywoodocentrismo, que ele renega para investigar os filmes dentro de uma perspectiva multicultural, estaria presente em qualquer tentativa de classificação em gêneros.

Apesar de não serem coincidentes, multiculturalismo e interculturalismo se revelam complementares. Para Robert Stam e Ella Shohat (2008), o sincretismo foi a estratégia artística adotada como resistência pelas produções da América Latina como o mexicano *Frida, naturaleza viva* (1983), de Paul Leduc, e o brasileiro *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, inspirados por obras que teriam explorado essas relações nas artes plásticas e na literatura, respectivamente, e teria desaparecido na pós-modernidade, sepultado pelas distopias das últimas décadas. “No lugar de narrativas-mestras da revolução, agora o foco recai em uma multiplicidade descentrada de esforços localizados” (SHOHAT, STAM, 2008, p. 438). As palavras resistência e contra-hegemonia, baseadas nas ideias de Gramsci, são utilizadas frequentemente para nomear essa produção mais recente.

Canclini (2001, p. 36), por seu turno, propõe analisar esse sincretismo enquanto expressão a partir da obra, sem se deter na questão dos conflitos sociais e culturais implicados por elas, como exercício de um olhar intercultural sobre o que ele chama de híbridizações, que ele prefere a termos como mestiçagem ou sincretismo, normalmente associado à religião. Para Canclini (2001, p. 36) esse processo é derivado da impossibilidade de uma ruptura abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo, e não somente de estratégias dos grupos hegemônicos e das instituições. A existência de um olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos afeta diretamente a pesquisa no campo da cultura e da análise.

Drama Negro e Thriller de ação

Raúl Peralta (Alfredo Castro), o protagonista de *Tony Manero*, é um dançarino de 50 anos cujo maior sonho é imitar o ídolo homônimo, interpretado no cinema pelo então jovem ator e dançarino John Travolta, que estreou sua carreira na Broadway, em 1971, aos 18 anos, no espetáculo que originou o filme *Nos tempos da brilhantina* (*Grease*, 1978, EUA), de Randal Kleiser, como um dos bailarinos. Na versão para o cinema, que sucedeu o êxito de *Os embalos de sábado a noite*, ele conquistou o papel principal. *Nos tempos da brilhantina* que foi também sucesso nas telas, e converteu seus dois protagonistas, Travolta

e Olivia Newton-John, em estrelas das discotecas do mundo inteiro na década de 1970. Todos queriam imitar aqueles passos de Travolta-Manero, que seriam parodiados em *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, numa cena antológica com o mesmo Travolta, no papel de um gângster, Vincent Vega, contracenando com a atriz Uma Thurman (Mia Wallace).

Em sua trajetória para se aproximar de seu amado ídolo, Peralta não hesita em eliminar tudo e todos que se colocam no seu caminho para o sucesso que, sabemos de antemão, não virá. Longos planos-sequência com uma câmera trepidante, imagens desfocadas, não deixam ninguém indiferente ou entediado enquanto o personagem-título, como um animal ávido, seduz mulheres, e comete seus crimes. Ao longo da narrativa, a ditadura Pinochet segue fazendo novas prisões e vítimas, levando seus amigos, e destilando terror pelas ruas, mas ele parece alheio a tudo isso.

Sua presença insólita, ainda mais exagerada nas coreografias que ele cria com amigos, evoca uma estética *kitsch*, chegando ao limite do grotesco, propositadamente deslocado daquele contexto, em que ele vive de imagens passadas, da relação hipotética com um astro hollywoodiano, em sua incapacidade de viver o presente. O ambiente, pobre, sem perspectivas, é depressivo e apavorante, e Raúl escolhe então o delírio psicótico como saída, estimulado pela convivência do contexto social. Mas são muitos obstáculos, Travolta-Manero tem adoradores mais jovens, talentosos, e Raúl não vai conseguir se conformar com isso. O desfecho aponta para a inevitabilidade do ato criminal como a única saída para preservar a fantasia.

Apresentado pela HBO como o primeiro seriado de ação de seu braço latino, *Prófugos* vai aos poucos revelar a sua outra face — as vinhetas e o *teaser* reforçam com muita adrenalina a associação a perseguições de carro dos seriados americanos do gênero. Ao cair na estrada, entretanto, a realidade é outra, e surgem elementos comuns aos *road movies*, com a fuga se convertendo em uma verdadeira jornada iniciática para o jovem policial infiltrado Álvaro Parráquez-Tegui (Benjamín Vicuña), e para o herdeiro involuntário do cartel Ferragut, Vicente (Néstor Cantillana), veterinário, e homossexual que jamais se assumiu para a família.

A história começa com um grupo de quatro parceiros que se unem para dar um golpe, transportando cocaína pela fronteira, mas, traídos, são emboscados pela polícia e têm de fugir. O grupo é formado por Vicente Ferragut, (Néstor Cantillana), veterinário cuja família comanda um cartel de drogas, Mario Moreno (Luis Gnecco), ex-torturador do regime Pinochet e capanga dos Ferragut, Óscar Salamanca (Francisco Reyes), um ex-revolucionário da década de 1970, e Álvaro Parráguez um detetive da polícia que se faz passar por traficante sob o nome de Tegui. Na sequência da fuga, esses quatro protagonistas assumem suas verdadeiras identidades. Aparentemente, entra em cena um elemento novo às narrativas criminais regionais, quase sempre protagonizadas por um herói-marginal romântico, e se revela o conflito da corporação, tentando lutar para que a verdade prevaleça, enquanto as “forças ocultas” impedem que isso aconteça. A corrupção é inerente ao sistema.

Na segunda temporada, com a morte do ex-guerrilheiro Óscar Salamanca (Francisco Reyes), a série começa ambientada em uma prisão de segurança máxima, para onde os três aventureiros foram levados. À primeira vista, temos a impressão de que iremos assistir a um daqueles tradicionais dramas prisionais estadunidenses, mas a realidade das prisões regionais não permite esse devaneio. As cenas extremamente cruas e violentas, denunciando as condições extremamente críticas do sistema penitenciário remetem ora à *Carandiru* (2003), o filme de Hector Babenco, baseado no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, ora à *Tumberos* (2002), premiada série argentina que consagrou o diretor uruguaio Adrián Caetano, que atua na direção ao lado de Larraín nesta fase.

Uma revolta devolve a condição de fugitivos a Vicente, Parráguez-Tegui e Moreno, o torturador que se converteu em aliado dos Ferragut, com a ação se deslocando para o deserto de Atacama, aparentemente o paradeiro final dos três aventureiros. E ali, os prófugos vão ter uma surpresa: o líder do cartel dos Ferragut, Fred, está vivo, ao contrário do que se imaginava, e é interpretado pelo ator Alfredo Castro, o mesmo protagonista de *Tony Manero*. Sua aparência é a de um líder messiânico mergulhado em um delírio embalado por heroína. Mas a trama ainda vai se estender para a fronteira da Bolívia com o Brasil.

Os Gêneros e a Recepção

Ao analisar *Tony Manero* para além do contexto político chileno, percebe-se que o personagem e a trama de Larraín deixam de refletir o local, para falar sobre a região latino-americana, e mesmo sobre o mundo global, atravessado por conflitos étnicos e sociais. Sabemos que a ação se passa num país periférico, latino, contudo, não existe uma preocupação em situar historicamente a cidade, o país. A narrativa se articula desde a primeira cena estabelecendo um diálogo com o universal, por meio da relação que Raúl Peralta (Alfredo Castro), o Manero do título, estabelece com seu ídolo, um ícone hollywoodiano, muito distante do seu insofrito cotidiano de bailarino anônimo e pobre. Esse estratagemma cria um vínculo com a plateia chilena, mas também com a audiência de qualquer lugar do mundo que tenha referências do cinema estadunidense e com as possibilidades mágicas de mobilidade social, exploradas pelas indústrias criativas. Pinochet surge nas imagens da televisão como um senhor charmoso de olhos azuis por quem a velha vizinha do dançarino Peralta-Manero tem profunda admiração, mas não existe preocupação em contextualizar para o espectador sua figura, que não é relevante para acompanhar o filme. O que importa é o fascínio que a televisão exerce sobre as pessoas comuns.

A película *Cidade de Deus* (2002) foi lançada como *gangster film* (NEALE, 2000) na Europa, ao lado de *Gangues de Nova York* (*Gangs of New York*, 2002), de Martin Scorsese, estratégia dos irmãos Weinstein para retirar o filme da usual categoria *World Cinema* a qual são relegadas as obras de países exóticos, periféricos, ou os experimentalismos do circuito mundial independente, o que lhe garantiu passos na direção do tapete vermelho do Oscar. A estratégia foi duramente criticada por teóricos como Miranda Shaw (apud VIEIRA, 2005, p. 58), que viu nessa categoria uma redução do valor social e cultural da obra. No caso de *Tony Manero*, me parece o inverso, a classificação drama político, adotada pela produção e por parcela significativa da crítica, realça o local e olvida o universal da obra. Que pode ser tão ou mais crítico da sociedade. Os crimes de Peralta e a indulgência social com relação a sua conduta são um prenúncio de uma Nova Ordem política e econômica que começa a se estabelecer a partir daquele momento em muitos países em desenvolvimento.

O personagem Tony Manero não é apenas emblemático da cultura chilena, mas de uma posição de reverência à cultura americana dominante da qual o personagem de John Travolta se tornou símbolo na região latino-americana. Ao se identificar com o personagem de *Os embalos de sábado à noite*, um rapaz do subúrbio, de ascendência latina, que alcança a fama e a glória através da dança, o personagem de Larraín busca destacar-se da cultura local, que para ele significa pobreza e atraso. No entanto, ele não é o único a perseguir essa meta, e a sua incapacidade de lidar com essa realidade, aliados a um contexto de alienação social — para a ditadura naquele momento, a prioridade é acabar com a insubordinação de qualquer natureza, e muitos amigos dele são perseguidos —, fazem dele um psicopata extremamente bem-sucedido. A julgar pelo final, dificilmente ele será castigado.

No caso de *Prófugos*, o seriado, a categoria primeiro *thriller* de ação privilegiou o modelo de seriado hollywoodiano, ou estadunidense, provavelmente em função de nichos de mercado, mas mesclou o formato com características que podem ser encontradas em telenovelas. A mesma insanidade que permeia as relações em *Tony Manero* está presente na série, que giram em torno de uma grande família de um cartel de drogas, mas evita o clichê do sicário e das narcosséries colombianas. No cartel dos Ferragut, incesto, homossexualidade, drogadição são temas tratados com naturalidade. O policial infiltrado Parráquez-Tegui acaba sucumbindo ao peso da traição da corporação, da corrupção governamental, aliada ao narcotráfico, e seu perfil moral vai se tornando cada vez mais ambíguo. A estrutura dramática lembra a das narrativas hollywoodianas, com bandidos e mocinhos devidamente identificáveis, mas mescla a ele elementos melodramáticos — ao final descobre-se que o policial foi ajudado pelo líder do cartel em seus estudos, dentre outras revelações.

A HBO Latin America vem buscando reafirmar um diferencial dentro da região latino-americana, em que a ficção seriada predominante é o formato telenovela do gênero melodrama, e adota o sistema de temporadas de 10 a 13 episódios. Sua concorrente internacional, a Mundo Fox, integrada pela Fox Entretenimento e pela colombiana RCN, no entanto, prefere investir em séries sobre o narcotráfico e de ação, adotando um bem-sucedido gênero local,

com formato e periodicidade que lembra a telenovela. A Globo, a maior concorrente de produção de conteúdos da região, tenta mesclar ambos, com produtos mistos como as minisséries *O Rebu* (2014) e *O canto da sereia* (2013), com elementos de melodrama em meio a dramas criminais, e seriados assumidamente policiais como *Dupla Identidade* (2014) e *O Caçador* (2014), que se espelham no formato das séries criminais da televisão estadunidense.

Narrativas criminais e Política

Um estado aparelhado pelo crime poderia levar-nos facilmente à trilha percorrida pela recente produção sobre a onda narco que atinge séries e filmes em que personagens forjados pela violência e pelo crime incorporam esses elementos para lutar pela sobrevivência — é praticamente o triunfo do assassino. Mas romantismo não é mesmo o forte de Larraín, que costuma afirmar em entrevistas que se iniciou na linguagem cinematográfica assistindo às obras do expressionismo alemão no cineclube de sua escola. Seria possível estabelecer paralelos na construção da sua personagem Peralta-Manero e *M — O vampiro de Dusseldorf* (*M — Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang? As obras de Lang, F.W. Murnau e do expressionismo alemão são consideradas por James Naremore (2008) como as grandes fontes de inspiração do *noir*, sobretudo em Billy Wilder, nascido na Polônia, e que viveu na Alemanha daquele período como jornalista. Essa influência não se traduz necessariamente na questão do estilo visual, mas em seu imaginário da América Fordista. Larraín tampouco reproduz o estilo *noir* em suas obras, mas sem dúvida, vivemos uma crise social e de valores tanto na Europa quanto na América Latina sem precedentes, e, ainda que situado na década de 1970, são inevitáveis as comparações ao analisarmos a trajetória do protagonista Peralta-Manero que se move em meio a uma sociedade em estilhaços, em decomposição. Até que ponto houve mudanças? O personagem Peralta-Manero é esculpido em músculos e movimentos precisos, de um bailarino, e segue impune.

Os diálogos tampouco vão ser a tônica em *Prófugos*, e o olhar triste e compungido de Parráquez-Tegui nos permite entrever seus conflitos, entre ser um paladino da justiça num mundo decadente, ou ser um preposto do cartel, que a

droga contribui para transformar em paraíso artificial sob a mesma perspectiva que lhe atribuiu Baudelaire. Na segunda temporada, o personagem de Freddy Ferragut, interpretado pelo mesmo ator de Tony Manero, Alfredo Castro, vai plantar papoulas no deserto, e supostamente viver a vida de um discípulo errante de Woodstock. Por diversas vezes, os marginais são abrigados pelos índios para escapar dos rivais e da polícia.

O fatalismo latino prevalece de certa forma, pois o mal é inerente ao sistema, é impossível combater o crime sem usar as mesmas armas, e o sistema gera exclusão, portanto, não existe essa sociedade perfeita. Outra questão sempre presente é a do poder político associado ao crime. Dentro desta perspectiva, não adianta fugir, pois, aparentemente, não existem saídas.

Ambos, *Tony Manero* e *Prófugos* são narrativas predominantemente criminais, em que o contexto social serve como fundo, e não como trama principal. O personagem Peralta-Manero é decadente, pobre e sonha com a glória de ser o maior imitador do astro hollywoodiano vivido nas telas por John Travolta, mas é impossível se identificar com ele. Cínico, violento, hipócrita, não existe aqui nenhuma infância miserável para justificar a sua psicopatia e a sua indiferença pela humanidade, que ele exhibe sem culpas. Já *Prófugos* começa como *thriller* de ação, se transforma num *road movie*, e finalmente, assume seu lado negro, dialogando com diversos gêneros, como revolta em prisões, e o envolvimento crescente de alguns personagens com drogas injetáveis, com o policial infiltrado Parráquez-Tegui se passando por bandido, e ao final, vivendo absoluta crise de identidade. A última cena, em um barco à deriva, faz crer que dificilmente ele vai voltar a integrar a corporação.

No Brasil, os estudos de gênero e o jornalismo especializado se basearam com frequência no modelo hollywoodiano, para classificar os policiais, termo genérico que incluía tanto a filmes como *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (1977, Hector Babenco) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962, Roberto Farias), quanto os filmes sobre assaltos e crimes como os dramas em séries *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1917), com direção de cena de Coelho Neto e produção da Rio

Film, e *A quadrilha do esqueleto* (1917), produzido pela Veritas Film, de Irineu Marinho (FREIRE, 2011, p. 153–154). O modelo dessas produções se originava certamente das produções americanas, mas Paulo Emílio Salles Gomes (1980) se refere a filmes sobre crimes extraídos de grandes manchetes da cobertura jornalística policial como a solução local para enfrentar a dura concorrência do produto estrangeiro. “A ideia de que o crime compensa — ao menos como enredo de filme — deve ter inspirado os responsáveis pelas produções que tentaram arrancar o cinema brasileiro do marasmo em que mergulhara por volta de 1912” (GOMES, 1980, p. 37).

No caso da televisão, a dificuldade de um estudo de gênero reflete não somente a insipiência de uma produção cinematográfica na América Latina, mas sim o desenvolvimento de um formato de ficção seriada, a telenovela, em que o melodrama ocupa posição preferencial na estrutura narrativa, e que comercialmente ainda é mais interessante. Todavia, o estudo de gêneros televisivos é certamente mais problemático do que o literário ou cinematográfico, pois como alerta Mittell (2004), a grade televisiva abriga de forma indiscriminada conteúdos ficcionais e não ficcionais que se mesclam cada vez mais na era pós-moderna, com a expansão dos *realities*. Assim, programas jornalísticos dramatizam casos reais, com recursos do docudrama, chegando a cunhar a expressão reportagem *reality*, e programas ficcionais lançam mão de narrativas documentais para trazer mais autenticidade ao seu universo ficcional.

No entanto, são às teorias do cinema que Mittell (2004) recorre para analisar uma das correntes mais férteis da televisão americana, a dos *cop shows*, os policiais. Apesar de ver como principal influência para este gênero o ciclo de cinema documental do cinema americano e o docudrama, Mittell (2004) não descarta o filme *noir*, pela própria elaboração da narrativa e pela predominância do protagonista masculino.

O termo policial traz ainda um problema para o gênero na América Latina, a de que as fronteiras entre o bem e o mal estariam mais borradas, sobretudo levando-se em conta o papel ambíguo que as corporações policiais assumiram ao longo das ditaduras civis e militares. Muito diferente do nosso modelo, o seriado policial e de ação americano, nunca

tivemos condições de reproduzir a imagem do policial certinho, incorruptível. Para Mittell (2004), a origem das séries policiais da TV, os *cop shows*, estaria vinculada ao cinema, e obedeceria a duas vertentes principais, a dos filmes policiais vinculados ao ciclo de cinema semidocumental americano, que remete aos docudramas, e ao *noir*, expressão cunhada pela crítica francesa para dramas criminais em que a solução do enigma acaba relegada a segundo plano pela crítica social, e pelo dilema do protagonista, que frequentemente deve burlar alguma regra para obter a verdade.

As perspectivas de gênero são constantemente deslocadas, frustrando o espectador tradicional em *Tony Manero* e em *Prófugos*, o primeiro um drama sobre um psicopata que se converte em *serial killer* durante a ditadura Pinochet, e o segundo uma série de TV de suspense e ação sobre o narcotráfico, em que um policial se infiltra num cartel e acaba descobrindo uma rede de corrupção que atua no governo. Em ambos a questão social se coloca num plano secundário, enquanto cenário político, mas vai moldar os personagens, sendo que em *Tony Manero* a visão do filme é a do personagem, delirante, e em *Prófugos*, os conflitos sociais e a corrupção justificam a violência e a transgressão da lei.

Se a história do cinema, e da teoria do cinema, segundo Robert Stam (2003), deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se tornou um instrumento estratégico de projeção dos imaginários nacionais (STAM, 2003, p. 33), sem dúvida é a televisão que vai operar como mediadora deste imaginário na América Latina. Mas é certamente o cinema americano com o seu “hollywoodocentrismo”, garantido pelo monopólio da distribuição, que vai transformar a sua classificação de gêneros ficcionais no cinema, e conseqüentemente na televisão, em uma referência mundial. Cedo, o cinema americano dominou os mercados latino-americanos, e com a televisão não foi diferente. No Brasil, assim como em boa parte da América Latina, a indústria cultural de entretenimento local vai se desenvolver a partir da televisão.

Por outro lado, como o mesmo Stam (2003) adverte, os gêneros passam por adaptações locais que incorporam tradições culturais próprias. Assim, o melodrama indiano, e mesmo o gênero policial, incorporam sem problemas

coreografias de dança e músicas alegres. Uma das maiores bilheterias da história de Bollywood, o filme indiano *Dabangg* (*Fearless*, 2010, Índia), considerado uma versão local de *Tropa de Elite*, tem diversas cenas com o policial corrupto dançando e cantando como se estivesse em... Os embalos de sábado à noite? A classificação da distribuidora para o mercado internacional é a de *action comedy*. No entanto, para um ocidental, essa mescla de estilos soa estranha e duvidosa.

No caso das coreografias em *Tony Manero*, no entanto, a dança, popular nos anos 1970, chega a parecer macabra, graças ao talento histriônico do ator Alfredo Castro, e ao clima obsessivo do filme, em que o personagem, desde o início, revela sua face mais cruel. Peralta comete assassinatos brutais com a mesma naturalidade dos policiais e torturadores que apavoram as ruas, sequestrando pessoas, muitas delas amigas do protagonista, e não demonstra o menor interesse por ninguém. A única preocupação de Peralta é a de aproximar-se cada vez mais de seu ídolo.

Conclusões

O filme *Tony Manero* e a série chilena *Prófugos* são ambas narrativas criminais, em que o contexto político não é o tema principal, mas valida a trama conferindo a ela o caráter de crítica social, sendo a primeira um drama criminal sobre um psicopata, e a segunda, um *thriller* de ação. Existe a ideia, portanto, de que a própria sociedade gera violência, mas o problema não é a insanidade do *serial killer*, e sim a sua impunidade, facilitada pelo contexto de crueldade da ditadura Pinochet. Já a trama da ficção seriada gira em torno de uma família que domina um cartel de drogas no Chile, com conexões internacionais, e não de quatro aventureiros que se envolvem numa transação com drogas, são emboscados, e se tornam fugitivos, como sugerem a sinopse e as cenas iniciais, o que permite à história adquirir em alguns momentos um caráter quase melodramático, lembrando as telenovelas. O Chile tem tradição de trabalhar com *teleseries*, termo que eles preferem para a ficção de mais impacto, de suspense e ação. O envolvimento do cartel com

o governo, no presente, dá a ideia de que corrupção e crimes são inerentes ao sistema, e dialogam com o passado, na figura de torturadores do regime Pinochet, e ex-guerrilheiros que se tornam marginais.

O imaginário de ambas lembra produções *noir*, sobretudo a das fases em cores, e *neonoir*, não necessariamente pela estética, mas até mais pela linha tênue que separa o bem do mal, mocinhos e bandidos, e o sistema social como o grande gerador de violência e morte.

A narrativa do filme pode evocar melhor algumas obras do *noir* em sua última fase, e do *neonoir*, que retomaria alguns temas. Peralta lembra personagens do imaginário *noir*, filmes americanos que não se limitavam a acompanhar a trajetória de investigadores durões, como Humphrey Bogart, o *private-eye* de Relíquia macabra (*The Maltese Falcon*, John Huston, EUA, 1941), mas também enfocavam personagens comuns, muitas vezes da classe média e alta, que abraçavam a marginalidade, como em *Mortalmente perigosa* (*Gun Crazy ou Deadly is the Female*, 1950), de Joseph H Lewis, que inspirou *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, a primeira fita em Technicolor do mestre, rodada em longos planos-sequência. Consta que seu projeto era realizar o filme em uma única tomada, mas a tecnologia da época não permitia. A decadência da sociedade moderna é muito bem representada no cinema pelas narrativas *noir* e *neonoir*, centradas mais na discussão da crise de valores do que na solução do enigma, como já apontavam Ernest Mandel, e o próprio escritor Raymond Chandler, uma vez que elas representam um exercício diário de crueldade, brutalidade e sadismo gerados a partir da nossa própria realidade, e não somente de mentes deturpadas. O ciclo também influenciou parte dos *cop shows* na TV, como alerta Mittell (2004), embora não tenha sido a influência predominante.

Já a ficção seriada adota a narrativa comum de séries estadunidenses do gênero policial, de ação, e de dramas prisionais contemporâneos, mas evocando também produções como o filme *Carandiru* (Brasil, 2003), e a série *Carandiru, Outras Estórias* (2005), ambas dirigidas por Hector Babenco. O *innocent-on-the-run* (NEALE, 2000) encarnado pelo

personagem Parráquez-Tegui (Benjamín Vicuña) acaba se convertendo em parceiro do herdeiro do cartel, Vicente Ferragut (Néstor Cantillana). E neste momento praticamente se equipara a *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013), no que diz respeito à ambiguidade moral do protagonista. É difícil estabelecer até que ponto a dupla identidade pode ser mantida sem prejuízo do caráter imaculado do mocinho.

Referências

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: BFI/Palgrave Mcmillan, 1999.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

BROOKS, Xan. Tony Manero Film Review. **The Guardian**, ed. 10, abr., 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2009/apr/10/tony-manero-film-review>>. Acesso em: 15 abr. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. 8 v.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, Mistérios e Gangsters — O filme policial no Brasil (1915–1951)**. 2011. 506 f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, 2011.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad**. Buenos Aires: Editora Paidós, 2001.

HOBERTMAN, James. Larrain's Tony Manero Turns Fantasies to Nightmares. **The Village Voice**, jul., 2009. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/film/larrains-tony-manero-turns-fantasies-to-nightmares-6391347>>. Acesso em: 20 set. 2016.

MITTEL, Jason. **Genre and Television: from cop shows to cartoons in American Culture**. Nova York: Routledge, 2004.

_____. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29–52, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/MATRIZES/article/viewArticle/8138>>. Acesso em: 25 set. 2015.

NAREMORE, James. **More than night: Film Noir in its context**. Berkeley: University of California Press, 2008.

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

ROTHER, Larry. The Dictator and the Disco King. **The New York Times**, ed. 2, jul., 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/07/05/movies/05roht.html>> Acesso em: 15 abril 2009.

SHAW, Miranda. The Brazilian Goodfellas: City of a God as a Gangster Film. In: VIEIRA, Else (Org.). **City of God in several voices: Brazilian social cinema as action**. Londres: CCCPress, 2005.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

Classicismo e modernidade em Leopoldo Torre Nilsson

Estevão Garcia

A problemática do precursor

O que podemos conjecturar quando escutamos que determinado artista (romancista, poeta, pintor, cineasta) é denominado como “de transição”? Logo, pensamos na hipótese de que ele se encontra exatamente no meio do caminho entre duas escolas, tendências ou movimentos artísticos. Dito de outro modo, ele estaria situado em um “não lugar”, pois possuindo elementos da escola artística que o antecede e da que o sucede ele, de fato, não pertence a nenhuma delas. Em sua produção pode haver a coexistência de ingredientes formais conflitantes e em disputa entre a tendência antiga e a nova. Nesta permanente e contínua batalha entre o “velho” e o “novo” o denominado artista de transição é o que carregaria o bastão da renovação. Não é por casualidade que este conceito muitas vezes se confunde com o de “precursor”. O que é o precursor senão aquele que apareceu antes do melhor da festa? Quando o ápice ocorre, ele já não está mais lá. O seu papel se define e se caracteriza como o da figura que ajusta a bússola, desenha o mapa ou sinaliza o caminho a ser percorrido. Na historiografia do cinema, como não poderia deixar de ser, tanto a noção de cineasta de transição como a de precursor, entendidos aqui como uma coisa só, são recorrentes.

André Bazin¹, ao escrever sobre os seus cineastas prediletos: Orson Welles, William Wyler, Jean Renoir e Roberto Rossellini, atribuiu às suas filmografias o termo “cinema moderno”. Tal classificação, sendo aplicada aqui pela primeira vez, foi utilizada para caracterizar o estilo desses cineastas (também bem diversos entre si) e destacá-los frente à produção corrente. O crítico e teórico francês compreendeu, portanto, que havia neles algo que não existia antes de suas aparições no campo cinematográfico. O paradigma do “novo”, como quase uma regra, torna-se o elemento norteador. Posteriormente, como se sabe, o termo cinema moderno desvincula-se desses realizadores e de seus contextos produtivos tornando-se um jargão utilizado por quase todos os críticos cinematográficos espalhados pelo mundo. A crítica “jovem” de todos os cantos do globo o utiliza para designar o fenômeno dos Cinemas Novos eclodidos na passagem dos anos 1950 para os 60. Em um diminuto lapso temporal o rótulo “cinema moderno” torna-se indissociável destes movimentos. Deste modo, voltamos à mencionada problemática do precursor: se o cinema moderno é sobretudo um conceito aplicado ao fenômeno específico dos Cinemas Novos dos anos 1960, como devemos agrupar, dentro do que compreendemos como modernidade cinematográfica, as experiências que surgiram antes? Os que surgiram antes são, necessariamente, entendidos como pioneiros ou como cineastas da transição entre o cinema clássico e o moderno. Segundo essa compreensão teleológica da história, o cinema moderno não poderia haver existido sem a intervenção desses realizadores, aqui incluímos os favoritos de Bazin. Localizados entre o velho e o novo, eles seriam imprescindíveis para o enraizamento do “novo”. Será comum encontrarmos nas mais diferentes cinematografias, cineastas considerados pioneiros do cinema moderno de seus países. Assim como os diretores prediletos de Bazin foram os pioneiros do cinema moderno europeu, no caso argentino a categoria de precursor frequentemente é atribuída a Leopoldo Torre Nilsson.

¹ Bazin escreveu diversos textos e críticas sobre esses cineastas, por isso eles ficaram conhecidos como seus “favoritos”. Assim sendo não citei uma obra específica.

Leopoldo Torre Nilsson e o cinema argentino

No contexto do cinema argentino se destaca o nome de Leopoldo Torre Nilsson, considerado o precursor do movimento que teria inaugurado a modernidade cinematográfica no país na passagem dos anos 1950 para os 60: o *Nuevo Cine Argentino* ou *Generación del 60*.² Além da influência fílmica, Torre Nilsson exerceu uma influência direta aos jovens cineastas, sendo como diretor de atores que logo passariam para a direção³, convidando realizadores mais novos para colaborarem em seus trabalhos⁴, como mentor⁵ ou como produtor de realizadores em início de carreira⁶. Torre Nilsson além de carregar o título de precursor também é tido como um cineasta de transição. Determinados fatores corroboram para a disseminação dessa ideia e alguns deles podem ser localizados na própria biografia do realizador. Torre Nilsson nasce em 1924, portanto, pertence à primeira geração de cineastas latino-americanos do pós-guerra.

² Pertencem a essa geração Simón Feldman, Manuel Antín, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa e Leonardo Favio.

³ Lautaro Murúa e Leonardo Favio, dois dos mais importantes diretores da *Generación del 60*. Murúa atuou em nove filmes e Favio em seis de Torre Nilsson. Ambos estão no elenco de *El secuestrador*, filme que analisaremos mais adiante. Para retificarmos o caráter de “professor” do cineasta basta lembrarmos que Favio nos créditos iniciais de seu longa de estreia *Crónica de um niño solo* (1965) dedica o seu filme a Torre Nilsson.

⁴ Podemos citar como exemplo a colaboração de Ricardo Becher no roteiro de dois filmes de Torre Nilsson: *Setenta veces siete* (1962) e *La terraza* (1962). Becher, no ano seguinte dessas colaborações estrearia no longa-metragem com *Racconto* (1963) e voltaria ao longa somente com *Tiro de gracia* (1969), filme vinculado ao *Grupo de los 5*. Antes da parceria com Torre Nilsson, Becher já havia trabalhado com publicidade e dirigido curtas.

⁵ Apesar de fazer no início dos anos 1970 um cinema diametralmente oposto ao da geração do *Cine Subterráneo* Torre Nilsson, neste momento, era bastante próximo a esses cineastas. Alguns de seus expoentes como Rafael Filippelli, Edgardo Cozarinsky e Bebe Kamin chegaram a ser assistentes de Nilsson. No começo de suas carreiras o procuravam para conversar e para pedir a sua câmera emprestada.

⁶ Torre Nilsson produziu ou coproduziu *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1960), *El dependiente* (Leonardo Favio, 1967), *Fuiste mía un verano* (Eduardo Calcagno, 1969), *Y que patatín y que patatán* (Mario Sábato, 1970–1971), *La muerte de Sebastián Arache y su entierro* (1972–1976), *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1974) e *Adiós Sui Géneris* (Bebe Kamin, 1976).

Essa geração seria a primeira composta por cineastas “intelectuais”. Ao contrário das gerações passadas, formadas sobretudo por cineastas autodidatas e intuitivos que aprenderam o ofício exercendo diversas funções técnicas ao longo de anos nos estúdios, essa, obteve a sua formação nos cineclubes, na leitura de revistas especializadas ou nas salas de aula das primeiras escolas de cinema. Torre Nilsson, no entanto, teve as duas formações: a sedimentada pela nova cultura cinematográfica do pós-guerra e a tradicional dos sets de filmagem. Filho do cineasta Leopoldo Torre Ríos, desde muito jovem teve acesso aos estúdios portenhos onde de observador privilegiado logo passou ao papel de colaborador. Trabalhou em diferentes funções até ser assistente de direção de seu pai. Após esse período, devido a sua pouca idade, os estúdios só o deixaram assumir a direção mediante a condição de que a dividisse com o seu pai e assim fez em dupla os seus dois primeiros filmes: *El crimen de Oribe* (1950) e *El Hijo del crack* (1952).

Segundo España (2005, p. 333-336) a vasta carreira de Nilsson pode ser dividida em cinco fases. A primeira, iniciada logo após o seu longo período de aprendizagem nos estúdios, compreende além dos dois filmes acima citados, *Días de odio* (1953), *La tigra* (1953), *Para vestir santos* (1954) e *El protegido* (1956). A segunda etapa é considerada a mais “frutífera e experimentadora” e também é singularizada pela colaboração com a escritora Beatriz Guido, sua esposa. Abarca *Graciela* (1955), *La casa del ángel* (1957), *El secuestrador* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1959), *Un guapo del 900* (1960) e *La mano en la trampa* (1960). O terceiro período é o que se inicia com o “bergmaniano” *Piel de verano* (1961), passa por *La terraza* (1962) e se caracteriza pelas frustradas coproduções, primeiro com a Columbia Pictures e depois com o produtor porto-riquenho André Du Rona. Logo após essa etapa, Nilsson flerta com o cinema histórico espetacular, se ancorando em certa literatura consagrada e na história oficial, com o claro objetivo de estabelecer uma sintonia com a ditadura do general Juan Carlos Onganía. Pertencem a esse momento *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1969) e *Güemes, la tierra en armas* (1971). Por fim, a sua última fase compreende uma trilogia sobre os anos 1930 argentinos, também conhecidos como a “década infame”: *La máfia* (1971), *Los siete locos* (1972) e *El Pibe Cabeza* (1974), como também adaptações a Manuel Puig: *Boquitas pintadas*

(1974) e a Aldo Bioy Casares: *La guerra del cerdo* (1975) e um retorno à obra literária de sua companheira Beatriz Guido: *Piedra libre* (1976).

No entanto, dentro de uma obra cinematográfica tão ampla e complexa, nos concentraremos em um filme de sua segunda fase: *El secuestrador*. O filme se situa exatamente entre a sua famosa trilogia do confinamento composta por *La casa del ángel*, *La caída* e *La mano en la trampa*. No entanto, diferentemente desta, ambientada em mansões da alta burguesia portenha, *El secuestrador* se passa em uma *villa de emergencia*, popularmente conhecida como *villa miseria*. Ou, para abrigarmos, em uma favela. Esta mudança de cenário, do interior de uma mansão burguesa para os exteriores de uma favela marcaria a diferença fundamental entre este filme e os da trilogia, tanto o realizado antes como os produzidos depois.

Paranaguá (2003, p. 36–39), define Torre Nilsson e Luís Buñuel como os dois grandes cineastas da transição entre os velhos estúdios e o novo “cinema de autor” da década de 1960 e exemplifica o seu argumento com *El secuestrador*, do primeiro e *Los olvidados*, do segundo. O autor lembra que o filme de Torre Nilsson foi comparado ao de Buñuel, porém, frisa que ele carece de uma abertura para a subjetividade e o imaginário, característica básica de *Los olvidados* e da trilogia de Torre Nilsson. Deste modo, segundo o historiador, os dois mantêm um diálogo divergente com o neorealismo: o diálogo de Buñuel é conflitivo enquanto o de Torre Nilsson é convergente. Em outras palavras, *El secuestrador* apresenta uma filiação neorrealista e *Los olvidados* não, uma vez que o surrealismo, leia-se, a abertura ao onírico, não é solúvel à estética neorrealista. No começo de seu texto, Paranaguá (2003, p. 10, tradução nossa), assinala que “ao contrário do que supõe a historiografia detectamos a existência de um neorealismo latino-americano entre os fenômenos característicos da transição entre o modelo industrializante dos estúdios e o ‘cinema de autor’”. Assim, analisaremos sob quais termos *El secuestrador* pode ser considerado como um filme de transição entre o cinema clássico e o moderno e até que ponto se faz o seu diálogo com a estética neorrealista.

As singularidades de *El secuestrador*

O filme nos introduz a um bairro afastado e miserável⁷ de Buenos Aires onde mora Berto (Leornado Favio), um adolescente de 16 anos, filho de uma quitandeira. O protagonista é líder de uma pequena quadrilha composta por um pré-adolescente e duas crianças, os irmãos Gustavo (Carlos López Monet) e Pelusa (Oscar Orlegui) que, por sua vez, carregam o caçula Bolita, um bebê de um ano de idade. Aos poucos, a narrativa nos faz entender que a mãe dos garotos é alcoólatra e que, impossibilitada de cuidar de seu filho por conta do vício, o deixa sob os cuidados dos irmãos. A família é ainda composta por um pai bêbado e agressivo e por Flávia (María Vaner), tia materna dos meninos e namorada de Berto. O espaço do bairro é logo no início desenhado e estruturado de forma coerente. Sabemos que está localizado próximo a um pântano — que futuramente será importante para a história —, dos trilhos de um trem de carga e de um porto. Os ruídos que emanam tanto do trem como dos navios serão significativamente presentes na banda sonora.

Tendo sido feita a apresentação dos personagens e de seu entorno, logo podemos pensar que se trata de um filme de inspirações neorrealistas. Constatamos aqui a preponderância de cenas filmadas em locações — apesar de o filme ser produzido pela Argentina Sono Film —, a presença de crianças e o retrato das classes populares e humildes. No entanto, com a exceção das crianças, todos os demais atores são atores profissionais. A representação do povo, ao contrário da grande maioria dos filmes neorrealistas, não é idealizada. Tampouco há aqui uma pesquisa em prol de

⁷ A representação da favela não era uma novidade no cinema argentino. *Detras de un largo muro* (Lucas Demare, 1958) também é ambientado em uma *villa miseria*. Sendo do mesmo ano do filme de Torre Nilsson, seu estilo melodramático e totalmente clássico o situa no polo oposto do de *El secuestrador*. No entanto, se comparamos as cenas dos interiores dos barracos da favela presentes nos dois filmes, encontramos semelhanças. Ambos interiores foram reproduzidos em estúdio.

uma recuperação da fala popular⁸. Não há espontaneidade nos diálogos e sim doses consideráveis de imitação. Determinados personagens, como o circense Paladino (Beto Gianola) e Corvina (Carmen Giménez), a espanhola vendedora de doces, apresentam um linguajar pouco condizente ao entorno. Sem falar no Padre interpretado por Lautaro Murúa, inverossímil até a medula. Concordamos com España (2005, p. 346) quando define esses personagens como demasiadamente “literários”. A explicação, em parte, pode estar no fato de que o filme é baseado em um conto de Beatriz Guido. Em sua transposição ao cinema, parece que não houve uma preocupação em “desliteralizar” esses personagens a fim de torná-los mais realistas.

Temos sim a presença de um mundo cruel e violento onde o meio apresenta notável reverberação no comportamento e na maneira de pensar de seus habitantes. Na cena em que os meninos entram pela primeira vez na casa, vemos um breve plano inclinado não motivado pelo ponto de vista dos personagens e sem nenhuma outra explicação “realista”. Esse efêmero plano já nos indica a despreocupação do realizador com o realismo e a sua ênfase acima de tudo no estilo⁹.

Não cremos, como havia dito Paranaguá (2003, p. 36), que *El secuestrador*, ao ser comparado com a trilogia, contrarie a suposta preponderância da busca de um estilo pessoal. Não nos parece que *El secuestrador* seja um filme menos pessoal ou menos característico de seu autor do que os filmes da trilogia. Tampouco o consideramos uma ruptura na obra do realizador pelo simples fato de sair do espaço burguês e adentrar ambientes populares. A visão de cinema de Torre Nilsson e sua concepção de realismo são as mesmas. E seu olhar sobre o realismo no cinema é bem diferente

⁸ O resgate da fala popular, tão presente no neorealismo italiano, também pode ser encontrado em *Los olvidados*.

⁹ Os planos inclinados sem nenhuma razão aparente se configuravam como uma marca autoral de Torre Nilsson e aqui, ainda que em menor número, eles também estão presentes. Curiosamente Paranaguá (2003, p. 36) afirma que em *El secuestrador* o realizador havia renunciado aos planos inclinados característicos de sua trilogia.

dos cineastas neorrealistas. Torre Nilsson é um cineasta do excesso, do transbordante e da desmedida. Logo, nada mais contrário do que a economia do mínimo, típica do neorrealismo. O realizador não hesitará na escolha de recursos considerados “artificiais” se eles forem a seu ver a melhor solução. Se em *La caída* há a presença de um *back projection* que, segundo Paranaguá (2003, p. 36) foi condenado pelo neorrealismo à lata de lixo da história, há em *El secuestrador* a simulação do interior de um ônibus feita em um estúdio. Esta cena é tão contrária à estética neorrealista como o uso do *back projection*.

O seu estilo, como no cinema clássico, está a serviço da história, mas não só. Há aqui a presença de comentários autorais abertos¹⁰. A sequência da quermesse se encerra com o detalhe do que parece ser um cartaz de filme onde visualizamos um casal se abraçando. Perguntamo-nos o que o narrador pretendeu nos indicar com a ênfase em um objeto do cenário que nos planos anteriores nos pareceu irrelevante. O uso da música vanguardista e dodecafônica, composta pelo músico erudito Juan Carlos Paz, confere ao filme um universo sonoro inovador e também pode ser entendido como um comentário autoral, uma vez que causa um notável estranhamento.

A transição entre as sequências é demarcada de maneira funcional: fusões suaves concretizam a passagem de um segmento para o outro. Porém, apesar da construção temporal ser linear, a narrativa é episódica. Temos a noção dos dias transcorridos e da delimitação dos dias e das noites, no entanto, as situações são expostas em bloco. Não há aqui um objetivo concreto a ser alcançado. As motivações do protagonista estão concentradas entre articular um novo golpe e conseguir levar a sua namorada para a cama. Os garotos também apenas vivem o seu cotidiano: cuidam

¹⁰ Segundo Bordwell (1996, p. 209) podemos entender como comentário autoral aberto quando o ato narrativo interrompe a transmissão da informação da história e enfatiza o seu papel. Isso pode acontecer por meio de um ângulo incomum, um corte acentuado, um movimento de câmera surpreendente, uma alteração não realista na iluminação, uma disjunção na banda sonora ou qualquer outra interrupção do realismo objetivo não motivada pela subjetividade dos personagens. Todos esses efeitos podem ser compreendidos como um comentário da narrativa.

irresponsavelmente do bebê, brincam e sonham em possuir um carrinho de algodão doce. Essa maneira de organizar as situações expostas e a indeterminação dos personagens traz ao filme um inevitável tom de crônica.

Berto, o protagonista, fracassa em todas as suas ações. Tenta orquestrar um primeiro roubo de grande monta, mas, ao propor o negócio a Banano, é agredido por este que decide excluí-lo e empreender o roubo à borracharia com a sua própria gangue. Depois, quando finalmente convence Flávia a fazer sexo e arranja um local para concretizar o coito – um panteão abandonado em um cemitério – é surpreendido por dois homens que, além de golpeá-lo, esturpam a sua namorada. Posteriormente, ao tentar se vingar de seus algozes, mais uma vez vê os seus planos serem frustrados. Os homens arrancam a espingarda que levava e novamente o derrubam com violência. A sua impotência e incapacidade de realizar seus desejos faz com que Berto esteja longe de ser um protagonista clássico. Porém, ele tampouco encontra espaço para desdobrar os seus problemas existenciais. Esses são levemente sugeridos. O protagonista masculino envolvido em seus dilemas pessoais aparecerá em filmes posteriores de Torre Nilsson: *Fin de fiesta* (1960), *Piel de verano* (1961) e *El ojo que espía* (1967). Curiosamente, todos os protagonistas desses filmes pertencem à alta burguesia. Será que crises existenciais se configuram como privilégio das classes abastadas? Ou será que é o meio que não permite Berto a ter subjetividade?

Veremos o meio se expressar com todas as suas forças na última parte do filme. Da cena do estupro de Flavia em diante, Bolita será devorado por um porco selvagem, Flavia tentará o suicídio e um menino de sete anos será assassinado acidentalmente por Gustavo e Pelusa. Antevendo a polêmica que essas fortes cenas suscitariam, Torre Nilsson publica um texto no dia 24 de setembro de 1958, véspera da estreia de *El secuestrador*, no jornal *El Mundo* em que afirma: “o cinema não é uma guloseima para satisfazer imbecis, nem um sedante para curar dores de cabeça. O cinema deve ser um dedo acusador, o descobridor de uma chaga, um vociferador da verdade”. E se dirigindo diretamente aos seus interlocutores: “E vocês, espectadores, não devem ir a ele para esquecer as suas preocupações e sim para encontrar refletidas, por cima das pequenas preocupações diárias, as grandes preocupações

do mundo. Dessas preocupações sublimadas está escrita a melhor história do homem” (TORRE NILSSON, 1985, p. 153–154, tradução nossa).

Torre Nilsson utiliza esse espaço na imprensa¹¹ para falar como autor e não como um simples artesão ou fazedor de filmes. O realizador expõe a sua visão do cinema e do mundo ao afirmar veementemente o que o cinema é e o que ele não é. Ele também orienta os espectadores de como fazer um bom uso da experiência cinematográfica: não convertê-la em simples diversão ou escape e sim em instrumento reflexivo. A totalidade das críticas publicadas na época da estreia de *El secuestrador*, mesmo as negativas, enxergaram Torre Nilsson como um diretor renovador e capaz de cumprir o objetivo de tirar o cinema argentino da mesmice¹². Deste modo podemos concluir que o próprio realizador, a crítica e a maior parte do público compreendiam o seu trabalho artístico como um projeto autoral. Ao mesmo tempo, Torre Nilsson era um diretor contratado da Argentina Sono Film desde 1954.

A contradição em ser simultaneamente um reconhecido autor cinematográfico e um funcionário de um grande estúdio o coloca entre um modelo produtivo “antigo” e um paradigma novo. Em uma resenha publicada em *Crítica*¹³ no dia 26 de setembro de 1958, afirma-se como características negativas de *El secuestrador* o fato de a narrativa deixar alguns nós soltos e a aparência supérflua de determinados diálogos. Como é sabido, a estratégia de deixar problemas não resolvidos e de transmitir informações aparentemente desimportantes para o andamento da história é inerente ao cinema moderno. O crítico adotou como parâmetro de sua análise as regras do cinema clássico e enxergou esses desvios como um defeito. Outra característica moderna do filme que podemos destacar é a sua ambiguidade. Conforme nos

¹¹ Esta não foi a primeira e nem a última vez em que Torre Nilsson se valeu de um jornal de grande circulação para difundir suas ideias. O cineasta, frequentemente, utilizava os meios de comunicação para expressar suas opiniões sobre cinema, cultura e política.

¹² Ver Guevara (2011).

¹³ FUSTIÑANA, Andrés José Rolando. *Crítica*, Buenos Aires, 26 de setembro de 1958.

indicou Guevara (2011) em seu trabalho sobre a recepção crítica a *El secuestrador*, os comentaristas se dividiram e se divergiram em torno a três debates principais. O primeiro deles diz respeito se o filme é realista ou irrealista e simbólico. O segundo se relaciona com as questões morais do bem e do mal e suas representações e finalmente, o terceiro se refere à chave interpretativa do final: trata-se de um final otimista ou pessimista? Percebemos que todos eles se originaram por conta do signo da ambiguidade.

O primeiro debate já nos indica que nem todos os críticos enxergaram no filme uma filiação ao neorealismo. O uso de símbolos nunca foi uma característica da corrente italiana. A respeito ao segundo, de fato o filme não exibe uma demarcação clara entre o bem e o mal. Ambos estão misturados e diluídos no comportamento de seus personagens. Ato perversos e nocivos muitas vezes são realizados de maneira inconsciente. A linha divisória que separa o certo do errado está apagada e logo a sua inclusão no campo de visão dos personagens está impossibilitada. Como havíamos dito anteriormente, o realizador não está comprometido em mimetizar a realidade e sim com o seu estilo e com a forma adotada para narrar a história. O que lhe interessa é a imagem e não a realidade. O filme não critica ou denuncia instituições concretas e sim apenas mostra um conjunto de situações que caberá ao espectador interpretar e julgar. Compreendemos que o final de *El secuestrador* não nos permite uma leitura que o classifique como “feliz” ou “otimista”. O fato de vermos Gustavo, Pelusa, Berto e Flavia aparentemente felizes andando em um carrinho de algodão doce não pode ser interpretado de maneira isolada e sem levar em conta certas eleições formais que compõem a cena. Os dois meninos estão anestesiados e presos em uma fantasia. O casal adolescente adere ao jogo infantil na tentativa de camuflar a experiência traumática que acabaram de sofrer. O cruzamento entre o carrinho de doces e o carro fúnebre que leva o corpo do menino assassinado pelos dois irmãos sublinha a crueldade inconsciente dos personagens e a dimensão trágica do entorno em que todos estão inseridos. A música que escutamos na banda sonora não emite nenhum significado de felicidade, harmonia ou tranquilidade. A sensação de caos, confusão e desconexão persiste.

Considerações

Creemos que os filmes de Torre Nilsson da virada dos anos 1950 para os 60 possam ser entendidos como filmes de transição entre o cinema clássico e o moderno. Concluimos que em *El secuestrador* estão presentes características próprias do cinema moderno do segundo pós-guerra coexistindo com estratégias do cinema clássico. A sua relação com o neorealismo não nos parece convergente em termos estéticos e sim em termos éticos. Esta afinidade ética torna-se nítida através de seu inconformismo e de seu ímpeto em mostrar as imperfeições de sua sociedade. No entanto, aqui não encontramos o humanismo e o otimismo tão presentes na filmografia da dupla Zavattini–De Sica que, de fato, foi uma influência fundamental para o surgimento de um suposto “neorealismo latino-americano”. *El secuestrador* é tão anti-zavattiniano, pessimista e cruel quanto *Los olvidados*. Neste sentido, os dois filmes se assemelham e se diferenciam dos filmes do neorealismo latino-americano “de fato”.

O filme pode ser enquadrado para fins promocionais em um gênero cinematográfico definido e se escora em atores famosos para atrair o grande público. Adere ao ímpeto comunicativo do cinema clássico e constrói o espaço e o tempo de maneira coerente. Não temos o espaço fragmentado do cinema moderno e o tempo é disposto de forma linear. Ao mesmo tempo nos defrontamos com uma narrativa episódica e não direcionada à resolução de um problema concreto ou de um objetivo definido. As relações de causa e efeito são imprecisas, os traços psicológicos do protagonista não são totalmente definidos e todos os seus desejos são frustrados. Encontramos também, localizados em certos momentos, comentários autorais que evidenciam o processo formal e a presença do narrador. A ambiguidade, ponto central do cinema moderno, é aqui uma constante. Está presente no conteúdo exposto na história e na forma em que ela é estruturada e narrada, ampliando assim a necessidade interpretativa do espectador em sua relação com o filme.

Referências

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

EL SECUESTRADOR. Diretor Leopoldo Torre Nilsson. Argentina: Argentina Sono Film, 1958. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PzceM3F6Edo>>. Acesso em 9 mar. 2015.

ESPAÑA, Claudio. Leopoldo Torre Nilsson. El riesgo de una mirada renovadora. In: MANETTI, Ricardo; AGUILAR, Gonzalo Moisés; ESPAÑA, Claudio. **Cine Argentino: Modernidad y Vanguardias (1957–1983)**, vol. I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes., 2005. p. 330–355.

GUEVARA, Eugenia. La recepción de El secuestrador de Torre Nilsson desde 1958 hasta hoy. **Imagofagia**, n. 4, out. 2011. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/131>>. Acessado em: 9 mar. 2015.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. El Neorrealismo latinoamericano. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 9–46, abr./jun. 2003.

TORRE NILSSON, Leopoldo. Torre Nilsson por Torre Nilsson. In: COUSELO, J. (Org.). **Torre Nilsson por Torre Nilsson**. Buenos Aires: Fraternal, 1985.

A anatomia das aparências: *Ilusiones ópticas* de Cristián Jiménez e o Chile atual (e seu cinema)

Fabián Núñez

Nossa proposta de estudo é buscar inter-relações entre o longa-metragem ficcional chileno *Ilusiones Ópticas* (2009) de Cristián Jiménez e aspectos do *Nuevo Cine Chileno*, dos anos 1960/70, com o propósito de refletir o vínculo desse movimento com a produção cinematográfica contemporânea. Por esse viés, buscamos entender as transformações ocorridas na sociedade chilena, ao pensar o cinema como um meio de reflexão sobre a identidade nacional.¹ Postulamos essa hipótese de trabalho, uma vez que a produção do *Nuevo Cine Chileno* se propõe, sobretudo, a refletir sobre a situação sociopolítica e econômica do país, especialmente a produção fílmica realizada durante o conturbado período da *Unidad Popular* (1970–1973). Logo, nosso viés não é encarar os filmes como meros epifenômenos da sociedade chilena, mas tentar compreendê-los, inicialmente, em sua relação com o âmbito extrafílmico, o que acarreta logicamente escolhas de ordem estética. É por esse viés que entendemos que uma compreensão mais aprofundada dos procedimentos formais dos filmes necessita da contribuição do conhecimento do contexto extrafílmico, pois a estética de uma obra audiovisual se retroalimenta de fatores conjunturais de concepção, produção, difusão e recepção.

¹ Boa parte de nossos estudos se centram no cinema moderno na América Latina, em especial, no fenômeno do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL). Nosso propósito no presente texto é compreender a produção contemporânea a partir de suas relações com o cinema moderno latino-americano dos anos 1960/70, particularmente, o NCL.

Cristián Jiménez é um dos nomes do chamado *Novísimo Cine Chileno*.² Consagrados pela crítica e com o Festival de Valdivia, em geral, como o polo irradiador dessa recente produção, esses filmes estabelecem um forte diálogo com a produção contemporânea mundial, sob a influência de cineastas como os irmãos Dardenne, Claire Denis, Aki Kaurismaki, Jim Jarmuch, Béla Tarr, Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien, entre outros. Além disso, conforme o epíteto adotado pela crítica, o *Novísimo Cine Chileno* dialoga com o *Nuevo Cine Chileno*, da virada dos anos 1960/70, o período mais consagrado dessa cinematografia, marcado por questões políticas. Portanto, precisamos começar o nosso estudo com uma breve explicação sobre o que são o *Nuevo Cine Chileno* e o *Novísimo Cine Chileno*.

Na década de 1960, são criadas as condições para uma formação técnica e estética de uma geração que coaduna a sua vontade de fazer filmes com os anseios políticos de transformação na sociedade. Essa formação técnica e estética se dá por intermédio do cineclubismo e de dois importantes polos de realização no âmbito universitário surgidos no país, a partir da segunda metade dos anos 1950.³ Os Festivais de Viña del Mar passam a adquirir um papel fundamental por ser um local de encontro de cineastas de todo o continente latino-americano. Assim, mais do que divulgar os filmes das cinematografias vizinhas, os próprios realizadores criam laços de amizade e de cooperação. Aliás, os cineastas chilenos desse período afirmam a forte influência em suas obras dos cinemas brasileiro e cubano. O Festival de Viña del Mar de 1969 é o ponto de maturação dessa geração com os filmes *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, *El chacal de Nahueltoro* (1969), de Miguel Littín, *Valparaiso, mi amor* (1969), de Aldo Francia e *Caliche sangrento* (1969), de Helvio Soto. É um momento

² O termo *Novísimo Cine Chileno* é uma invenção da crítica, que obviamente estabelece alguma ressonância com a produção até então mais célebre da cinematografia chilena, o *Nuevo Cine Chileno*, das décadas de 1960 e 1970. Chamamos a atenção, por exemplo, que Urrutia (2013) não adota tal terminologia ao encarar parte da produção fílmica contemporânea chilena segundo o conceito “cinema centrífugo”, vinculando-a ao cinema contemporâneo de outros países, sobretudo, europeu e asiático.

³ O Instituto Fílmico da Pontifícia Universidade Católica do Chile, fundado em 1955, pelo documentarista e então sacerdote jesuíta Rafael Sánchez, e o Cine Experimental da Universidade do Chile, criado em 1957 por Sérgio Bravo e Pedro Chaskel, também fundadores do Cineclube da Federação de Estudantes da Universidade do Chile (FECH), surgido em 1955.

significativo, formado pela riqueza estética de estilos, apesar da unidade nas preocupações sociopolíticas. Podemos afirmar que esse festival é a explosão do *Nuevo Cine Chileno*. Difícil caracterizá-lo como um movimento homogêneo, até porque a área cinematográfica, como toda a economia chilena, sofre com o conturbado período da *Unidad Popular* (1970–1973). Porém, há uma constante produção fílmica nesse momento, sobretudo de curtas documentais, dentro dos padrões ideológicos do governo. É importante ressaltar que a maioria dos meios de comunicação se encontrava nas mãos da oposição, o que fez a classe cinematográfica se pôr como porta-voz do governo frente à maciça propaganda ideológica oposicionista. Por outro lado, reconhecemos que as divergências internas da esquerda chilena também se manifestam no meio cinematográfico, principalmente dentro da estatal Chile Films.⁴ Todo esse borbulhante e rico período é abruptamente interrompido com a instauração da ditadura militar, a partir do Golpe de 11 de setembro de 1973.

Com o retorno à democracia nos anos 1990, vemos um aumento da produção audiovisual. São criadas várias escolas de cinema, entre elas, a Escuela de Cine de Chile, então sob a direção de Carlos Flores e Carlos Alvarez, a Uniacc, a Universidad Arcis e a Universidade de Valparaíso. É um fenômeno mais recente a recriação dos cursos de cinema nas duas instituições universitárias mais tradicionais do país, a Universidade do Chile e a Pontifícia Universidade Católica do Chile. O que a crítica batiza de *Novísimo Cine Chileno* é um conjunto de filmes realizados a partir do novo século por cineastas, em sua maioria, entre a faixa dos trinta anos de idade e egressos das escolas de cinema citadas anteriormente. Conforme citamos anteriormente, o Festival de Valdivia é considerado o polo irradiador dessa nova produção, um celeiro de jovens realizadores. O Festival de Valdivia de 2005 é considerado o marco deflagrador, pois é nessa edição em que são exibidos os filmes *En la cama* (2005), de Matías Bize, *La sagrada familia* (2006), de Sebastián Lelio, *Play* (2005), de

⁴ Barría Troncoso (2011) caracteriza o cinema chileno durante a *Unidad Popular* como fragmentário, uma vez que boa parte de sua produção foi finalizada no exílio, nunca exibida comercialmente no país ou simplesmente permaneceu inacabada. Cita, como exemplo, os longas *Palomita blanca* (1973), de Raúl Ruiz, *Metamorfosis del jefe de la policia política* (1973), de Helvio Soto, *Esperando a Godoy* (1973), de Cristián Sánchez, Sérgio Navarro e Rodrigo González e *La batalla de Chile* (1975), de Patricio Guzmán.

Alicia Scherson e *Se arrienda* (2005), de Alberto Fuguet. Poucos anos antes, filmes de dois diretores estreantes já tinham chamado a atenção da crítica com a exibição comercial de seus dois filmes inusitados: *Sábado*, de Matías Bize, em março de 2003, e *Y las vacas vuelan* de Fernando Lavanderos, em junho de 2004.

Como caracterizar essa nova geração que desponta no século XXI? Geralmente, o que a crítica e os próprios realizadores frisam é certo distanciamento de um cinema voltado para o grande público que tanto marcou o cinema chileno da redemocratização. Isto é, o cinema chileno dos anos 1990 e do começo dos anos 2000 se caracteriza, a grosso modo, pelo esforço de alcançar o grande público, seja ao abordar temas sociais em diálogo com regras de gênero, como Silvio Caiozzi, Andrés Wood ou Marcelo Ferrari, seja por comédias e/ou filmes de apelo erótico, como as obras de Cristián Galaz, Boris Quercia, Roberto Artiagoitia *El Rumpy* ou Andrés Weissbluth. Por sua vez, não se trata dos *novísimos* romperem radicalmente com o cinema comercial, mas, sim, de uma busca de procedimentos estético-narrativos distintos do que era usual no cinema chileno dos anos 1990, além de uma nova abordagem a temas até então pouco usuais na cinematografia chilena, como a fragmentação familiar, a diluição social, a intimidade com estranhos, entre outros. Segundo Urrutia (2013), é difícil unificar esses filmes que são bastante diferentes entre si, embora haja basicamente três pontos em comum: um relato mais individual do que coletivo; uma reflexão mais profunda sobre a imagem, uma vez que não basta apenas narrar uma história, mas expressar uma crise de um determinado modelo narrativo (e quiçá de concepção de mundo) e, por último, uma estreita relação entre os personagens e o espaço à sua volta, sobretudo urbano, seja por outro olhar sobre a periferia, distinto dos filmes dos anos 1960/70, ou pelo fato de tais personagens estarem em constante trânsito.

Portanto, o que aproxima e o que distancia o *Nuevo Cine Chileno* e o *Novísimo Cine Chileno*? Para iniciarmos esse debate, propomos uma análise do *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*.⁵ Fruto ou não de um debate da

⁵ Disponível em: <<http://www.cinechile.cl/archivo-66>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

classe cinematográfica na época, o *Manifiesto* expressa, de certa forma, a opinião e o espírito de boa parte da classe cinematográfica chilena frente os rumos a serem tomados com a *Unidad Popular*. Para analisar o *Manifiesto*, devemos partir de sua ontogênese, i.e., a sua estrutura teórica está visceralmente inserida no contexto de sua escrita. Como vários intelectuais e artistas, os cineastas, durante a campanha presidencial de Salvador Allende (i.e., antes de sua eleição), criam um Comitê que traz ao público uma declaração de princípios estético-políticos: o *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular*. Segundo Barría Troncoso (2011), a sua autoria é atribuída a Miguel Littín e Sergio Castilla. Embora tenha sido apoiado pelo Centro Experimental da Universidade do Chile e pela Escola de Artes da Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Chile⁶, esse documento, como frisa Barría Troncoso (2011), é mais conhecido e difundido fora do Chile do que no próprio país. Assim, a historiografia lhe atribuiu uma grande relevância, já que parte dos historiadores do cinema chileno esteve no exílio. O que devemos ressaltar, guardadas as expressões típicas da retórica da época, é a interpretação atribuída ao papel do cinema e, por conseguinte, que tipo de relação entre a prática cinematográfica e o público é postulado como o ideal pelo documento.

Tratando-se de uma declaração de princípios, e não de uma alentada reflexão teórica como os célebres artigos-manifestos *Por un cine imperfecto* do cubano Julio García Espinosa e *Hacia un Tercer Cine* do argentino Grupo Cine Liberación (Fernando Solanas e Octavio Getino), ambos do final dos anos 1960, o *Manifiesto* deve ser visto dentro do programa de governo da *Unidad Popular*. Se Allende buscava a “via chilena” em direção ao socialismo (o “socialismo con vino y empanadas”), o cinema chileno, para os signatários do manifesto, deve estar comprometido com essa proposta política. Nesse aspecto se faz presente como interlocutor o artigo-manifesto de García Espinosa, pois o cineasta-teórico cubano também está pensando o papel do cinema diante de um processo de socialização. Concordamos que tanto o conceito de “*Tercer Cine*” como o de “*Cine Imperfecto*” militam por uma “descolonização do gosto”, mas cremos que García Espinosa está

⁶ Os dois principais centros de realização e formação cinematográfica da época.

fundamentalmente preocupado com o futuro da figura do cineasta diante desse processo, enquanto que Solanas/Getino estão mais preocupados em se relacionar com o público em um ambiente hostil de opressão nacional e popular. Em suma, o que subjaz ao longo de todo o pensamento do teórico cubano é a posse dos meios de produção audiovisual nas mãos de especialistas (os cineastas), o que é uma questão de suma importância para um país socialista.⁷ Assim, podemos identificar tal tensão no *Manifiesto*. Se em seu preâmbulo é levantada a bandeira da “libertação nacional e da construção do socialismo”, a partir de um resgate dos valores nacionais (os nomes de vários próceres legitimam um passado de luta do povo chileno), os itens 4 e 12 problematizam essa tarefa ao reconhecer dois agentes nesse processo: o povo e o cineasta.⁸ Assim, é estabelecido o vínculo cineasta-povo (item 4). Por sua vez, o item 8 critica os atuais meios de produção de filmes e o 9 desautoriza a crítica, buscando assim uma consolidação desse vínculo.⁹ Entretanto, o item 12, ao pregar a socialização dos meios de produção cinematográfica, visa dissolver a figura do “cineasta” no povo. Ou seja, vemos uma tensão ao consagrar o cineasta em um processo consciente de autodestruição enquanto trabalho especializado. Dito de outro modo, embora o cineasta seja visto como um mero “instrumento de comunicação” dos

⁷ Para um estudo do pensamento do cineasta-teórico cubano, recomendamos o nosso artigo: NÚÑEZ, F. Afinal, o que é *cine imperfecto*? uma análise das ideias de García Espinosa. **Rebeca — revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, ano 1, n. 1, p. 172–194, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_8.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2015.

⁸ “4) que entendemos por arte revolucionária aquela que nasce da realização conjunta do artista e do povo unidos por um objetivo comum: a libertação. Um, o povo, como motivador da ação e em definitivo o criador, e o cineasta, como seu instrumento de comunicação” e “12) Que os meios de produção deverão estar igualmente ao alcance de todos os trabalhadores do cinema e que, nesse sentido, não existem direitos adquiridos; no governo popular, pelo contrário, a expressão não será um privilégio de uns poucos, mas o direito de um povo que empreendeu o caminho de sua definitiva independência.” (MANIFIESTO..., 2015, a tradução é nossa).

⁹ “8) Que sustentamos que as formas tradicionais de produção são um muro de contenção para os jovens cineastas e implicam, definitivamente, uma clara dependência cultural, já que ditas técnicas provêm de estéticas estranhas à idiosincrasia de nossos povos” e “9) Que sustentamos que um cinema com esses objetivos implica necessariamente uma avaliação crítica distinta, afirmamos que o grande crítico de um filme revolucionário é o povo ao qual vai dirigido, que não necessita de “mediadores que o defendam e o interpretem”” (MANIFIESTO..., 2015, a tradução é nossa).

valores criados pelo próprio povo (item 4), é reconhecido que ele é (ainda é) o detentor dos instrumentos e do *savoir faire* da realização cinematográfica. Portanto, apesar de sua retórica grandiloquente, o *Manifiesto* põe a mesma questão de García Espinosa ao expressar uma fina lucidez diante do paradoxo do cinema militante que se arvora no direito de se expressar em nome do outro. Autocríticos, esses textos problematizam um tema fundamental para essa geração de cineastas: quem somos e com que direito podemos dar a voz ao outro? É por intermédio dessa reflexão, considerada central para o *Nuevo Cine Chileno*, que buscamos relacioná-la com o *Novísimo Cine Chileno*.

É por esse questionamento que vamos analisar o filme de Cristián Jiménez. Em seu primeiro longa-metragem, corrotei-rizado com Alicia Scherson, Jiménez realiza um retrato mordaz da sociedade chilena contemporânea. Os personagens, de várias classes sociais, passam por experiências que põem em xeque a ideia que eles fazem de si mesmos e, por extensão, os critérios de comportamento frente ao mundo que os rodeia. A narrativa gira em torno basicamente de três homens durante um frio e chuvoso inverno em Valdivia: Juan busca se adaptar à sua nova realidade após a cirurgia que lhe devolveu parcialmente a visão; Guajardo é um segurança recém-contratado de um *shopping center*, que se apaixona pela cleptomaniaca Rita, uma burguesa em crise no casamento; e David, que trabalha na empresa de saúde onde Juan foi operado, que, dez anos depois de sua privatização, está com a imagem péssima devido a vários processos judiciais por conta de erros médicos. Apesar de ser um competente e zeloso funcionário de longa data na firma, David é transferido para o “departamento de *outplacement*”.

No entanto, por mais traumático que possam parecer essas experiências, a narrativa se desenrola sem maiores arroubos dramáticos, graças a dois aspectos: primeiramente, porque as situações nas quais tais personagens são forçados a sofrer são atenuadas por determinados discursos, oriundos de outros personagens, como colegas de trabalho, familiares e parceiros. Desse modo, Jiménez apresenta um profundo cinismo que rodeia essa sociedade ao escamotear mecanismos de poder e de exclusão, sob um aparente discurso modernizador típico do pensamento neoliberal. O outro aspecto é a sobriedade com que Jiménez filma, tanto nos enquadramentos quanto no ritmo da montagem e

na direção de arte. Por esse motivo, o filme de Jiménez é associado a Kaurismaki e, sobretudo, Neil LaBute e Todd Solondz como referências cinematográficas. Esse formalismo se vincula intrinsecamente à narração, ao retratar uma sociedade que sob uma aparente e tranquila capa de modernidade esconde arraigadas contradições sociais, que deitam raízes a um autoritarismo arcaico.¹⁰ Por esse viés de interpretação, o filme de Jiménez aborda uma questão de profundo teor filosófico ao se referir à dicotomia aparência-essência, acentuado pela história do personagem principal (um cego que deve se adaptar à sua nova condição, após uma operação pela qual conquista parte da visão, ou seja, o personagem está no meio do caminho entre a cegueira total e a visão perfeita, o que o faz sentir como alguém deslocado, já que não enxerga todas as formas e as cores de modo límpido mas, por outro lado, não pertence mais ao grupo dos deficientes visuais, no qual já estava inserido/acostumado).¹¹

Outro tópico que se refere a essa dicotomia são as cirurgias plásticas de caráter estético. No início do filme, há uma irônica sequência de festa da empresa de saúde, na qual podemos ver cansados e chateados empregados sem entusiasmo pelo local de trabalho.¹² Ao interromper a música, uma executiva faz um discurso formal a favor da empresa para um público de funcionários apáticos, na qual finaliza como bônus aos empregados um desconto nas cirurgias plásticas

¹⁰ Biéznobas (2010) frisa as entrevistas concedidas por Jiménez, nas quais ele, após estudar no exterior por quase dez anos na virada dos anos 1990/2000, afirma que ao retornar ao Chile percebia que o país havia mudado bastante, mas simultânea e paradoxalmente continuava muito semelhante. É essa ambígua mescla de cosmopolitismo com provincianismo no Chile que, segundo o próprio Jiménez, busca transmitir em *Ilusiones ópticas*.

¹¹ Em determinado momento do filme, Juan desabafa à sua esposa, também cega, que se arrepende por ter feito a cirurgia, uma vez que começa a perder trabalho, pois é massagista, assim como a sua parceira. Com a recuperação — ainda que parcial — da visão, sua clientela, em sua maioria formada por mulheres, já não deseja mais contratar os seus serviços.

¹² Uma característica da obra de Jiménez são as irônicas sequências de festas, que geralmente possuem uma importância narrativa ao destacar momentos de constrangimento entre os personagens, provocados por um desconforto frente a uma hipócrita alegria que entra-nha o ambiente festivo ou por determinados arroubos de certos personagens, provocados pelo excesso de consumo de álcool.

realizadas pela empresa. Em contraplano, os funcionários permanecem pasmos e, sobretudo, irritados, frustrados com a “gratificação”. No entanto, é graças a esse bônus que Manuela, irmã de Guajardo, pensa em aumentar os seios para ter mais sucesso com os homens. Em uma das cenas mais perturbadoras, seu irmão faz ambos, ele e sua irmã, se olharem para o espelho, cujo ponto de vista é o da câmera, afirmando: “Somos feios, magricelos, morenos. Não tivemos muita sorte. A natureza nos quis assim.” Ironicamente, apesar de sua compleição física, o apático Guajardo será objeto sexual da cleptomaniaca Rita, uma atraente mulher de meia-idade aburguesada, que aparentemente seria inalcançável para um modesto segurança de *shopping*. No entanto, o inusitado idílio dura pouco, fazendo jus à sabedoria popular em relação à “alegria de pobre”.

É nesse jogo de aparência-essência que subjaz boa parte da crítica social de Jiménez. Em tempos de “politicamente correto”, a ordem deve ser zelada de modo discreto e silencioso. O chefe de segurança do *shopping* explica como deve ser feito o serviço a Guajardo, quando este fica surpreso ao descobrir que as pistolas que eles usam são de brinquedo: “nossa missão é observar; não reprimir. Os clientes devem se sentir livres”. O preço da liberdade é a eterna vigilância... a vigilância sobre nós, ao espiar tudo o que fazemos e o que consumimos. Guajardo, que acreditava que o *status* de vigilante alcançado era mérito de seus (parcos) músculos, fica chateado e diz a sua irmã que se sente subutilizado no trabalho. Ela replica: “Mas trabalhar é chato. Ou você acha que alguém te pagaria para ficar sentado o dia todo assistindo à TV?”. Eis a ironia, pois esse é justamente seu trabalho: passar a maior parte do tempo, olhando o circuito interno do *shopping*. Tão perverso quanto a “liberdade vigiada” é o destino de David, após anos de empenho e dedicação à empresa: a demissão é feita pela executiva com quem ele mesmo tinha anos antes realizado a entrevista de admissão. Serena, ela se vale dos eufemismos contemporâneos: David não está sendo demitido, ele está sendo transferido para o *outplacement*, onde receberá todo o apoio para seu desligamento da firma. Afinal, é um “*Out... placement*. Trata-se de um movimento. Deslocamento. Fluxo”. Sob meias-palavras e jargões tipicamente pós-modernos, David e outros funcionários caíram, na verdade, em um “não lugar”, cujo devir é... o desemprego.



Para compreender a sociedade chilena contemporânea e, por conseguinte, as diferenças entre o *Nuevo Cine Chileno* e o *Novísimo Cine Chileno*, recorreremos não a um livro de história de cinema, mas a uma obra de ciências sociais: aos conceitos do livro *Chile actual, anatomía de un mito* (2002), do sociólogo chileno Tomás Moulian, considerado um dos mais pertinentes livros sobre o processo de redemocratização do país. Sob o conceito de “transformismo”, Moulian (2002) esmiúça como se deu o processo da transferência do poder político dos militares para os civis, que sob a camada dos “êxitos econômicos”, mantêm inteiramente intacta uma estrutura sociopolítica e econômica desde a ditadura. Batiza sob o conceito de “Chile Atual”, o mito surgido com a “crise do Ser-Nação” devido ao esgarçamento de um projeto de país surgido por volta de 1930 e levado ao paroxismo durante os anos da *Unidad Popular*. Segundo Moulian (2002), a derrocada do governo Allende trouxe à mesa o debate sobre outro projeto de nação, ao serem definitivamente derrotadas as experiências populistas. A matriz populista é uma “mesa de três pernas”, formada por empresários “mercado internistas”, o Estado e os assalariados organizados. Realiza-se a partir de 1973, uma “revolução capitalista”, cujo projeto se define do seguinte modo: 1) uma contrarrevolução; 2) foi realizada pela “mediação” dos militares e 3) não assumiu uma modalidade de “revolução burguesa” no sentido clássico. Assim, o Chile Atual foi forjado graças a uma composição funcional, formada por: a) militares embarcados em um golpe sem um projeto político próprio, mas com “vontade de poder”; b) uma direita política disposta a traspasar totalmente sua soberania e totalmente persuadida da necessidade de uma “grande remodelação do país”; c) empresários disponíveis à disciplina e a um projeto de longo prazo, desde que se vissem livres dos incômodos dos movimentos sociais e d) economistas monetaristas com um projeto de desenvolvimento econômico de não intervenção estatal e dispostos a não ameaçar o poder concentrado nas mãos dos militares. Foi essa estrutura sociopolítica que, antes de mais nada, deu uma identidade ideológica ao governo Pinochet a partir de 1975, até então, obstinado a destruir os vestígios da *Unidad Popular*. O “milagre econômico” que o Chile conheceu de 1977 a 1982 deu evidências empíricas ao discurso neoliberal. Assim, em contraposição à “matriz populista” vista mais acima, podemos notar a desativação do Estado como agente socioeconômico fundamental, assim como a total quebra da organização dos trabalhadores assalariados, para a satisfação do grande empresariado.

Não teremos condições nem espaço para abordar o processo de formação do Chile Atual, analisado detidamente por Moulian (2002), mas apenas comentaremos alguns de seus conceitos bastante instigantes. Como todo mito, o “Chile Atual” se põe a si mesmo como anistórico. É fruto de uma revolução capitalista com a ambição de “refundar Chile”, o que significa uma ruptura radical com o seu passado histórico. Eis o discurso ideológico desse mito: o Chile finalmente alcançou um novo estágio civilizatório, alcançou um nível que o distancia de seus vizinhos. Ao exemplo dos tigres asiáticos, Chile é o “jaguar da América Latina”. Assim, Moulian (2002) traça um panorama da abrupta passagem da “matriz populista” para o que ele denomina de “matriz produtivista-consumista”. Dois aspectos são importantes para a nova e vigente matriz: as imagens de êxito econômico e a expansão do consumo. É muito interessante como Moulian (2002) cita a mudança de certos hábitos até então considerados “tipicamente chilenos”, como a discricção. O exibicionismo do êxito econômico subverte essa lógica. É por esse viés que o autor analisa, por exemplo, a mudança na lógica domiciliar dos abastados chilenos. Antes, a residência dos ricos, zelosos de suas raízes espanholas, buscava manter um estilo de herança colonial, com o pátio interno. Na lógica atual, a entrada da casa deve ser ostentosa, evidenciada pelo jardim de entrada, mais próxima de uma arquitetura de caráter anglo-saxã. O consumo é encarado como a principal evidência de pertencimento social, o que Moulian (2002) denomina de “*ciudadania credit-card*”. Trata-se de uma faceta do esvaziamento da política, que é cada vez mais visto como algo que não pertence ao cidadão comum, apenas nos períodos de eleições. Desse modo, a política se converte em algo distante das preocupações do dia a dia das pessoas comuns, que a encaram como uma prática pertencente a um mundo longínquo e geralmente mal-afamado, monopólio dos partidos políticos, cujo único vínculo com a população é a legitimidade do voto. É o que Moulian (2002) chama de “*ciudadania week-end*”. Há outros aspectos que Moulian (2002) estuda com vários dados e estatísticas, como o aumento da pobreza e da desigualdade social no Chile, as mudanças na geografia urbana de Santiago e o aumento da violência, especialmente, a sensação de medo, o que alimenta o esvaziamento dos espaços públicos e, por conseguinte, a despolitização de seu uso.

O fundamental na criação do “Chile Atual” é o seu caráter mítico, no sentido de se pôr como algo fora do tempo, como se fosse uma realidade intocável e incontestável:

El Estado neoliberal opera como un agente coordinador de las operaciones de reproducción del nuevo tipo de sociedades capitalistas que se han instalado o se están instalando como resultante de la efectiva globalización de economías capitalistas favorecidas por la desaparición de las determinaciones geopolíticas provocadas por la bipolaridad.

Esta reproducción exige dos condiciones, una negativa y la otra positiva. La negativa es la plena mercantilización de la fuerza de trabajo, “subsunción” real al capital, lo que pasa por la instauración de las relaciones atomísticas trabajo-capital y el debilitamiento estructural del movimiento obrero en cuanto contrabalance efectivo del poder del capital.

La positiva es la generación de un consenso transversal entre las élites políticas, la cual busca incorporar a un amplio y diferenciado arco político y aislar, jibarizándolos, a los grupos que plantean una voluntad de historicidad (...)

El éxito del Estado neoliberal instalado en Chile reside en esta doble capacidad de anulación del movimiento asalariado, de reducción de la politicidad y de la creación de un imaginario estado de “modernidad” triunfal que ha engolosinado a las capas dirigentes, generando un consensualismo que atenua las diferencias sobre el futuro, por tanto sobre la dirección y el destino, limitando las esferas de las discrepancias. (MOULIAN, 2002, p. 339–340)

Há um esforço de apagamento do passado, que quando é citado é para evocar o trauma das experiências populistas anteriores. Procedimento ideológico para reforçar a infalibilidade da ideologia neoliberal e a aceitação do *status quo* vigente como garantias da “democracia”. Como frisa Moulian (2002), a matriz populista se apóia em discursos políticos de construção historicista, o que a diferencia de modo radical da atual matriz produtivista-consumista.

Aparentemente, essa é a grande diferença entre o *Nuevo Cine Chileno* e o *Novísimo Cine Chileno*. Os cineastas embalados pela *Unidad Popular* pensavam o cinema de modo profundamente historicista. Conforme pudemos notar, o *Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular* é entranhado pelo viés historicista. O cinema a ser feito no Chile — e na América Latina — devia seguir o rastro do nosso passado de lutas populares com o intuito de buscar referências estéticas e ideológicas para tal missão com a mira voltada para o futuro. Por sua vez, os *novísimos* estão mais preocupados em retratar os mecanismos subjetivos da realidade circundante, o que é possível ver, por exemplo, na importância de espaços íntimos, seja através do ambiente doméstico e da alcova ou pela percepção sensorial e afetiva de ambientes públicos. Assim, em tais filmes contemporâneos, o passado, quando é evocado, particularmente os anos da ditadura, é por intermédio de um outro viés, sobretudo a partir de uma memória (em geral, traumática) de caráter emocional. Por outro lado, não há um futuro bem definido, o que podemos constatar por uma seara de personagens perdidos, sem rumo, com deambulações, assim como vacilações (não necessariamente repulsa) às instituições tradicionalmente associadas à “vida adulta” (trabalho, matrimônio e família). Na expressa maioria dos casos, trata-se de um périplo por parte dos personagens em direção ao autoconhecimento, mas em uma era de descrença nas identidades.

Contudo, a interpretação de Carlos Flores (2014), um realizador dos anos 1970 e formador da novíssima geração como professor, seja para nós a mais correta:

La imagen digital usada como instrumento plebeyo y cotidiano, sin afán de posteridad, les ha ayudado a descreer de los modelos tradicionales y a descubrir que nunca puede haber un conocimiento verdadero, que todo es fugaz, que las ideas más idiotas de hoy fueron ayer ideas revolucionarias, que toda certeza inmediata es una ilusión y, que la ironía es el recurso posible.

(...)

No filman con sentimento de culpa. No pretenden, como los cineastas que los precedieron, ser la voz de los que no tienen voz; pretenden encontrar su propia voz. Quieren salir de las dos opciones que propuso la cultura del siglo veinte: abandonarse a sí mismo para hablar por los demás o abandonar a los demás para hablar de sí mismos. Estos cineastas quieren hablar de los demás a partir de ellos mismos. (FLORES, 2014, p. 14)

Portanto, é por essa chave que podemos compreender o mordaz retrato que Cristián Jiménez traça em *Ilusiones ópticas*.

Referências

BARRÍA TRONCOSO, Alfredo. **El espejo quebrado: memorias del cine de Allende y la Unidad Popular**. Santiago: Uqbar, 2011.

BIÉNZOBAS, Pamela. Cristián Jiménez, el cine de la sobriedad. In: CAVALLO, Ascanio; MAZA, Gonzalo (Org.). **El novísimo cine chileno**. Santiago: Uqbar, 2010. p. 155–163.

FLORES, Carlos. Cine chileno del siglo XXI. In: **Catálogo Mostra O novo cinema chileno**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014. p. 13–5.

MANIFIESTO DE LOS CINEASTAS DE LA UNIDAD POPULAR. Disponível em: <<http://www.cinechile.cl/archivo-66>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

MOULIAN, Tomás. **Chile actual, anatomía de un mito**. Santiago: Lom Editorial, 2002.

URRUTIA NENO, Carolina. **Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005–2010**. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Viagens hemisféricas: deslocamentos e fronteiras em *A Jaula de Ouro* e *El Norte*

Anelise R. Corseuil

A viagem, a fronteira e o cinema: questões teóricas

Considerando a significativa produção de filmes sobre narrativas de viagem em cenários contemporâneos e transnacionais, nos quais o deslocamento é tema central, o trabalho aqui proposto pretende analisar os filmes *A Jaula de Ouro* de 2013, dirigido por Diego Quemada-Diez e *El Norte* de 1983, dirigido por Gregory Nava, a partir de suas formas de representação e das relações entre a América Latina e os EUA, como políticas de representação. *A Jaula de Ouro* foi premiado em vários festivais, tornando o trabalho de Quemada-Diez reconhecido internacionalmente; *El Norte* foi indicado ao Oscar por melhor roteiro original. Ambos os filmes narrativizam a jornada de imigrantes guatemaltecos aos EUA, em busca de melhores condições de vida. A viagem percorrida pelos protagonistas possibilita uma revisão de questões de representação associadas às culturas latino-americanas e estadunidense como culturas em contato¹. A partir da trajetória de jovens imigrantes, os filmes *A Jaula de Ouro* e *El Norte* revelam, através da subjetividade dos personagens, as inter-relações entre o imaginário e o real, a história e a memória, o privado e o político. Os filmes problematizam a representação de elementos interculturais hemisféricos (norte e sul), a partir de pontos de vistas

¹ Para Clifford (1997, p. 213), a perspectiva do contato se define como estratégias culturais que agem como respostas a histórias específicas de domínio, resistência a hierarquias e formas de mobilização. Tradução livre de: A contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy resistance, and mobilization.

subjetivos, possibilitando, assim, uma reflexão sobre a articulação entre o eu e o outro, o local e o transnacional e as formas de representação de identidades nacionais como culturas em contato.

O cinema vai além do processo de representação da viagem por ser o meio que, por si só, é capaz de permitir a própria viagem, no tempo e no espaço. Moralde (2014) sugere que os filmes sobre processos migratórios na América Latina apresentam uma estética própria, sendo o cinema o meio capaz de apresentar a experiência da fronteira nacional, dentro dela e entre elas, inclusive. “O cinema é capaz de apresentar grandes perspectivas, espaços e durações temporais, ao mesmo tempo em que revela os detalhes e conflitos diários dos personagens” (MORALDE, 2014, p. 237).² Através de suas técnicas, *mise-en-scène*, montagem, fotografia, narrativa, e por propor infinitos diálogos com outras imagens e narrativas de viagem, o cinema extrapola o próprio filme em si ao dialogar com vários outros filmes e com seu próprio meio. O cinema seria, neste sentido, espécie de repositório de outras viagens, tessituras imaginativas sobre um “outro”, ou, ainda, uma coleção de imagens e narrativas.

As imagens que se configuram nas narrativas de viagem, através do deslocamento dos personagens e narradores, pela *mise-en-scène* e vários elementos constitutivos destas narrativas, possibilitam o entendimento dos processos de intersecção e negociação entre culturas e subjetividades, compondo um espaço intercultural, transnacional e translocal, também pelas próprias mediações mediáticas (APPADURAI 1996). Neste contexto de movimentos migratórios e deslocamentos, a globalização pode ser entendida como fluxo transnacional de capital e de pessoas e culturas viajadas (CLIFFORD, 1992) em espaços sociais e geográficos interculturais, nas quais diferentes perspectivas culturais se interseccionam. Definições de comunidade e identidade se redefinem em contextos mais amplos e transnacionais. Nos filmes em questão, os grupos e indivíduos em constante deslocamento, entre o norte e o sul,

² Tradução livre de: [...] the medium is capable of capturing grand vistas and broad swaths of space and time, along with attending to the minute details of daily life and daily struggle (MORALDE, 2014, p. 237).

articulam também novas formas identitárias, em que a transformação do conceito do eu e do outro ocorre através do contato, pelo desejo pela viagem e pelo próprio percurso da narrativa que é transformador do desejo. Além dos personagens, da trama e do percurso, podemos pensar no próprio percurso do filme como uma viagem que também nos transforma. Além dos processos de representação engendrados pelos filmes, como sistemas capazes de representar uma certa realidade histórica, cultural, econômica e social, eles também revelam uma economia simbólica capaz de reproduzir e/ou transformar valores sociais e culturais. A análise em tela busca refletir sobre o papel de *A Jaula de Ouro* (2013) e *El Norte* como representações e meios de circulação de narrativas de imigrantes entre as Américas.

A Jaula de Ouro e El Norte

A filmografia contemporânea sobre processos migratórios entre o hemisfério norte e sul centralizam questões políticas, sociais e econômicas com estéticas diferenciadas. *Elena*, de 2012, dirigido por Petra Costa, por exemplo, utiliza imagens líricas e metafóricas, se referenciando a outros textos e imagens e apresentando uma perspectiva autocrítica de seu próprio ato de narrar. Por se constituir em um documentário autobiográfico, altamente pessoal e dramático, o filme justapõe imagens de vídeo câmera de narrativas familiares e cenas domésticas, com imagens urbanas, sempre sob uma perspectiva subjetiva, apresentada através do voz-over e *flashbacks* da diretora. Já *A Jaula de Ouro* impressiona por uma estética realista, quase documental, com tomadas longas e o uso de atores não profissionais. O filme dispensa *flashbacks* ou o voz-over, de forma que a subjetivização passa pela construção do olhar da câmera, com um certo distanciamento dos protagonistas e suas jornadas em direção à fronteira dos EUA. Apesar das tragédias pessoais dos personagens, o filme não apela ao melodrama ou ao sentimentalismo, apresentando uma narrativa contida, que, em parte, pode estar associada ao trabalho de Diego Quemada-Diez, reconhecido por seus filmes realistas e

de cunho social. O diretor também trabalhou como operador de câmera no filme *Terra e Liberdade*, de 1995, de Ken Loach — reconhecido por sua filmografia voltada a questões sociais, inclusive com filmes sobre a América Latina.³

Diferentemente da estética realista de *A Jaula de Ouro*, *El Norte* apresenta uma construção mais associada à tragédia pessoal, com perdas familiares dilacerantes, representadas em um tom dramático pessoal, que está calcado nos sentimentos e no olhar dos personagens. Apesar das diferenças estéticas entre os dois filmes — *El Norte* apela ao sentimentalismo ao retratar as mazelas sociais pelo foco dramático e individual dos personagens, enquanto que *A Jaula de Ouro* é um filme mais contido e realista — ambos os filmes revelam a fragilidade e a ambiguidade das fronteiras culturais e simbólicas, separando o sul e o norte, a Guatemala e os países latinos e os EUA. Os elementos identificados com o local, regional e nacional se associam à Guatemala e ao México, marcadamente vinculados a um cenário de miséria endêmica e violenta, e os elementos de transformação associam-se aos EUA e às narrativas desenvolvimentistas, que permeiam o filme. Esse universo estadunidense aparentemente idílico, revela-se, ao longo dos filmes, como violento e repressor. Os filmes parecem, assim, problematizar as fronteiras que separam o Sul e o Norte, ao revelarem suas formas de repressão, uniformização e apagamento da individualidade e identidade dos viajantes. As marcas diferenciais entre o Sul e o Norte vão, aos poucos, se mesclando e apagando suas diferenças através da violência imposta ao fugitivo, ao imigrante, aos destituídos socialmente, tanto de um lado da fronteira, quanto de outro. Se no início dos filmes a imaginação dos personagens reforça as diferenças entre os países latino-americanos e os EUA, através dos binômios hierarquizantes, desenvolvimento x subdesenvolvimento; norte x sul; liberdade x opressão, nos seus finais, os filmes sugerem um questionamento destes binômios e suas supostas separações.

³ *A Canção de Carla*, produzido em 1996, narrativiza a trajetória de George (Robert Carlyle), um motorista de ônibus em Glasgow, à Nicarágua, em companhia de Carla (Oyanka Cabezas), refugiada Nicaraguense, em plena luta armada entre Sandinistas e Contras. Na Nicarágua, George conscientiza-se das atrocidades da guerra civil — mais especificamente a luta armada entre sandinistas e contras em 1987 (CORSEUIL, 2000).

O termo narrativa de viagem não significa, no contexto deste trabalho, o seu sentido mais comum, ou seja, viagem de lazer ou para o conhecimento de um outro lugar ou povo mais exótico. Apesar de pertencerem a um mundo globalizado, os filmes contextualizam-se em um cenário de uma América Latina pós-colonialista, em que avanços tecnológicos e econômicos não circulam com as mesmas facilidades que imagens e narrativas – imagens de um EUA desenvolvido em oposição a uma Guatemala empobrecida. Como é colocado por Kaplan (2000, p. 31) “[a]s condições materiais do deslocamento” não são as mesmas para os sujeitos de economias de primeiro e terceiro mundo⁴, de forma que “[os] deslocamentos não são todos iguais”. As personagens/protagonistas dos filmes em análise situam-se à margem do sistema econômico e buscam um outro lugar, no que podemos denominar de narrativas de viagem periféricas. Deslocamento pode aqui ter dois sentidos: deslocar significa mover em direção a algum local, dentro do sentido de itinerário, viagem ou jornada; deslocar também significa colocar à margem do centro. No caso dos protagonistas dos filmes, temos os dois tipos de deslocamento, pois estão à margem do sistema e deslocam-se em busca de um outro centro, os EUA. São periféricos em relação à sociedade Guatemalteca e em relação aos EUA. São imigrantes em busca de um lugar ao sol, um reposicionamento cultural, econômico, social e político que os tire da periferia. Entretanto, para os personagens guatemaltecos, na economia simbólica de suas viagens, os EUA são um sonho de melhoria que se revela na metáfora proposta pelo título de Quemada-Diez, uma jaula dourada, espécie de prisão reluzente, desejo enfeitiçador.

⁴ O fenômeno histórico do imperialismo moderno no contexto de industrialização europeia e estadunidense, a anexação econômica e cultural de regiões em um ‘terceiro-mundo’ e a subsequente decolonização, assim como as mudanças e desestabilização engendradas pelo processo de desindustrialização do chamado ‘primeiro-mundo’ pressupõem questões distintas e variadas à viagem [...] argumento que as formas de deslocamento encontradas na prática teórico crítica europeia e estadunidense raramente admitem essas condições econômicas (KAPLAN, 2000, p. 31). Tradução livre de: The historical phenomenon of modern imperialism in the context of European and U.S. industrialization, the economic and cultural annexation of regions into a ‘Third World’ and subsequent ‘decolonizations’, as well as the shifts and destabilizations engendered by the deindustrialization of the so-called First World all propose distinct and varied questions for travel [...] I will argue that the terms of displacement found in Euro-American critical practice rarely admit to these material conditions.

Os filmes aqui analisados se aproximam de outras produções sobre o mesmo tema. Em *El Norte: The U.S.–Mexican border in contemporary cinema*, David R. Maciel (1990) argumenta que o cinema sobre a fronteira americana e mexicana é significativo, pois, se comparado a outros cinemas nacionais, temáticos e regionais, apresenta uma enorme produção cinematográfica. Esse cinema é constituído de produções do tipo B, no que Maciel (1990) denomina como *secondary billing* ou *cine negro*. Com poucas exceções, os filmes são comerciais, financiados e distribuídos por grandes estúdios e com poucos atributos artísticos. A fronteira se delinea nestes filmes como espaço ocupado por narcotraficantes, pela corrupção e problemas sociais. Contrariamente a esta estética de um *B movie*, tanto *El Norte* como *A Jaula de Ouro* apresentam uma estética e fotografia complexa e bela. Além das questões estéticas, *A Jaula de Ouro* apresenta um diálogo com outros filmes de fronteira. O próprio título nos remete a uma canção homônima. “A Jaula de Ouro” é título de outro filme sobre o mesmo tema produzido em 1987, de Sérgio Vejar, e de uma música de 1983 (música composta por Los Tigres del Norte). Os filmes revelam a complexa e ambígua construção do espaço fronteiriço através das perdas e ganhos e transformações envolvidas na jornada. O México, espécie de limbo entre o paraíso e o inferno, encarna diferentes possibilidades. Em *A Jaula de Ouro*, ao longo do percurso, os protagonistas encontram uma idílica fazenda onde podem trabalhar, mas é também no México que se deparam com as gangues do narcotráfico. De forma semelhante, em *El Norte*, o México encarna o medo: Rosa (Zaide Silvia Gutierrez) precisa se transformar e despir-se de seus traços étnicos como Guatemalteca e seu irmão, Enrico (David Villalpando), reaprende a falar o espanhol. Já a fronteira dos EUA é a própria parafernália tecnológica que precisa ser driblada, um verdadeiro campo de exterminação, ou pela tecnologia que mata ou pelo submundo do esgoto, povoado por ratos que acabam contaminando Rosa.

Uma das questões centrais abordada pelos filmes é o apagamento das marcas identitárias do local, regional e sexual. Na tentativa de esconder seu sexo para sobreviver à fronteira, Sara (Karen Martínez), uma das protagonistas de *A Jaula de Ouro*, enfaixa os seios e corta os cabelos, vestindo-se como um rapaz; Em *El Norte*, Rosa ritualisticamente despede-se do vestuário étnico que define sua origem guatemalteca; e Chauk (Rodolfo Dominguez), o jovem Tzotzil

que se mistura ao grupo de Sara, esconde seu idioma, sofrendo, assim, outra forma de exclusão, a exclusão dos indígenas, que também aparece pelo menosprezo sofrido por Rosa e seu irmão⁵. Os personagens indígenas são, assim, obrigados a apagar as marcas de suas identidades. A rejeição de Chauk por Juan é emblemática desse processo de isolamento e exclusão. Como uma espécie de Guatemalteco de segunda classe, tanto Juan (Brandon López) como o narcotraficante Vitamina, também Guatemalteco, rejeitam o índio, como “imprestável”, cuja língua e cultura são vistas como um atraso cultural em relação à Guatemala mais urbana e globalizada. Aos poucos, Chauk se impõe e mostra sua habilidade de sobreviver na mata, com uma ética de vida superior aos outros membros do grupo. A forma cuidadosa como a câmera revela os ritos seguidos por Chauk antes de sacrificar a galinha roubada pelo grupo é significativa: Chauk acaricia a galinha, com palavras reconfortantes, antes de sacrificá-la, de forma rápida e decidida, atenuando, assim, o sofrimento do animal, e demonstrando uma ética respeitosa em relação à natureza que o cerca. O conhecimento que Chauk tem da floresta é o que o habilita a salvar Juan, cicatrizando os ferimentos que sofreu ao defender Sara de um bando de sequestradores. Juan começa a acordar para as diferenças culturais que cercam Chauk até reivindicá-lo como “alguém que está com ele”, para resgatá-lo de Vitamina, um dos sequestradores que chantageia os parentes dos imigrantes que residem nos EUA.

O apagamento das identidades do local também nos é evidenciado pelo mascaramento do corpo de Sara, ao apagar as marcas de seu sexo. O filme parece sugerir que a transformação a que ela se submete, escondendo os seios, cortando os cabelos e vestindo-se com uma camiseta larga, seria o preâmbulo de uma tentativa de proteger-se da violência masculina, característica da fronteira entre os EUA e o México. A sequência inicia com o enquadramento em plano aberto de Sara entrando no banheiro feminino, onde lemos “DAMAS”, rabiscado na porta, a partir daí a câmera assume um tom mais introspectivo, com planos médios e fechados, em que observamos Sara a se olhar no espelho.

⁵ Em *Pathways of Migratory Experience in Latin America*, de 2014, Oscar Moralde estabelece uma comparação entre *Un Cuento Chino* e *A Jaula de Ouro* a partir de questões migratórias e linguísticas.

A câmera localiza-se em ângulo oblíquo ao rosto de Sara e não frontal, de forma que vemos Sara e o seu reflexo no espelho. A imagem refletida no espelho, que não é mostrada pelo olhar de Sara, é mostrada pelo enquadramento lateral da câmera, denotando o distanciamento. A câmera acompanha Sara, mas não nos permite uma identificação com seu olhar. A sequência em que ela, olhando-se no espelho, lentamente corta as madeixas de seu próprio cabelo, revela as transformações a que se submeterá ao longo da viagem, até que seu corpo, que será desnudo, marcado e transpassado pela violência do estupro e do sequestro, desaparecerá na fronteira entre os EUA e o México. Toda a sequência do banheiro é construída sem qualquer uso de som. A sequência registra apenas o silêncio, com enquadramentos da personagem, das madeixas sendo cortadas e com o encerramento pela mesma porta em que ela se inicia. Assim que Sara retira-se, a porta do banheiro se fecha atrás dela e a câmera focaliza o rabisco indicando o sanitário feminino. Já em *El Norte*, a sequência em que Rosa se despe, troca suas roupas e modifica seu cabelo para perder suas marcas do nacional e do local é permeada por uma montagem suave, com justaposição de imagens, luz difusa e uma música andina, dando um tom ao filme mais nostálgico sobre a cultura que está sendo abandonada. Mesmo com as diferenças de estilo, contexto e paisagem entre um filme e outro — do realismo de Quemada-Diez ao romantismo de Nava; do urbano ao rural, e dos anos 80 para o século XXI — ambos os filmes evidenciam as rupturas entre o local, o nacional e o global, através das marcas impostas nos corpos dos imigrantes.

O filme de Quemada-Diez nos possibilita pensar sobre a importância das relações entre o espaço público e privado, representados pelos becos da favela na Zona 3 da Cidade de Guatemala, do sanitário público, que também é o único espaço privado; nas relações entre o nacional e o global — o nacional como narrativa gasta e desatualizada (a Guatemala favelada e o lixão que habitam) — e o global, como território imaginado, representado pelos EUA. Juan idealiza os EUA através da neve, do conforto que deseja atingir, como território imaginado. Mas entre o aqui e o lá, temos a fronteira como espaço que marca a separação entre o sul e o norte, revelador não apenas das formas de violência e opressão que coabitam o global e o nacional, mas também das relações simbióticas e a tênue separação entre esses

mundos que, por isso, precisa ser reforçada. Nesse contexto, o único espaço concedido ao migrante é seu próprio corpo. Sandra Almeida (2002, p. 262) sugere que “o corpo pode ser visto como uma entidade discursiva marcada por questões de gênero, raça e sexo, tendo o potencial de evocar resistência no próprio lugar de sua opressão⁶.” Os filmes analisados reforçam a metáfora ao mesmo tempo em que desconstruem essa possibilidade.

Assim como o apagamento das marcas identitárias de Sara, é na fuga entre o México e os EUA que Rosa se torna vítima do tifo, pela mordida dos ratos que habitam o túnel de esgoto que são obrigados a atravessar. As personagens femininas não sobrevivem à fronteira, pois seus corpos são agredidos pelo sexo, doença e extermínio, a não ser que se transmutem e reprimam suas identidades a ponto de não se tornarem mais reconhecíveis. A transmutação opera nos filmes como uma chave de leitura para nossa compreensão destes corpos em espaços nacionais e transnacionais opressores, de forma que, passados 30 anos entre um filme e outro, a precariedade, opressão e agressão do corpo feminino continuam a tônica.

Apesar dos trinta anos que separam os dois filmes, *El Norte* e *La Jaula de Oro*, 1983 a 2013, e das diferentes escolhas estéticas dos diretores, das diferentes ordens mundiais da economia global, o espaço dos imigrantes situa-se na ordem da marginalidade. Nava constrói um universo Guatemalteco campesino, onde dois irmãos têm uma estrutura familiar e social organizada, mas são vítimas da violência de uma guerra civil avassaladora. A câmera mais estática utilizada no filme de Nava e as sequências bem marcadas por uma espécie de quadros ou tableaux, onde os personagens estão imbricados à *mise-en-scène* que compõe uma Guatemala de natureza idílica, diferenciam *El Norte* do universo construído em *A Jaula de Ouro*, que nos apresenta uma Guatemala tomada pela câmera mais instável do filme de Quemada-Diez e pela miséria e a instabilidade da favela. Neste último, a estrutura familiar já não existe: as

⁶ Tradução livre de: The body as a discursive entity that is marked by issue of gender, race and class, has the potential of evoking resistance in the very locus of its oppression.

crianças são cuidadas por outras crianças, o esgoto a céu aberto e as casas são um amontoado de papelão e latas, sempre registradas por uma câmera de ombro instável, nervosa, com cortes abruptos e uma narrativa repleta de imagens de violência e sujeira, de um território anônimo (Zona 3). A extrema pobreza se repete até que Juan consegue finalmente chegar aos EUA: o espaço estadunidense é frio, insensível e solitário. A primeira tomada nos EUA é de uma Los Angeles repleta de viadutos verticalizados por um concreto sem vida, habitada por um solitário Juan. A sequência seguinte nos mostra um frigorífico, onde o trabalho se dá de forma sistemática, asséptica e solitária. Juan recolhe as sobras das carnes que ficam no chão. Ao final de seu turno, ele sai e a frieza do frigorífico é substituída por uma tomada em plano aberto, de uma rua mal iluminada onde a neve que cai se torna visível pela luz tênue de um poste, imagem esta repetida ao longo do filme, como um *leitmotif* ou imagem condutora da psique de Juan ao longo do filme. Espécie de respiro dado ao espectador em meio a violência, a pobreza e a solidão desse grupo de jovens imigrantes que vão ficando pelo caminho. Só sobra Juan. Já o destino de Rosa e Enrique é o anonimato e a descoberta de que nos EUA a vida é muito cara para os clandestinos. Por ser um “não documentado”, Enrique ingressa em um mercado informal, de mão de obra barata e Rosa sucumbe ao tifo adquirido pelos ratos durante a travessia da fronteira. A colorida *mise-en-scène* guatemalteca, constituída por suas casas coloridas, natureza idílica e roupas tecidas impecavelmente, cede lugar ao cimento bruto de uma Los Angeles anônima e mecanizada, onde valores familiares e regionais acabam dando lugar a uma frenética busca pela sobrevivência.

Gostaria de finalizar, com uma breve análise do imaginário que os personagens apresentam sobre os EUA, como espécie de refúgio psíquico à realidade que habitam. Logo após o enforcamento de seu pai pelos militares, a câmera focaliza Rosa com uma revista americana, onde várias imagens de uma vida confortável, com fotografias de casas bem equipadas e mulheres bem vestidas se apresentam a ela como algo desejável. Igualmente, *A Jaula de Ouro* explora a influência da mídia no imaginário coletivo dos imigrantes. Juan, Sara, Samuel e Chauk ficam fascinados quando reconhecem seus sonhos nos cenários montados por um fotógrafo ambulante, em uma praça guatemalteca, no

que seria a América imaginada por eles. Imediatamente adquirem suas fotos com cenários inusitados: a estátua da liberdade e a bandeira americana são o fundo da foto de Sara e Samuel; a neve compõe a foto de Chauk, com um grande cocar de um índio apache; já o cowboy com seu cavalo constituem o cenário de Juan. As imagens do espaço americano projetadas pelos imigrantes se apresentam em cenários imortalizados pela mídia e pelo cinema, como momentos felizes, fugazes, isolados e descontextualizados, sem conexão ou vínculo com os locais de origem ou condição social e econômica dos imigrantes. Nesse sentido, a produção cultural, como cultura viajada (CLIFFORD, 1992), não apenas contrasta com as reais condições econômicas e históricas da trajetória dos personagens, pobres e destituídos, mas também os inscreve em narrativas pré-existentes, que retornam, como uma espécie de retorno do reprimido: Chauk morre como os índios do Velho Oeste, é morto por uma bala ao cruzar a fronteira; Sara e Rosa são vítimas da tragédia e do drama: a primeira é sequestrada por bandidos e a segunda é vítima do Tifo transmitido pelos ratos; Enrique e Juan terminam como os cowboys, solitários e sem destino. Dessa forma, os filmes nos permitem pensar não apenas em contextos históricos, sociais e econômicos representados, mas também na teia de histórias e narrativas em que se inserem, onde a relação entre a metrópole e os países colonizados a ferro e fogo só pode ser penetrada e transformada a partir de suas próprias narrativas.

Referências

- A JAULA DE OURO. Diretor Diego Quemada-Díez. México: Animal de Luz Films distribuidora, 2013. 1 DVD (110 min): Digital, son., color. legendado.
- ALMEIDA, Sandra Regina G. Untouchable Bodies: Arhundati Roy's Corporeal Transgressions. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, p. 257–274, jan./jul. 2002.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CLIFFORD, James. Traveling Cultures. In: GROOSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A. **Cultural Studies**. New York: Routledge, 1992, p. 96–116.
- _____. **Routes**: Travels and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- CORSEUIL, Anelise R. Canção de Carla e Salvador: Representações da História Latinoamericana. In: **Estudos de cinema: Socine II e III**. São Paulo: Annablume 2000, p. 26–30.
- ELENA. Diretor Petra Costa. [S.l.]: Busca Vida Filmes, 2012. 1 DVD (82 min.): Digital, son., color.
- EL NORTE. Diretor Gregory Nava. [S.l.]: Cinecom International, 1983. 1 DVD (139 minutes): Digital, son., color. legendado.
- KAPLAN, Caren. **Questions of Travel**: Postmodern Discourses of Displacements. Durham: Duke University Press, 2000.

MACIEL, David R. **El Norte**: The U.S.–Mexican border in contemporary cinema. San Diego: Institute for Regional Studies of the Californias, 1990.

MORALDE, Oscar. Pathways of Migratory Experience in Latin American Films. **Latin American Perspectives**, ed.196, v. 41, n.3, p. 237–39, may, 2014.

TERRA E LIBERDADE. Diretor Ken Loach. [S.l.]: [s.n.], 1995. 1 DVD (109 minutes): Digital, son., color. legendado.



A adolescência diaspórica em *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2014) e *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013)¹

Rafael Tassi | Sandra Fischer

Cinema migratório contemporâneo: trânsito de mobilidades e (i) mobilidades

Os deslocamentos humanos constituem-se em uma dimensão importante e significativa para a compreensão de muitos dos fenômenos subjetivos que têm lugar na contemporaneidade. O cinema migratório contemporâneo, na medida em que tem a ousadia de pensar no limite de toda e qualquer fronteira, relativiza a noção de pertencimento e revela-se como um denso painel de buscas, nostálgicas ou impedidas, sempre entrelaçadas em imagens plenas de abandonos e distopias (BARBER, 2010). Nesse sentido, visto que coloca em movimento identidades passíveis de se reconhecerem pelo jogo de características das relações entre culturas, individualidades e possíveis identificações, trata-se de um cinema que se revela também desde sempre em trânsito.

Ao mostrar como a estruturação psíquica está direta e profundamente relacionada aos contextos simbólicos a partir dos quais é originada e como podem os elementos de tais contextos ser fragmentados, guardados, (re) e (des)identificados, o cinema migratório avança no tratamento das características fundacionais do nomadismo emergente. E apresenta, muitas vezes de forma acentuadamente poética, a condição contemporânea de sujeitos emergentes,

¹ A análise relativa aos dois filmes em questão insere-se em uma discussão mais ampla, no âmbito de um projeto de pesquisa que trata do cinema ibero-americano e das narrativas fílmicas migratórias.

desreferencializados, presos a territorialidades pouco ou nada acolhedoras, compostas por ambientes de natureza claustrofóbica ou mesmo franca e radicalmente inóspitos.

A perda de referências justo quando o processo de formação da individualidade encontra-se ainda em estágio mais embrionário, provoca crises psicológicas e abre fissuras na identidade. Como resultado, o que se verifica é a transmutação do sujeito em formação, detentor de sonhos e projetos de futuro, em indivíduo mitigado pelo afastamento radical dos universos que lhe são próprios – como acontece com os protagonistas dos filmes *Pelo malo* (Mariana Rondón, Venezuela, 2013) e *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, México, 2013).

***Pelo malo*: a adolescência territorializada**

Em *Pelo malo* reconhece-se claramente a onipresença de um território em que se deposita a incapacidade de produção de referências emancipatórias suficientes para impulsionar e dar sequência satisfatória aos movimentos de crescimento pessoal e promover desenvolvimento de vida. Temática e esteticamente, todas as cenas do filme revelam as imagens de subjetividades titubeantes – desencaixadas e em trânsito – cujos princípios articulam-se e rearticulam-se na incapacidade, da parte das comunidades e dos entornos de partida e de chegada, de provisionar os meios de subsistência e seguimento à experiência do processo identificatório do adolescente e do jovem adulto.

A dimensão da sensibilidade, centralizada na figura de um protagonista menino – Júnior – que, prestes a ingressar na adolescência, passa a dedicar-se obsessivamente aos cuidados com a própria cabeleira, coloca em evidência o processo de falência e colapso de uma sociedade transformaticamente impedida, com a gestação provavelmente mais frágil da identidade na exacerbada preocupação com os marcadores exteriores na tentativa de construção do pertencimento. O cabelo, metafórico, funciona no filme como elemento diacrítico central em que se estabiliza a possibilidade de conformação da interação sensível a partir da porta de entrada de uma nação (a Venezuela, no

caso) dicotomizada entre sujeitos de fluxos e sujeitos de territórios; configura-se como a exterioridade imprescindível para o desenvolvimento da subjetividade adolescente que se encontra em estado de gestação; e apresenta-se como possível porta de saída de um universo de criptografias do impedimento que caracterizam um local fortemente delimitado pelos territórios de contenção (inclusive pessoais).

O cenário do imenso complexo habitacional em que o personagem reside, com os olhos voltados à anti-recíproca da vivência comunal em um ambiente completamente tomado pela decadência arquitetônica e pela promíscua aglomeração de subjetividades, retrata e coloca em pauta os problemas de pertencimento a uma geografia que serve de muro de separação que inviabiliza espacialidades mais amplas, vislumbradas na cena idealizada de programas televisivos e de concursos de beleza. Nesse sentido, a produção da sensibilidade em um sítio tomado pela sigízia periferia-centro, desenvolve-se na disponibilidade individual do garoto em, por intermédio da estetização capilar, tornar possível a tomada de consciência da imagem no espelho. Imagem embrionária, ressalte-se, ainda uma promessa de contrução.

Na precariedade da pobre e enfeitada periferia de Caracas, Júnior vive na companhia da mãe, a jovem Marta, e do irmão, um bebê recém-nascido. Confrontado com a necessidade de tirar o próprio retrato, exigência da escola em que estuda, o garoto empenha-se em melhorar a aparência alisando o cabelo para tornar-se fisicamente parecido com um cantor famoso; a família, entretanto, não dispõe de dinheiro suficiente para pagar o fotógrafo. Marta, então desempregada, antes trabalhava como segurança, à noite; insiste em manter-se nesse ramo de atividade, tradicionalmente masculino, submetendo-se a múltiplas humilhações no esforço para recuperar seu lugar de vigia em um edifício estatal.

As relações entre mãe e filho são conflituosas, aparentemente quase desprovidas de afeto. Marta tem dificuldade em aceitar a personalidade do primogênito, temendo que ele se revele homossexual; a delicadeza do menino que, diferentemente dos colegas, não se interessa por futebol ou por armas, aprecia conversas e passeios com as amigas

meninas, gosta de dançar e se mostra insatisfeito com a aparência que tem, se lhe afigura preocupante: por mais que se esforce, Júnior não consegue o carinho da mãe agressiva e arredia, sempre pronta a negar-lhe o ansiado acolhimento.

Sonhador, o garoto de pele escura e olhar doce decide, firmemente e a todo custo, modificar a própria figura submetendo o cabelo crespo e rebelde — considerado “malo” em uma sociedade territorialmente configurada pela impossibilidade profunda da circulação não potencializada pelo espaço de concentração — a um processo radical de alisamento artificial. Nessa perspectiva, o filme se apresenta inserido em uma geografia da clivagem, dominada pela ideia da co-presença e do pertencimento subjetivo em um lugar associado à gramática da contenção e do amuralhamento. As “fissuras entre o espaço local, translocal e nacional” (APPADURAI, 1997) determinam o policiamento da subsistência em uma nação latino-americana lida no filme como o pano de fundo subjacente em que as lealdades cívicas são absorvidas pela dialética da contenção dos corpos (adultos), anulados por uma economia da exposição que, cartografados de onde partem, usam o silêncio como substância para a insularidade da representação. Detalhe a detalhe, tentativa de alisamento a tentativa de alisamento, o filme expõe a preocupação e o empenho de Júnior em subverter a unilateral geografia da contenção para viabilizar a gestação de uma imagem especular em um lugar em que a intimidade nasce como desajuste, marcada por processos históricos e políticas nacionais que ‘insularizam’ os sujeitos em suas inscrições de origem².

A potência imagética de *Pelo malo* se instala e se estabelece, em muito, na afetividade subjetiva que impulsiona as ações do desenvolvimento narrativo de forma articulada ao sonho de, detalhe aparentemente frívolo, garantir a

² A afetividade referencial, em um alinhamento percebido como a pragmática da reflexão que permite às crianças desenharem seus corpos nos registros de imaginários, é uma das linhas condutoras da exposição fílmica, que enseja a perspectiva da reverberação da autonomia, mesmo seja feita pela angulação supostamente mais frágil e inesperada (o cabelo) como fonte sinestésica da personalidade insolvente, atenta ao detalhe e à emancipação onírica por meio de um híbrido do Real com o lugar onde ele se esconde: o teor da fantasia para vencer a autoridade.

possibilidade de configurar a imagem da transcendência territorial. Ou seja: mesmo nas geografias em que a independência psicossocioafetiva se prediz formalmente coesionada, a necessidade de incubação das características que começam a se desenhar em uma adolescência de testagem prefigura uma necessidade de educação sentimental baseada na estesia, nos termos de Muniz Sodré (2006), e naquilo que Michel Maffesoli (1995) chama de ‘ética da estética’. A preocupação cosmética, ambivalente, é uma dupla forma de o protagonista reconstruir tanto a fuga do mundo privado do cárcere familiar e da falta ‘materna’ (posto que a mãe se petrifica em uma paternidade autoritária), quanto a outra fuga, a do cárcere urbano e territorial (em que a ação homogenizadora do espaço confina os corpos inscritos na expiação de seus movimentos). Nessa perspectiva, o filme de Mariana Rondón busca na sutileza das pequenas interações sensíveis a comunhão de sentimentos que se encontra localizada no âmbito da “comunhão dos sentidos” (RANCIÈRE, 2009). É o que se passa, por exemplo, no âmbito da relação do menino com a amiga que se entretém em experimentações de produções cosméticas, preparando-se para competições de beleza; ou nos encontros com a avó Carmen (Nelly Ramos), mulher negra ao lado da qual o garoto encontra a possibilidade de obter alguma compreensão e de redescobrir a individualidade ainda que tensionada pela captura da alteridade.

O objeto de amor do menino em transformação se identifica com a compreensão do comportamento humano na interação social com a figura da avó, evocando uma velha Venezuela simultaneamente reivindicativa e doce, gestada dentro de uma sensibilidade educativa que se preocupa pelo contexto representacional do menino, mas que se configura, ao mesmo tempo, como um desenvolvimento nacionalista.

O realismo das cenas potencializa a crueza e o desalento de elementos que se articulam misturando poluição, confusão e precariedade a inventividades e esmeros tentativos: o conjunto habitacional em que se situa o apartamento onde mora o protagonista, decorado com móveis velhos e adornos singelos, iluminado pela luz invasiva que atravessa as janelas, enfatizando a desolação; as estampas das roupas que a avó costura para que o neto vista ao tirar a almejada foto como cantor; o trânsito caótico das ruas apinhadas de transeuntes. Tudo remete tristemente à pobreza

desarranjada e algo inconformada, ao excesso decorativo de um tipo de *kitsch* que tende, em certa extensão, a ser *cliché* nas representações dos ambientes cotidianos dos latinos econômica e socialmente desfavorecidos.

A mensagem polissêmica configurada pela importância emprestada à imagem da cabeleira reside na dialética de um território profundamente inscrito na insularidade hegemônica da configuração da identidade. O filme desenvolve e aprofunda essa análise ao observar e explicitar, em termos de conteúdo e de opções estéticas, a forma como os discursos de educação são repertórios de desconfiguração dos cidadãos se estruturados a partir da exclusão da individualidade. A fixação obsessiva de Júnior no próprio cabelo está muito próxima ao que é mais indissolúvel e último na auto-terapêutica da identidade: modificar a aparência da cabeleira é uma maneira de deixar de ser estrangeiro no próprio país, reunido em uma única geografia da insularidade, no pátio periférico dos conglomerados urbanos feitos de fatias duras da amplitude do horizonte. Nota-se em *Pelo malo* uma aridez desalentadora a impregnar as imagens, configurada por vestígios de desconstrução, restos de demolição, e pela carência de paisagens, de verdes e azuis. A vista e a presença do colorido da natureza são raridades na cena fílmica, substituídas pelas tonalidades cinzentas da proliferação de entulhos e degradados pátios internos, escadas perigosas e grades enferrujadas, pelas intimidades obscenas das peças de roupas desabridamente expostas em varais externos, desafiando os sufocamentos da engenharia.

O desejo de cuidar do cabelo, sustentado pelo protagonista, implica também uma vontade de preservar e guardar o que ainda não significa a derradeira transformação: por mais periférico e superficial que tal ímpeto aparente ser, trata-se de um elemento determinante para a conservação da identidade. A cabeleira revolta de Júnior é a última fronteira, e a primeira de todas, que precisa ser alterada para romper com a dialética hegemonia/subalternidade. A ênfase na sinergia de um cabelo capaz de 'flutuar', quando observa na tela da televisão a dança protagonizada por um menino economicamente mais privilegiado, e a 'correção' militar alisada com gel obtido por intermédio de um rapaz mais velho, perfazem no filme a história não conformista contra a hegemonia da pobreza que substitui

as diferenças culturais por discriminações oriundas da cultura da violência. Nos diversos espaços que se sucedem na tela, a delicadeza da experimentação e a possibilidade da brincadeira na cognitivização da afetividade são impedidas e/ou banidas: é o que se depreende, por exemplo, dos procedimentos de estigmatização que têm lugar quando Marta se mostra temerosa de que Júnior esteja, supostamente pela falta do pai, revelando pendores para a homoafetividade.

Privilegiando a construção de situações que transversalmente sintetizam as adversidades, desafios e humilhações enfrentadas pelos menos favorecidos — desencaixados e oprimidos na estrutura perversa de uma configuração social problemática e injusta, hierarquizada em contextos de favores e assimetrias, privilégios e disparidades — o roteiro de *Pelo malo* viabiliza a instalação progressiva da reflexão crítica e promove uma espécie de debate de caráter, digamos, ‘pensativo’ e delicado. É sem alarde e quase silenciosamente, diga-se, que o filme explora e discute aspectos éticos e ideológicos concernentes a questões de discriminação e solidariedade, família e relações afetivas, preconceito de gênero, conjuntura econômica deletéria, estruturas sociais calcificadas, relações personalistas, carência de orientação e planejamento urbanístico, burocracia patológica e desprovida de racionalização burocrática, configurações político-governamentais problemáticas e alienantes. (A esse respeito veja-se, a título de exemplo, a sequência que mostra o momento em que Marta e o filho, postados diante da televisão, acompanham a propaganda governamental venezuelana exaltando os sacrifícios e promessas da população que promove procissões ecumênicas e doções de cabelos em prol da recuperação da saúde do então presidente Hugo Chávez).

O filme abriga, de modo latente, um território de profunda lealdade com a história da contenção circulatória e deixa seu apêndice contraditório nos concursos de beleza e nas preocupações, manifestadas pelas personagens, com a imagem pessoal, com os modos de se dar a ver. O estado lineal dessa oscilação vertebrase na característica militarista-pedagógica, última potência que pré-condiciona a aceitabilidade e que o filme produz ao final, com a afiliação étnica gerando um processo de reterritorialização (APPADURAI, 1997) que circunda a transmissão do conhecimento.

O cabelo como articulador do lado afetivo-emocional é apagado pela função psicológica da comunidade pré-condicionada a fragmentação da estesia. As imagens de Mariana Rondón lembram que a imaginação cotidiana, portanto, primeiro é insidiosamente desalojada³ e depois amputada pela lógica territorial; e que a emancipação do sensível, em uma comunidade de trânsito impedido, é o lado possivelmente não escolhido de uma globalização territorial que atinge, sobretudo, a força da “ética da estética” quando ela se ensaia como única maneira de reverter, lúdica e artisticamente, a imagem falsa de um espelho que se introjeta.

La jaula de oro: a adolescência diaspórica

No filme *La jaula de oro* (2013), de Diego Quemada-Díez, os princípios das subjetividades em trânsito estão rearticulados na incapacidade originária de as comunidades e entornos de partida em poderem dar subsistência e seguimento à experiência do processo identificatório adolescente.

O filme se instala nos elementos mais emblemáticos e ao mesmo tempo mais silenciosos destas relações, quando, logo nas primeiras cenas, mostra o processo de anulação da corporeidade ao revelar uma das protagonistas da trama, a adolescente Sara, modificando as características morfológicas para ‘transformar-se’ em menino e apresentando a estrutura psicológica bifurcada no processo psicossocial da identidade suspendida de modo temporário e programático para que o projeto migrante seja então posto em andamento.

La jaula de oro abre com uma perspectiva estruturada a partir dos olhares de três jovens guatemaltecos, grupo ao qual logo se incorpora um quarto: Chauk, um indígena tzotil que, movido pela cumplicidade ‘errante’ do périplo, se junta ao processo diaspórico. Exposto inicialmente com uma estrutura próxima ao documentário, o filme apresenta

³ A noção de *desalojamento*, aqui, está sendo entendida também nos termos de Gaston Bachelard (2000).

a instabilidade referencial do entorno dos quatro adolescentes como situação de partida em que os agentes sociais são anulados em suas vidas dimensionadas a partir da imperfeição do laço cultural. De certa forma, a incubação do processo de mitificação edênica rumo à fronteira imaginária, sem qualquer conhecimento da dificuldade da viagem, mas, ao mesmo tempo, sem outra opção a não ser materializar-se, minimamente, por meio da errância, faz da dissecação do processo virulento de afastamento social um paralelo com o próprio abandonar-se da condição da saída. Mitificação esta que, apêndice do sonho americano, é criptografada na sequência em que os três adolescentes brincam de serem fotografados em frente à bandeira norte-americana.

O alto custo das trajetórias imigrantes está bem estabelecido em *La jaula de oro* porque o filme incide sobre a perspectiva das relações interpessoais para pensar os fluxos de passagem, deslocamento, rota, errância, flutuação. Vemos os conteúdos da pobreza e do drama da miserabilidade da vida com reduzidas possibilidades de avance social incidindo de maneira mais aguda na figura dos adolescentes, paradoxalmente os mais dispostos (pelo motivo do sonho libertador do projeto migratório em seus estágios mais iniciais) e os mais afetados (pela insolvência e a precocidade da investida da migração) nos contextos dos deslocamentos humanos.

Na experiência dos quatro jovens migrantes em viagem aos Estados Unidos, narrada no filme, a noção de identidade adolescente é central na dinamicidade de uma dupla constatação: a partida não é apenas a única e derradeira mostra de que não há outra saída a não ser migrar, mas também o ultimato anterior a uma vida desenhada para ser errância e périplo, rumo a algum lugar onírico como movimento próprio de uma subjetividade que se estabelece a partir da espera, do pouso, da demora e das infinitas e sucessivas paradas que são a própria ambivalência do anestesiamiento da identidade para conseguir estar o mais próximo de si mesmo.

O sonho da fronteira, distanciamento último, parece ser o sonho da idealizada fluidez territorial configurada pela possibilidade de saídas e retornos. Sonho da mobilidade não forçada e do assentamento da identidade em uma

situação menos diacrítica que o vazio de origem. Completamente à deriva, os protagonistas não sabem os motivos verbais, uns dos outros, da viagem, mas nem precisam justificção porque partem de culturas diaspóricas, êxodos programáticos que subentendem o universo da trajetória como o fio condutor da única possibilidade da instalação da identidade peregrina e circulatória. E o filme incorpora essa perspectiva ao dar preferência aos processos migratórios desde a origem pelo olhar de seus protagonistas, que sabemos apenas os nomes, que desconhecemos suas situações familiares e culturais de partida, mas que se unem na força da migração como elemento de assentamento relativamente estável, e porque transportam na mobilidade corpórea o sentimento possível de identificação.

A marca dessas séries de inquietudes estão nas longas e pausadas sequências de auto exílio, da necessidade de perenes recomeços e, sobretudo, da urgência comunicativa que no filme se impõe com acentuada frequência. Os olhos dos três jovens representam muito dessa jornada que é, em si mesma, a incubação e o desenvolvimento do processo de sobrevivência, dissecada, talvez, na ordem das pequenas e infindáveis sutilezas que marcam cada motivo de escolha, cada escolta, sobre a própria pele, sobre as próprias sombras e as próprias margens, em um único universo que não é habitado pelas pequenas incertezas da existência anônima: a fronteira e seus lugares de enunciação onírica, seus recursos de metáfora da própria luta pela vida, sempre a ser buscada, sempre a ser entendida como um eterno recomeço mesmo quando a geografia é transposta. Nesse aspecto, o filme significa um processo amargo, e ao mesmo tempo, profundamente afetoso para com os olhos dessas figuras adolescentes, signos da percepção do paraíso onde ele é ensinado e absorvido e que nunca está, alegoricamente muito mais mudo, imutável e silencioso, como na sequência da neve métrica que percorre todo o filme e perfura a alma do último protagonista. A neve que nunca será a mesma do primeiro ao último sonho porque os olhos se tornaram, de peregrinos e expulsos, a incapacitados e reféns, e porque a luta pela vida, quando incide sobre os mais necessitados, é refém do processo de manutenção de um imaginário que, para ser um mínimo de verdade, acaba com a transformação do que foi ontem, do que é hoje e do que dolorosamente será amanhã: a sombria e pária condição da errância, agora dentro de si mesmo,

em uma luta pela comunicabilidade que está sempre a um passo de uma paisagem outra, que foi perdida mas ainda paira sobre a alma.

La jaula de oro explora, nesse sentido, as múltiplas paisagens em que o percurso é a própria instalação da cultura, a morada do pensamento edênico e única possibilidade da impregnação do desejo de ser inscrito em uma singularidade psíquica. O filme centraliza essa atmosfera ao preocupar-se com a trajetória e seu entendimento como natureza errante. A câmera está sempre bem posicionada circunscrevendo atrás dos olhos dos protagonistas e obtém uma profunda escolha humanitária na narrativa feita de série de pousos, de quase tentativas e de longas demoras, da passagem através de múltiplos túneis, vagões de trens vazios e outros completamente cheios de pessoas, todos mitógrafos, todos nômades, completamente à deriva, em um vai e vem de espirais e alongamentos das subjetividades estancadas na travessia que se revela como a contenção da própria anonimidade nuclear da partida.

O drama migratório exibido em *La jaula de oro* é imposto como o espaço por excelência em que as vicissitudes da experiência revelam a necessidade de uma inserção social capaz de proteger as personagens da violência — metafórica — da desnuclearização identitária. O paradigma da errância, no filme de Quemada-Díez, está repleto de outro paradigma: a recriação do imaginário como sustentabilidade mínima do exercício de uma perda que já é o ponto de partida e de instauração do pertencimento negado. Âncora da subjetividade, a noção de representação é o único sustentáculo que interroga as pessoas na sua possibilidade de infringir fissuras reativas sobre os discursos dos sucessivos impedimentos em uma visão poderosa, íntima, substancializada nos olhos de todos os protagonistas, desde sempre em viagem, potencialmente a margem de todos os sonhos a não ser o da força do simbólico imagístico quando ele é o único território de persuasão para a individualidade.

Nas diversas passagens em que a continuidade da viagem é colocada em questão, os quatro adolescentes do filme — que em pouco mais de meia hora de projeção se tornam três, porque um deles desiste da empreitada e sai de cena

— expõem as infâncias ceifadas pela ligação com as representações sempre a um passo, sempre como objetos inapreensíveis em sua globalidade. Enfatiza-se a ideia da falta, da substituição e da ausência de poder, mínimo que seja, de assentamento da subjetividade em estruturas e lugares sociais que estão conjuntamente dominadas pela perda de espessura, já de início, dos processos de integração que permitem ao indivíduo organizar sua regularidade subjetiva.

O filme absorve essa alteridade adolescente como um lugar que os três protagonistas — Juan, Sara e Chauk — acabam descobrindo, na viagem, a forçabilidade da representação quando ela parte de dentro da metáfora do *desgarramento*. A estrutura fílmica se estabelece na dupla visão entre a paisagem sempre possivelmente mais dura que o entendimento migrante de seus protagonistas jovens, constantemente emudecidos, sem tempo para comentar a experiência da diáspora e a metáfora, única que os cria e mantém, do impulso migratório. Já forjados na condição realizável da partida como o bem mais lúcido no caminho da subjetividade, os jovens precisam da carga simbólica (como a que se oculta no sonho de Juan, durante o qual uma neve branca e suave surge caindo de um céu escuro). Por meio de movimentações paisagísticas e pausas dialógicas, o filme acessa as múltiplas situações do êxodo e transporta os adolescentes ao território da circularidade infinita: giram em torno do mesmo, sem lograrem sair, efetivamente, do lugar da exclusão e do estado de rarefação.

Durante as múltiplas viagens, em meio à intensidade do impulso pela sobrevivência, cria-se espaço, afinal, para o florescimento de algum tipo de amizade entre as personagens — ainda que inconstante e emudecida. Pequenos silêncios substituem a verossimilhança da imagem da individualidade na descoberta da semelhança a partir não apenas da experiência andarilha, mas no processo de aquisição do sentimento. Juan, o guatemalteco que inicialmente trata com secura o jovem Chauk, o indígena que vê como um competidor, é salvo e curado por esse último após ser ferido ao tentar, inutilmente, arrancar Sara das mãos de sequestradores. Nesse sentido, pequenas concessões fílmicas (sonho, pausas, imagens, vozes humanas distribuídas ao final) inscrevem a estrutura social em todo o seu conjunto, quando modulam processos de aquisição e de expressão da condição humana em um universo sempre possível como

passagem. Juan devolve a ação de Chauk ao entregar a outros sequestradores o dinheiro que tinha guardado no interior da cintura da calça e os dois partem, em silêncio, para a continuidade da travessia. A amarga paisagem do sucessivo de impedimentos, refratária a condição da sobrevivência, é revelada na dramática condição nômade no trânsito entre México e Estados Unidos e os milhares de jovens que, sem companhia adulta, tentam atravessar, em um compêndio de desolação, sequestro e circuito de ameaças, a fronteira entre esses dois países e seus múltiplos mundos.

Não obstante, o filme de Quemada-Díez evita o sentimentalismo enfatizando o impulso da atmosfera de despreendimento como única possibilidade da pelificação do sonho da interioridade. A força adolescente rumo à identificação onírica é a estrutura silenciosa que une todos os protagonistas, desde o imaginário do sonho a perda caudal de partes deste na penúria da viagem. A violência subjetiva está em um domínio da condição de cárcere, desde a própria origem, como um corpo psíquico impedido pela falta de representação e subjulgado pela morte da alma na situação de hospedagem. Por isso, a focalização no percurso remete ao processo de individuação da própria carne (ERIKSON, 1987), ainda viva no final até ser completamente despedaçada como a alma o foi, durante toda a travessia. Desde a saída da Guatemala natal a fronteira norte-americana, o périplo intransponível e alheatório serve de exteriorização compilatória do processo de vida. Há solidariedade, mas há injustiça, há companherismo, mas não há qualquer possibilidade de chorar uma perda. A natureza do vínculo produz-se em uma interface entre a dura realidade da partida e a virulência da passagem. Cada singular movimento, cada quilômetro entre milhares de ferrovias que são cruzadas revelam o que pode ser absorvido como uma teoria da adolescência: onde ela é escavada mais profundamente como condição humana, mais intensamente ela é explorada.

Considerações finais

O cinema 'migratório' é um cinema que nasce de uma perspectiva intercultural e intersubjetiva. E que tem, sobretudo, a vantagem de pensar a experiência da transição humana realizada em um âmbito que observa as identidades como possivelmente mais posicionadas e contestadas do que a certeza de uma ordem coletiva produzida pela territorialização exclusiva do espaço (ainda que espaços fictícios, alegóricos, fabulativos). A dinâmica de filmes como *La jaula de oro* e *Pelo malo*, inscreve-se na percepção de que o efeito do deslocamento age sobre a metáfora da reavaliação e da incorporação de significados e a natureza desse deslocamento atinge indivíduos e coletividades de modo heterogêneo. Isso não significa que a narratividade dos filmes de compleição profunda diante do tema da transição de fronteiras (míticas, imaginadas, multi e pluridimensionais) seja uma narratividade que opta pelos processos de pluralidade de fluxos, sem pensar os grupos e pessoas que se deslocam e que recebem o lado mais contundente da metáfora da transição: o sentimento de uma terra ou de um lar que é deixado para trás, porque significa impedimento ou porque significa insuficiência.

Nesse aspecto, a globalização do imaginário e a iminência da perda desse imaginário a todo instante, nos termos em que as ciências sociais problematizam, tem a ver com o paradigma de um mundo enfermo de si, que obriga os sujeitos à condição da exterioridade para poderem, minimamente, contornarem uma desfamiliarização com o entorno que é o ponto de partida da reminiscência do que somos: fragmentos em perpétuo estado de estranhamento, sem nunca nos sentirmos completamente em casa e sem dispormos de sedimentação para pensarmos 'essa casa' como ausente do lugar onde nos encontramos.

A cinematografia contemporânea tem sido mais cuidadosa em pensar estes sujeitos em políticas de representação que não apelam para o binômio estrangeiridade-autoctonia, simplesmente, desprovidas da experiência

fundamental do posicionamento relativo. Faz uma leitura mais ambiciosa ao pensar que os sujeitos e as culturas são provavelmente mais indecisos, desconhecidos e plurais do que parecem. À luz desse debate as identidades, focalizadas pela busca por uma situação mais condizente com um cenário de intensos cruzamentos, situam a experiência cinematográfica dentro de um *lócus* em que as culturas e as sociedades podem ser vistas como um processo em aberto; e revelam-se, assim, mais dispostas e autocríticas no sentido do entendimento de que os deslocamentos humanos são tidos como realizados por sujeitos que, em número amplo e repetidamente irrestrito, têm suas historicidades mobilizadas que de forma a dissolver a imagem da experiência da incorporação como um processo intersubjetivamente controlável.

Para resumir essa abordagem, os filmes, como *La jaula de oro* e *Pelo malo*, que conjugam a prática dos itinerários transculturais a partir de zonas de contato abertas pela globalização circundante, buscam conferir um maior valor à interpretação da experiência do deslocamento a partir de uma ambiguidade processual e simultânea que vê a imagem da fronteira como uma necessidade de adoção de perspectivas interculturais. Isso não significa, contudo, que dada ordem ficcional que entenda as características simbióticas e variavelmente constitutivas do pertencer, efetivamente compense a escassez de atividade em um cinema que é, sobretudo, uma aposta, mais do que contemplativa, da esfera da alteridade no jogo em que ela conclusivamente não está nunca terminada.

Referências

APPADURAI, Arjun. Soberania sem território: Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos estudos Cebrap*, n. 49, p. 33–46, nov. 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBER, S. **Abandoned images: film and film's end.** London: Reaktion Books, 2010.

ERIKSON, Erik. **Identidade, Juventude e Crise.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Ofício, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Portugal: Editora 34, 2009.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis.** Petrópolis: Vozes, 2006.

Direção de fotografia e sexualidade: um estudo sobre a construção visual de combinações sexo-gênero-desejo abjetas

Marina Cavalcanti Tedesco

Neste trabalho pretendemos apresentar os desdobramentos de uma pesquisa sobre a direção de fotografia cinematográfica e audiovisual e seus atravessamentos de gênero e sexualidade, a qual tem início com a tese de doutorado *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*¹ (2013).

Partindo do entendimento de que as técnicas não são neutras, e sim “um conjunto de meios instrumentais e sociais” (SANTOS, 2006, p. 29) desenvolvido a partir de um saber — e o saber, como demonstrou Michel Foucault em diversos momentos de seus estudos, não pode ser pensado fora das relações de poder —, nos propusemos a explicitar alguns dos pressupostos que embasaram a constituição do “como fazer” hegemônico da captação de imagens em movimento.

Após a leitura de diversos manuais de cinematografia redigidos e publicados entre a década de 1930 e os anos 2000 e de muitas entrevistas e memórias de diretores de fotografia constatamos que, historicamente, as prescrições para se registrar de maneira “correta” a imagem de uma pessoa têm variado em função de ela ser homem ou mulher.

¹ TEDESCO, Marina Cavalcanti. *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. 2013. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Tal aspecto fica bastante evidente ao longo de *50 anos luz, câmera e ação*, livro lançado por Edgar Moura, um dos principais fotógrafos de cinema e audiovisual do Brasil, em 1999. Nele, o autor afirma:

Quando usar um contraluz difuso, porém, já que ele é normalmente duro e direto? Em dois casos: primeiro, quando ele for tocar no rosto da atriz... Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz (MOURA, 2005, p. 132–134).

Se a beleza (e, mais especificamente, a beleza das mulheres brancas, jovens e magras) era indispensável para a atriz, nem sempre era este o caso do ator. “As marcas no rosto de um homem são como as divisas de um soldado, são conquistadas. Elas significam caráter; portanto, nós não devemos tentar eliminá-las, uma vez que nos closes masculinos é exatamente isso que nós ambicionamos”² (ALTON, 1997, p. 113).

Contudo, as técnicas da “boa” direção de fotografia não orientavam o fotógrafo cinematográfico a construir para as mulheres uma imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes apenas para que a pele de seus corpos e, em especial, rostos, ficasse para sempre jovem e livre de eventuais imperfeições. Elas pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com certo ideal de feminilidade, segundo o qual as mulheres – ou ao menos as “boas” mulheres, as mulheres “de verdade” – seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza.

Isso ocorria porque, segundo Fabrice D’Allonnes (1991), uma das principais características da fotografia cinematográfica clássica – que segue influenciando enormemente a visualidade de obras audiovisuais contemporâneas, em

² Tradução livre de: The lines on a man’s face are like a soldier’s stripes, well earned. They signify character; therefore we must not try to eliminate them, for in masculine close-ups, that is exactly what we are striving for.

especial a daquelas que tem por objetivo o sucesso de público nas salas exibidoras — era a dramatização. Dramatizar consiste em trabalhar a luz de forma que ela seja “expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada e eletiva. Que participe de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio), ao contrário do mundo... Luz conotada, codificada”³ (D’ALLONNES, 1991, p. 7). Em outras palavras, devia-se, através da luz, tentar transmitir determinadas sensações/informações para o espectador, embora nunca se tivesse a certeza de que o objetivo seria atingido.

A partir dos resultados encontrados, rapidamente expostos acima, fica muito evidente um dos principais pressupostos que embasaram a constituição do “como fazer” hegemônico da captação de imagens em movimento: existem dois sexos (homem e mulher), dois gêneros (masculino e feminino) e apenas uma orientação sexual (heterossexual) possíveis, que se entrelaçam de maneira “natural”, a problemática, sem espaço para outras possibilidades.

Este foi o ponto de partida para o artigo intitulado *Fotografia de homem, fotografia de mulher: uma análise dos filmes Elvis & Madona e Plan B*⁴ (2014), onde começamos a refletir como se comportariam os fotógrafos de filmes que problematizam a visão dicotômica de masculino e feminino e a heterossexualidade compulsória diante das convenções fotográficas já expostas.

Nossa conclusão preliminar é que o pensamento binário homem masculino/mulher feminina e heterossexualidade/homossexualidade é tão crucial não apenas para as prescrições da “boa” fotografia cinematográfica e audiovisual, mas também para o próprio pensamento sobre o tema, que será preciso desenvolver novos conceitos e

³ Tradução livre de: Expressive, rhétorique: dramatisée, psychologisée, métaphorisée et élective. Qui participe d’un sentiment e d’un sens plein et transparent (obvie), à l’encontre du monde... Lumière connotée, codée.

⁴ TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Fotografia de homem, fotografia de mulher: uma análise dos filmes Elvis & Madona e Plan B**. In: AMÂNCIO, Tunico (org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: EdUFF, 2014. p.215–228.

categorias se quisermos compreender como a direção de fotografia participa da construção de discursos fílmicos sobre sexualidades e combinações sexo-gênero-desejo abjetas⁵ (BUTLER, 2001). “O discurso da heterossexualidade nos oprime no sentido de que nos impede de nos falarmos a não ser que nos falemos em seus termos” (WITTIG apud LAURETIS, 1994, p. 227).

Tomaremos como ponto de partida para esta nova etapa da investigação sobre fotografia cinematográfica e audiovisual, gênero e sexualidade os longas-metragens do diretor argentino Marco Berger *Hawaii* (2013), *Ausente* (2011), e *Plan B* (2009). Tal opção se justifica pela presença constante em seus filmes do desejo de homens por homens (o que rompe com os pressupostos hegemônicos da fotografia cinematográfica e audiovisual anteriormente explicitados), pela sua forma muito particular de filmar os corpos masculinos (Berger, em entrevista realizada em 2014, contou que na Argentina cunhou-se a expressão “*plan Berger*” para designar um tipo de enquadramento muito utilizado pelo cineasta no qual a região pélvica masculina fica no centro da composição) e por trabalhar quase sempre com o mesmo diretor de fotografia, Tomás Pérez Silva⁶.

Consideramos a reflexão aqui proposta extremamente pertinente, pois, como aponta Teresa de Lauretis (1994),

⁵ Sobre a abjeção, a autora afirma: “Esta matriz excludente [a matriz heterossexual] pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto significa aqui precisamente aquelas zonas inóspitas e inabitáveis da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito” (BUTLER, 2001, p. 155).

⁶ Também fazem parte da cinematografia de Berger os longas-metragens *Tensión sexual, Volumen 2: Violetas* (2013) e *Tensión sexual, Volumen 1: Volátil* (2012). Contudo, nenhum deles tem o mesmo status que *Hawaii*, *Ausente* e *Plan B* para o diretor, o que se deve tanto ao fato de serem compostos por episódios independentes (que se aproximam muito do curta-metragem) quanto a grande interferência do produtor em todo processo, o que impediu que fossem tão “autorais” (segundo o cineasta) quanto os que pertencem ao recorte da pesquisa – vale lembrar que *Tensión sexual, Volumen 2* é a única obra de Berger que Pérez Silva não fotografa.

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto-representação (LAURETIS, 1994, p. 228).

Plan B

Plan B conta a história de Bruno (Manuel Vignau), um rapaz que terminou com a namorada (Mercedes Quinteros) há alguns meses, mas que ao tomar conhecimento de que ela havia iniciado um novo relacionamento fica desesperado para reatar. Laura até transa com ele, mas afirma que não irá romper com Pablo (Lucas Ferraro). Diante do fracasso do seu “plano A” — a ex concordar em voltar — decide partir para um “plano B”: seduzir Pablo para que este deixe Laura, que não teria outra opção a não ser buscar consolo em seus braços (a ideia do plano surge após uma amiga em comum lhe contar que Pablo tinha uma cabeça “muito aberta” e que se interessava por homens e mulheres).

Em termos de gênero narrativo trata-se de uma obra difícil de definir. É possível identificar momentos engraçados, outros dramáticos, mas não se observa uma adesão plena nem às convenções da comédia nem às do drama. E esse é um primeiro elemento complicador para a análise, posto que em boa parte dos filmes de ficção o gênero narrativo é um dos fatores determinantes de sua atmosfera visual.

Depois de meados da década de 20, a iluminação estava igualmente codificada por gênero [narrativo]. A comédia era iluminada com um ataque de maior intensidade... enquanto que filmes de terror e criminais eram iluminados em ataque de menor intensidade. Esta última prática era considerada mais “realista”, uma vez que justificava uma iluminação dura com ataque de menor intensidade através de fontes visíveis em cena (por exemplo, uma luminária ou uma vela) (BORDWELL, 1985, p. 20, tradução nossa).

No caso de *Plan B* o que encontramos é uma fotografia bastante realista na qual a luz acompanha as variações temporais, que parecem ter a função de fazer a narrativa avançar, e não de construir sensações sobre o caráter das personagens, o que elas sentem ou vivenciam. Em uma das noites que Bruno dorme na casa de Pablo, quando a amizade está se consolidando, eles conversam até amanhecer e a personagem de Vignau chama a atenção de Ferraro para a beleza do sol nascente e sua adequação para a fotografia. O comentário surte o efeito desejado e os dois começam a se fotografar. A suavidade e as cores da iluminação foram mobilizadas para desencadear uma ação específica, e não para produzir um clima para aquele momento de intimidade. É evidente que acabam, também, criando este clima, mas não nos parece ser por isso que o fotógrafo se valeu delas, como provam os vários trechos semelhantes da história onde por falta de justificativa diegética e, em especial, de motivação narrativa o referido clima não está presente.

Mesmo a sequência que Bruno e Pablo se beijam pela primeira vez, ainda de brincadeira — uma brincadeira provocada pelo primeiro, que está apenas empenhado em cumprir seu “plano B” —, é regida pela mesma lógica. É noite porque o tipo de festa onde eles estão quando começam a se passar por namorados para enganar uma amiga de Bruno costuma ocorrer à noite, e não para deixar o ambiente mais “escurinho”, aconchegante, com iluminação indireta ou quaisquer outras características comuns no modo de fotografar tal tipo de situação.

Não obstante, seria incorreto pensar que a direção de fotografia não se vale dos recursos a sua disposição para enfatizar determinados aspectos. Observa-se isso claramente nas situações de assédio. Depois da sequência que os amigos se fotografam, acima mencionada, Pablo leva Bruno até o quarto do seu colega de casa, que não iria dormir lá. Enquanto o anfitrião se encontra envolvido com os preparativos para acomodar Bruno, este se despe rapidamente para estar vestindo apenas cueca no instante que Pablo lhe olhasse novamente. A exposição intencional do próprio corpo com o intuito de provocar desejo é acompanhada por uma iluminação adicional, em tese provida por uma lâmpada incandescente. Assim, se por um lado segue tendo uma justificativa diegética, por outro o foco de

luz direcionado para Vignau, de temperatura de cor diferente⁷ do restante da imagem, marca em termos visuais sua assunção voluntária da posição de objeto do olhar do outro.

Uma iluminação justificada pelos elementos em quadro, a qual evidencia um corpo olhado com desejo, também aparece em *Plan B*. Um exemplo é quando Bruno percebe que está apaixonado por Pablo. Sentado na beira da cama, no primeiro plano da imagem, enquadrado do peito para cima, em grande parte subexposto, ele contempla o amigo que dorme de cueca, barriga para cima e pernas abertas, sob uma luz difusa, suave, consequência da luz natural que entra na casa. Trata-se de um contraste que remete ao adotado por Johannes Vermeer em suas telas, principalmente em *A Leiteira* (1657–58), e que tem inspirado o registro de musas mais ou menos desnudas nas artes plásticas e no cinema — embora seja importante registrar que no filme de Berger as personagens estão bem mais longe da janela que nas telas do artista holandês, o que ocasiona diferenças na imagem.

Ausente

Ausente traz às telas a aproximação, a princípio casual, de Martin (Javier De Pietro) e seu professor de educação física, Sebastián (Carlos Echevarría), que na verdade tem por motivação o interesse sexual do primeiro pelo segundo. Faz-se necessário para a nossa análise destacar que embora rechace o garoto, inclusive de forma violenta, é inegável que sua presença — e posterior ausência — perturba o docente de alguma maneira.

⁷ Temperatura de cor é a “medição da cor da luz, geralmente expressa em Kelvin” (HEDGE COE, 2007, p. 409). O olho humano se adapta rapidamente às diferentes temperaturas de cor das fontes de luz, o que permite que uma camiseta verde seja vista como verde tanto sob a luz do sol como sob uma lâmpada fluorescente por pessoas sem problemas de visão. As películas cinematográficas e os sensores das câmeras de vídeo não têm este poder, o que pode ser um problema ou um recurso expressivo para o diretor de fotografia.

Trata-se de uma produção que talvez não possa ser filiada ao gênero suspense, mas que sem sombra de dúvidas flerta com ele. A tensão enquanto assistimos à obra é permanente; sempre há a sensação, também (mas não só) reforçada pela elevada temperatura de cor, que uma coisa ruim pode ocorrer a qualquer momento.

Não é coincidência, portanto, que tenha sido o longa-metragem estudado onde encontramos a dramatização de maneira mais explícita. A iluminação, os enquadramentos e a própria *mise-en-scène* são construídos para parecer realista o fato de que Sebastián na imensa maioria dos casos apresenta altas luzes mais fracas e contrastes maiores que Martin (e é claro que a pele de De Pietro ser mais clara que a de Echevarría contribui para isso).

Uma sequência na parte inicial do filme, quando Sebastián dá uma carona para Martin, ilustra bem nosso argumento. Nos primeiros planos de ambos, onde eles são mostrados separadamente, a fonte de luz mais intensa da cena está posicionada como ataque⁸ de Martin, que em decorrência disso, visto de costas para a câmera, tem parte do pescoço, o ouvido e a metade visível do rosto iluminados de modo quase uniforme, difuso, preservando detalhes. O efeito em Sebastián é o contrário. Nele o contraluz⁹ é mais forte, há pouca luz de preenchimento¹⁰. Por conseguinte parte significativa de seu nariz e bochecha estão mergulhados na escuridão.

Contudo, nesse momento o efeito dramático do trabalho do fotógrafo ainda é sutil, ficando evidente apenas após a morte de Martin. Atormentado pela atração inexplicável que sentia pelo jovem, e ao mesmo tempo por tê-lo agredido

⁸ Ataque é a luz que ilumina o assunto principal. Pode ser construído através de uma ou mais fontes de luz. É a luz que modela, que dá relevo, posto que é a responsável pela criação de sombras na imagem.

⁹ Contraluz é uma luz (em geral bastante forte) que vem de alguma posição nos 180° que não pertencem aos eixos da câmera e que é utilizada principalmente para destacar o personagem do fundo e iluminar chuva e fumaça.

¹⁰ Luz de preenchimento ou compensação é a luz utilizada para atenuar as sombras produzidas pelo ataque. É a relação de contraste entre ataque e compensação que produzirá o “clima” do filme.

quando soube de seus sentimentos, Sebastián faz um mergulho definitivo nas sombras, até terminar a história convertido em uma silhueta. Diversas vezes nesse íterim o vemos com o rosto dividido ao meio — de um lado luz, do outro escuridão —, uma explícita representação visual do estado psicológico da personagem.

Mas as características acima descritas não apenas dramatizam. Elas conferem destaque, mais uma vez, ao corpo que quer ser, e que acaba sendo desejado. Na manhã em que o professor acorda com o aluno em sua casa, já que este supostamente havia se machucado e não tinha para onde ir, ele observa, pela porta do quarto, Martin de cueca dormindo de bruços na sala. É de novo a janela, agora bem mais próxima às posições desenhadas por Vermeer, a fonte de luz que põe em evidência as formas masculinas que atraem o olhar do outro.

É apenas na penúltima sequência de *Ausente* que Martin e Sebastián são registrados da mesma maneira praticamente o tempo todo. Trata-se, na verdade, de um devaneio do último, que se imagina reencontrando o rapaz no vestiário do clube de natação, onde tudo começara. Sorridente e relaxado como quase nunca, o professor toma a iniciativa de beijar seu aluno, que fica encostado na parede. Os desejos se igualam, a fotografia também.

Hawaii

Hawaii narra para o público o reencontro de Eugenio (Manuel Vignau) e Martin (Matheo Chiarino), dois amigos de infância, muito tempo depois. Apesar de idades semelhantes, eles se encontram em situações totalmente diferentes — resultado, entre outros fatores, de uma diferença de classe que não sentiam tanto quando eram crianças. A personagem de Vignau é um jornalista homossexual¹¹ que vai para a casa de campo da família para tentar escrever

¹¹ Cabe observar que Eugenio é o único homem levado às telas por Berger que se define como homossexual.

um livro. Já a de Chiarino é um desempregado que volta para a sua cidade natal em busca da família e lá descobre que não há mais ninguém no local (e que, inclusive, não tem onde dormir).

No que se refere à fotografia, pode-se afirmar que ela é a mais uniforme do *corpus* fílmico analisado. A iluminação traz para a cena poucas altas luzes e baixo contraste. Com exceção dos verdes, as cores são um pouco “envelhecidas”, característica que fica mais evidente no branco (efeito reforçado pela arte, na medida em que a casa da família de Eugenio, onde se sucede quase toda a história, é velha e precisa de reformas, além de ter apenas móveis antigos).

Na sequência em que Eugenio se abaixa para fazer um curativo no começo da coxa de Martin, que por conta do ferimento precisou descer as calças e despir uma de suas pernas, isso é bastante claro. Tanto a parede ao fundo quanto a camiseta de Eugenio, brancas, são um pouco amareladas. A sensação de um presente impregnado de passado se intensifica, ainda, pela cor da cueca de Martin e do efeito da luz sob sua pele.

Tentando adjetivar a visualidade construída nessa obra, poderíamos confortavelmente recorrer às palavras cálida, tranquila e idílica, o que pode remeter tanto às lembranças antigas da dupla dos anos que brincaram juntos — aparentemente todas boas — quanto ao caminho que irão percorrer até ficarem juntos (muito pouco tortuoso). Assim, é possível considerar a fotografia deste filme dramática, apesar dela deixar o espectador/a espectadora¹² relativamente livre para interpretá-la.

Se identificamos a existência de uma dramatização geral é preciso tratar de algumas específicas, que interessam à discussão proposta neste artigo. No plano em que Eugenio vê Martin nu pela primeira vez — que é também a primeira nudez que vemos nas produções estudadas —, através do espelho, o observador está em *close*, no primeiro plano da

¹² Consideramos que se trata de uma liberdade relativa porque apesar de encontrarmos diferentes significados possíveis para a fotografia de *Hawaii*, e acreditarmos que outros poderiam ser construídos pelo espectador/pela espectadora, há claramente uma tentativa de direcionamento da interpretação. O diretor e o fotógrafo, por exemplo, não queria remeter a um filme de terror, e consideramos que é quase impossível que alguém que assista ao longa-metragem faça tal associação, seja no âmbito da fotografia ou em outro.

imagem, com metade de seu rosto coberta por uma enorme sombra. Já no corpo observado, a iluminação, oriunda de portas e janelas abertas, é quase uniforme, e as sombras produzidas pelo movimento não cobrem quase nada, o que faz com que consigamos identificar bem todas as partes do corpo de Chiarino, apesar do foco estar no jornalista e de Berger e Silva trabalharem com pouca profundidade de campo.

Quando os amigos se beijam pela primeira vez é Martin quem novamente está iluminado de maneira mais uniforme, com menos contraste, embora a diferença seja muito sutil. Contudo, dessa vez ele está no lugar de objeto de desejo por opção. E é ele quem irá na direção do outro, que, se não recua, tampouco avança. Eugenio já vinha há alguns dias lutando contra suas vontades. Incomodava-o o fato de que ele fosse patrão e Martin seu empregado, a falta de perspectiva daquele envolvimento, dado o abismo social entre ambos, e mesmo a possibilidade do outro estar se aproveitando de seu interesse. A presença de sombras claras em seu rosto parece trazer para a superfície essas inquietações, que ao mesmo tempo não eram suficientes para fazerem-no tomar uma decisão.

Considerações finais

Como exposto no início deste texto, o principal objetivo que moveu a investigação aqui apresentada foi a necessidade, identificada em momentos anteriores da pesquisa, de se iniciar a construção de um novo método de análise da fotografia cinematográfica e audiovisual, especialmente daquela presente em filmes que problematizam a visão dicotômica de masculino e feminino e a heterossexualidade compulsória.

Embora estejamos dando os primeiros passos na referida construção, o estudo das três obras de Marco Berger já nos aponta alguns caminhos, os quais com certeza precisarão ser testados. O primeiro deles diz respeito à dramatização, aspecto fundamental da fotografia clássica. Tanto em *Plan B* como em *Ausente* e *Hawaii* não se verifica uma desapareção da dramatização fotográfica, e sim uma rasura na mesma.

Ao invés de marcar esteticamente certas visões sobre caráter, masculinidade e feminilidade, entre outras práticas bastante encontradas na visualidade clássica, prioriza-se, explicita-se o desejo, seja através do jogo de luzes e sombras, do enquadramento, da profundidade de campo, da temperatura de cor, etc. (nesse sentido, é preciso destacar que a direção de fotografia participa de uma lógica mais geral, posto que para Berger caráter, masculinidade e feminilidade, como costumam aparecer no cinema clássico, não são questões centrais).

E os desejos dramatizados por Pérez Silva não são nem hierarquizados por classe, gênero ou orientação sexual — embora essas variáveis estejam presentes e os atravessem, não influenciam em sua construção fotográfica — nem regidos por binarismos, tais como masculino ou feminino, masculinizado ou feminilizado, heterossexual ou homossexual, ativo ou passivo (como também não o são as personagens).

A segunda pista que encontramos e pretendemos explorar mais é a participação deliberada, explícita da direção de fotografia na construção dos corpos masculinos como instância de prazer para dentro e fora do filme. Como apontou Laura Mulvey, em 1975, tal papel sempre coube à mulher no cinema clássico-narrativo. E, embora a própria autora tenha nuançado essa e outras das posições que defendia em *Prazer visual e cinema narrativo*, em textos como *Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)* (2005), em função das críticas que recebeu, e as contribuições oriundas dos estudos de recepção e da teoria queer tenham complexificado bastante a análise sobre tal questão, é inegável que até hoje grande parte da produção cinematográfica e audiovisual reproduz, ao menos em parte, o que Mulvey denunciava nos anos 1970. Uma das inúmeras provas disso é o pensamento ainda vigente, reproduzido de forma consciente ou não, sobre o modo como devem ser fotografados homens e mulheres. Assim, parece-nos instigante acreditar que iremos nos deparar com produções que pensam e tratam o prazer visual de outra(s) forma(s).

Referências

- ALTON, John. **Painting with light**. Oakland, CA: University of California Press, 1997.
- BORDWELL, David. The classical Hollywood style, 1917–60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. **The Classical Hollywood: Film Style & Mode of Production to 1960**. Londres: Routledge, 1985. p. 1–84.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151–172.
- D'ALLONNES, Fabrice Revault. **La lumière au cinéma**. Paris: Editions Cahiers de cinéma, 1991.
- HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 437–453.
- _____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. I. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 381–392.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

Cinema (documentário) e feminismo no Brasil¹

Karla Holanda

Neste texto, pretendemos discutir o cinema feito por brasileiras, com atenção especial ao documentário, e relacioná-lo ao feminismo. Acreditando na importância de destacar o cinema feito especificamente por mulheres, uma vez que cada vez percebem-se mais diretoras e filmes que foram ignorados ou receberam pouca atenção da história e dos estudos de cinema, colocamo-nos a questão: de que maneira o cinema feito por mulheres dialogou com as pautas dos movimentos feministas, sobretudo os das primeira e segunda ondas? Pode-se dizer que tais pautas refletiram-se nos filmes às suas épocas? E se sim, como aconteceram?

Antes de entrar nos filmes propriamente, faremos um brevíssimo e lacunar histórico do percurso das ideias sobre as mulheres e de suas resistências, como maneira de entender a trajetória de opressão que as acompanham. Se a disciplina “história” encontrou necessidade de criar um campo próprio para o estudo da “história das mulheres” (SCOTT, 1992), consideramos que, de forma semelhante, a história do cinema feito por mulheres não está suficientemente contemplada na história geral do cinema.

Sabe-se que a expectativa por um papel de subordinação das mulheres na estruturação da sociedade é secular. A naturalização desse pensamento pode ser vista já em Aristóteles, quando em *A Política*, o filósofo diz:

¹ Este texto é resultado da pesquisa do projeto “Documentário de autoria feminina no Brasil”, apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

A natureza, tendo em conta a necessidade da conservação, criou uns seres para mandar e outros para obedecer (...). A natureza fixou, por conseguinte, a condição especial da mulher e a do escravo. (...) Entre os bárbaros, a mulher e o escravo estão numa mesma linha, e compreende-se a razão de ser: a natureza não criou entre eles um ser destinado a mandar (ARISTÓTELES, apud PEREIRA, 2014, p. 31).

Enquanto para Aristóteles essa autoridade sobre a mulher é natural, o discurso teológico vem dizer que ela é divina. São Paulo, por exemplo, proclama aos Coríntios:

A cabeça de todo o homem é Cristo, a cabeça da mulher é o homem e a cabeça de Cristo é Deus (...). O homem não deve cobrir a cabeça porque é imagem e glória de Deus; a mulher, porém, é glória do homem... (Primeira Epístola aos Coríntios 11:3–9, na Bíblia Sagrada, apud PEREIRA, 2014, p. 34).

De acordo com Badinter (1985, p. 29–37), muitas crenças negativas em relação ao sexo feminino advêm de ideias que abundaram a partir do século IV, boa parte delas baseadas em Santo Agostinho, como o texto *Songe de Verger*, livro 1, cap. CXLVII (apud BADINTER, 1985), escrito no final da Idade Média, que diz da mulher: “Um animal que não é firme, nem estável, odioso, que alimenta a maldade... ela é fonte de todas as discussões, querelas e injustiças”. Textos semelhantes se sucediam e, aos poucos, a acusação de malignidade natural da mulher, vai dando espaço à ideia de fraqueza e invalidez.

Émile, livro de Jean-Jacques Rousseau, escrito em 1762, dá início à ideia de família moderna, aquela fundada no “natural” amor materno, do qual fala Badinter (1985). Tais ideias sedimentam características femininas que se entenderão como natas, como ser “boa mãe, servir e agradar ao homem, não pensar, nem agir” (TELLES, 2012, p. 80).

Da mesma forma, remonta a séculos a resistência das mulheres contra essas concepções. Inicialmente, casos isolados. Podemos lembrar de Olympe de Gouges que, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, da Revolução Francesa (1789), escreveu um projeto de Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em que,

dentre outros itens, propõe que a mulher tenha direito à liberdade de expressão para que, dessa maneira, possa revelar a identidade dos pais de seus filhos, concedendo aos filhos bastardos os mesmos direitos que os legítimos. A “audácia” lhe fez merecer a guilhotina. Em 1792, Mary Wollstonecraft publica *A vindication of the rights of woman*, exigindo igualdade de oportunidades educativas entre os sexos e não concordando com o ideal de submissão imposto às mulheres (PEREIRA, 2014, p. 40), o que lhe valeu obscenas caricaturas e o apelido de “hiena de anáguas”. Sua publicação será livremente traduzida no Brasil quarenta anos depois por Nísia Floresta, resultando no livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. Floresta sofreu pressões e deixou o país por conta de sua “incômoda” atuação como professora e escritora (TELLES, 2012, p. 81–2).

Exemplos de mulheres que lutaram por direitos são inúmeros ao longo da história, tanto antes quanto depois desses. Mas é entre o fim do século XIX e início do XX que as reivindicações centram-se no direito ao voto e ao salário igual ao do homem na realização do mesmo trabalho. Esses são os principais ideais que consolidariam o movimento da chamada primeira onda do feminismo (PEREIRA, 2014, p. 51).

O movimento sufragista no Brasil, à frente Bertha Lutz, também foi atuante, interferindo para que fosse assinado o decreto 21.076, de 24/02/1932, que concedia às mulheres o direito de votar. Politicamente, as feministas tinham consciência de que deveriam ir por partes, o objetivo final certamente não era apenas o voto, mas era uma etapa. Tinham clareza, como diz Sohiet (2007), dos problemas sociais que atingiam de forma especial as mulheres — horas excessivas de trabalho nas fábricas, remuneração baixa, falta de interesse do legislativo de adequar o trabalho à função de mãe. E disso, muito se devia à ausência da mulher na política, uma luta que provavelmente teria tido mais fôlego se Getúlio Vargas não tivesse dissolvido o Congresso brasileiro em 1937 e instaurado o regime ditatorial do Estado Novo, que vigorou até 1945. Se, de um lado, houve um arrefecimento das questões relacionadas ao desenvolvimento de uma consciência feminista, de outro, as mulheres continuaram se organizando, originando entidades com representação nacional, ampliando debates, promovendo conferências, colocando-se frente a vários planos da

vida nacional e internacional. Ainda de acordo com Sohiet (2007), a participação das mulheres em aspectos amplos da sociedade, muitas vezes dando relevância aos papéis tradicionais “destinados” às mulheres, o que era defendido, sobretudo, pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), não contribuía para o crescimento da consciência de gênero e da ideia de uma cidadania mais plena. O PCB acreditava que a consciência feminista era uma luta secundária, já que o objetivo principal era a dissolução de classe e, com ela, as demais opressões estariam resolvidas. Tal postura foi confrontada a partir do movimento fortalecido da segunda onda, em especial nos anos 1970, com a desmistificação da separação entre o público e o privado, entre o pessoal e o político.

Do início do cinema no Brasil, passando pelas questões do primeiro movimento feminista até os primeiros reflexos do feminismo da segunda onda, que filmes foram feitos por mulheres no país?

Em relação a filmes de ficção de longa metragem, o levantamento feito por Munerato e Oliveira (1982, p. 33) encontra oito filmes realizados por cinco diretoras antes da década de 1960: Cléo de Verberena (*O mistério do dominó negro*, 1930), Carmen Santos (*Inconfidência mineira*, 1948), Gilda de Abreu (*O ébrio*, 1948; *Pinguinho de gente*, 1947; e *Coração materno*, 1951), Maria Basaglia (*Macumba na alta*, 1958, e *O pão que o diabo amassou*, 1958) e Carla Civelli (*É um caso de família*, 1959). No entanto, não se conhece nenhum documentário realizado por mulheres antes da década de 1960, independente da duração.

Pela participação restrita das mulheres atrás da câmera, de acordo com Munerato e Oliveira (1982, p. 23), é que se compreende que a mulher tenha sido constantemente representada “como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs”. Os clichês se multiplicam: mulher sozinha à noite é prostituta; a intelectual é um ser assexuado e a mulher que insistir em manter sua profissão e ter uma vida economicamente independente, fatalmente perderá o homem que ama. Dizem as autoras sobre a recorrência das personagens femininas nos filmes de ficção:

As solteiras, as intelectuais, as mulheres que exercem alguma profissão não têm opção: ou são feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem. Não existe no cinema nada mais eficiente do que o amor para fazer uma mulher tirar os óculos, soltar os cabelos e usar roupas “femininas” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 23).

Das oito ficções realizadas antes de 1960 listadas por Munerato e Oliveira (1982), elas analisaram seis — os filmes de Cléo de Verberena e de Carmen Santos não têm cópias. Na maioria dos filmes, segundo as autoras, são reproduzidos clichês em relação à personagem feminina, como ser apresentada em relação às personagens masculinas; as que fogem disso sofrem alguma pressão social, seja por ser velha, prostituta, cafetina ou empregada doméstica, embora haja também histórias que não se baseiam em relações amorosas. Um aspecto importante destacado pelas autoras, entretanto, e que tem relação direta com o feminismo da primeira onda, diz respeito ao trabalho: boa parte das personagens femininas exerce uma atividade profissional, mesmo que nem sempre essa atividade seja mostrada no filme (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 51–65). Evidentemente, não é por serem mulheres que deve-se esperar que todas estejam sintonizadas com a agenda feminista e, menos ainda, que a explorem sob temáticas militantes, como anseia certo feminismo a partir dos 1960: “As diretoras que não deixassem clara essa postura política seriam duramente criticadas”, como pensava Claire Johnston, segundo Veiga (2013, p. 141). Ainda assim, nos poucos filmes pré-1960 dirigidos por mulheres, feitos entre os anos 1940 e 50, interstício entre os feminismos da primeira e segunda ondas, já se pode ver lampejos do interesse libertário das mulheres.

Munerato e Oliveira (1982) observam, embora sem desenvolver provável relação de causa e efeito, que a expansão dos meios de comunicação de massa a partir da I Guerra Mundial provocou um “refluxo dos movimentos de emancipação feminina — e outros igualmente revolucionários, no mesmo período — para ressurgirem, sob controle, é claro, a partir da década de 60”. As autoras sugerem que nesse período os meios teriam neutralizado qualquer tentativa de transgressão dos padrões estabelecidos, em favor da manutenção do *status quo*, aquele que se submete à introjeção

difundida referente aos papéis que seriam próprios de homens e próprios de mulheres (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 16). Após a conquista do direito ao voto feminino e com alguns direitos trabalhistas assegurados, o feminismo recua como movimento de conscientização de gênero para ressurgir revigorado sob novas reivindicações, a partir de sua segunda configuração.

É possível que haja outros filmes feitos por mulheres anteriormente aos 1960, inclusive documentários, e que desconhecemos. Como dizem Munerato e Oliveira (1982, p. 24), boa parte das produções das primeiras décadas do cinema brasileiro era doméstica: “O marido, diretor; a mulher e os filhos, atores; um amigo na fotografia; recursos familiares e precários. E quem pode afirmar que nessas produções as mulheres eram apenas atrizes?”.

O levantamento feito por Munerato e Oliveira (1982, p. 26–7) restringe-se a filmes de ficção de longa metragem e vai até os anos 1970. Entretanto, não inclui nenhum filme realizado por mulheres nos 1960, embora tenham encontrado artigo do crítico Sérgio Augusto, que faz referência a *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa, mas não tiveram nenhuma outra informação — nem do filme, nem da diretora. Curioso o fato de a década de 1960, quando eclode o cinema novo, que alça o cinema brasileiro ao reconhecimento em festivais internacionais, ser justamente a que a mulher quase não ocupa espaço na direção.

O feminismo da segunda onda vem fortalecido, fazendo-se refletir em amplos espectros da sociedade, como podemos ver com o documentário, gênero que vamos nos deter daqui por diante neste texto. De acordo com o Catálogo do Documentário Brasileiro (DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS, 2015), as mulheres dirigiram ou co-dirigiram onze documentários nos anos 1960, todos curtas metragens. Nos 1970, não só o número de mulheres na direção aumenta exponencialmente, passando a expressivos 183 documentários de variadas durações, como em muitos deles as temáticas se voltam diretamente para questões caras ao feminismo daquele momento.

Com a conquista de direitos civis das mulheres na maioria dos países ocidentais, o recrudescimento do feminismo se dava agora sob outras bandeiras. Desde o seminal livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1949), onde a escritora diz que a igualdade de direitos não se dá somente no acesso à esfera pública mas inevitavelmente inicia-se na esfera privada, que as ideias desse feminismo vão se expandindo. Em 1963, Betty Friedan escreve *Mística feminina*, obra emblemática que partia da inquietação pessoal da própria autora na condição de esposa e mãe de três filhos que se culpava por trabalhar fora de casa. Das mulheres que entrevistou para o livro, diz:

Cada dona de casa lutava sozinha com ele [o problema], enquanto arrumava camas, escolhia tecido para forrar o sofá, comia com os filhos sanduíches de creme de amendoim, levava os garotos para as reuniões de lobinhos e fadinhas e deitava-se ao lado do marido à noite, temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “é só isto?” (FRIEDAN, 1971, p. 17).

O modelo patriarcal ao qual esse feminismo se rebelava, naturalizava o destino doméstico das mulheres, a maternidade, a secundarização de sua realização profissional e de sua independência financeira, e associava essas condições a algo inevitável, como se estivessem fora da lista de escolhas das mulheres (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013).

O primeiro documentário brasileiro que se filia diretamente a tal ideário é *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, curta metragem que praticamente não existe para a história do cinema brasileiro. Entretanto, o filme para além de sua temática pioneira, se constitui num exemplo de exceção a quase tudo que se fazia naquele momento no campo do documentário: sua estrutura é quase inteiramente baseada nas falas em *off* de mulheres entrevistadas, que formam um discurso contraditório, heterogêneo; a voz *off* não tem função de conduzir com objetividade a narrativa, como prevalecia na maioria dos documentários desse período; as mulheres são personagens centrais, ao contrário da irrelevância feminina que predominava entre as personagens de documentários nesse momento; as personagens pertencem à classe média alta, quando quase todos os documentários abordavam a classe pobre — *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), um dos filmes que compõem o cânone do documentário do cinema novo, costuma ser citado como única exceção.

O diálogo que *A entrevista* trava com as bandeiras do feminismo que apenas começava a se manifestar nos anos 1960 é admirável em sua precocidade. Solberg já tinha conhecimento, à época, das obras de Simone de Beauvoir e de Betty Friedan. Com o livro dessa última, ela parece ter se inspirado na coletânea de entrevistas para estruturar seu curta. As mulheres de *A entrevista* exigem se manter em anonimato, com suas falas em *off* para que não sejam identificadas em seus questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade (a única exceção é Glória Solberg, cunhada da diretora); suas vozes somam-se para criar frases soltas, como um discurso ainda em construção, muitas vezes titubeantes, raciocínio fragmentado:

Eu acho que a mulher deve saber línguas, deve ser socialmente perfeita (...) [Deve] estar sempre em dia com o que acontece no mundo; ela precisa ler muito, ter uma cultura muito grande. Mas ela não precisa se dedicar a uma coisa; ela pode encher a vida dela com aulas, com conferências, uma série de coisas, mas não se dedicar a um trabalho.

Não sei se sou bastante conservadora, mas ainda acho que é melhor que a experiência [sexual] seja depois do casamento. Não sei o que é mesmo convicção minha ou o que é da educação, né? (...) Eu gosto muito de liberdade, liberdade que acho que não teria no casamento (...), tenho horror de ser dominada por um homem. (...) Eu acho que a independência exagerada da mulher, da maneira que a mulher está querendo tomar, não dá certo porque, inclusive, têm mulheres que se destacam de tal forma que não deixam o homem numa situação muito confortável. (...) Se eu não tivesse casado, acho que estaria eternamente infeliz, não satisfeita comigo mesma. (*A entrevista*, 1966, apud HOLANDA, 2015, p. 347–8).

Além de Solberg na direção nos 1960, de acordo com o Catálogo do Documentário Brasileiro (DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS, 2015), constam ainda as diretoras Ana Carolina, Gilda Bojunga, Suzana Amaral, Lygia Pape, Maria Aparecida Mattos de Paiva e Rachel Esther Figner Sisson. Dos documentários produzidos, *A entrevista* é o único a questionar o modelo patriarcal nas relações sociais. Seria só na década seguinte, sobretudo a partir da segunda metade, que uma quantidade significativa de filmes iria demonstrar plena sintonia com a agenda feminista que entraria em pauta no país.

Um fato que impulsionou e sistematizou a discussão dos lemas desse feminismo, foi a medida da ONU de tornar 1975 o Ano Internacional da Mulher. Com isso, a instituição apoiou atividades em diferentes países na América Latina para enviar delegações à I Conferência Internacional das Mulheres, que aconteceu naquele ano, no México. Dessa forma, foi facilitada a formação de organizações de mulheres e feministas em diferentes países, aproximando-as e fortalecendo a autoconsciência. No entanto, é importante salientar que, como diz Joana Maria Pedro (apud CAVALCANTE; HOLANDA, 2013, p. 137–8), “desde o início dos anos sessenta, [diversas pessoas] estavam divulgando ideias, discutindo, reunindo grupos de reflexão e assumindo comportamentos que transgrediam os papéis sexuais normativos da época”.

Em 1974, dois documentários feitos por brasileiras morando no exterior se destacam por trazer à tona temas diretamente ligados ao feminismo desse período. Liège Monteiro, em Londres, dirige o curta *O parto*, que segundo a sinopse, “resgata a normalidade do parto, tendo como parturiente a própria diretora” e é dirigido às “feministas europeias”; e Helena Solberg que, já morando nos Estados Unidos, faz o importante média *The emerging woman*, que conta quase dois séculos da trajetória da mulher no país e na Inglaterra.

O caso de Helena Solberg é singular. De acordo com Mariana Tavares (2014), a cineasta vai morar nos Estados Unidos em 1971 e se aproxima de um grupo de cineastas independentes, como Roberto Faenza e Grady Watts. O grupo se interessa na então recente tecnologia do vídeo e promove seminários e treinamentos para discutir seu uso pelo cinema político. Eles estavam envolvidos na manifestação do May Day 1971, “a última grande manifestação antibélica da era Vietnã”, quando milhares de pessoas foram a Washington em protesto contra a guerra. A ideia do grupo era filmar a manifestação, mas logo foram presos num estádio, junto com outras sete mil pessoas. No entanto, nas dezoito horas em que permaneceram lá, não pararam de filmar. Para Solberg (apud TAVARES, 2014, p. 37–9), a experiência de trabalhar com o grupo lhe serviu como “uma escola de filmagem e de documentarismo militante”. Nas horas em que esteve presa, conheceu grupos de mulheres feministas, o que lhe despertou o interesse em filmar a história do movimento feminista nos Estados Unidos, resultando em *The emerging woman* (TAVARES, 2014).

Em *The emerging woman*, Solberg utiliza cerca de 300 imagens fixas — fotografias, ilustrações e gravuras de ativistas estadunidenses e inglesas — e trechos de cinejornais e filmes antigos sob leituras dramatizadas de diários, manifestos, reportagens, cartas e livros deixados pelas ativistas. O filme aborda a luta das mulheres por “educação, melhores condições de trabalho, sufrágio universal, controle familiar, aborto e igualização salarial com os homens” (TAVARES, 2014, p. 39–42), ou seja, nessa trajetória, o filme inclui reivindicações das duas ondas.

Mas, como dissemos, é a partir da segunda metade dos 1970, que exemplos de documentários dirigidos por mulheres aliando temáticas feministas evidentes se multiplicam, seja numa linha mais experimental — aliás, pouco estudada e conhecida na história do cinema brasileiro —, sejam documentários narrativos, que representam a maior parte.²

Para ficar com dois exemplos de documentários não narrativos: Lygia Pape, em 1976, faz o filme *Eat me*, parte do projeto “Eat me: a gula ou a luxúria?”, que incluía ainda duas exposições. Com imagens que remetiam ao estereótipo da pornografia (MACHADO, 2008, p. 103), o curta pensava no “consumo da mulher como objeto erótico, patente nas imagens que deflagram o desejo de consumo: a uma boca masculina, de múltiplas conotações, são sobrepostas vozes femininas que em diferentes línguas dizem: *a gula ou a luxúria*”, como informa sua sinopse. No mesmo ano, Giselle Gubernikoff faz *Retrato*, um estudo de iluminação cinematográfica de quatro minutos com uma mulher se maquiando e comentando as mudanças que seu rosto sofreu.

Mas é na vertente mais narrativa — e, em alguns casos, engajada — que se sucede o maior número de exemplos. Helena Solberg, em 1975, nos Estados Unidos, faz *Dupla jornada*, que discute a rotina da mulher latino americana que trabalha dentro e fora de casa. Esse filme foi produzido para estrear na sessão de abertura da I Conferência Internacional das

² A maioria desses filmes só os conhecemos a partir da sinopse e por leituras sobre. Assim como esses, os demais documentários citados vieram da fonte: DOCUMENTARIO E FRONTEIRAS, Catálogo do Documentário Brasileiro. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org>>. Acesso em 18 nov. 2015.

Mulheres, ocorrida no México. No documentário, empregadas domésticas na Argentina, esposas de mineradores na Bolívia, operárias no México e ativistas na Venezuela falam sobre os problemas que enfrentam em casa e no trabalho (TAVARES, 2014, p. 49). Em 1977, Solberg realiza *Simplemente Jenny*, feito com o material bruto de *A dupla jornada*. Nele, adolescentes vítimas de estupro e prostituição desde a infância são as protagonistas (TAVARES, 2014, p. 60).

No Brasil, Ana Maria Magalhães, em 1976, faz *Mulheres de cinema*, que mostra a presença feminina na história do cinema brasileiro, seja como atriz ou integrante da equipe técnica. Em *Vida de doméstica*, Eliane Bandeira trata das condições de trabalho das empregadas domésticas. Em *Creche-lar* (1978), Maria Luíza Aboim fala de uma experiência de creche comunitária. Maria Helena Saldanha realiza *A menina e a casa da menina* (1979), onde mostra uma menina de 11 anos que cuida dos sete irmãos, faz as tarefas domésticas e vai à escola. Sandra Werneck, em *Damas da Noite* discute a prostituição infantil feminina com menores prostitutas.

Sandra Werneck demonstra evidente interesse pelos problemas sociais do país em quase toda sua obra. Em seu primeiro filme, *Bom dia Brasil* (1976), do qual não resta cópia, ela fala de um migrante nordestino que encontra refúgio na Assembleia de Deus. No terceiro, *Ritos de passagem* (1979), curta de onze minutos de marcado rigor formal, característica de sua obra, ela dá voz às travestis da noite carioca. No seguinte, *Pena prisão* (1983), ela traz o cotidiano de uma prisão feminina no Rio de Janeiro. E, assim, segue em outros documentários, como *Guerra dos meninos* (1991), *Profissão: criança* (1993) e *Meninas* (2005).

Se não se pode dizer que seus filmes sejam diretamente pautados pela agenda feminista, também não se pode dizer que esta lhe é indiferente. Em *Damas da Noite* (1979), seu segundo filme, ela intercala depoimentos reais de meninas prostitutas e prisioneiras com cenas dramatizadas de uma garota de rua, que entra na prostituição por não ver outra saída. Numa elaborada estrutura circular do roteiro, a menina começa copiando o modelo de uma prostituta mais velha para, no final, ser copiada por uma mais nova que acabara de dar depoimento numa tela de TV, sugerindo a

repetição das histórias pelos mesmos motivos. Sem moralismo, é perceptível o entendimento da diretora em relação àquele universo feminino.

Guerra dos meninos, por exemplo, mesmo que já seja de 1991, investiga a relação de meninos de rua com grupos de extermínio no Rio de Janeiro e em Recife. Werneck colhe depoimentos de pessoas envolvidas nessa trama — meninos e meninas de rua, familiares, informantes, jornalistas, policiais, matadores, promotora, comerciantes, assistente social. Embora as maiores vítimas fatais dessa guerra urbana sejam meninos perseguidos pela polícia, as meninas têm destaque especial no documentário. São elas que falam da especificidade da violência contra elas, notadamente o estupro, a prostituição, a gravidez precoce e tentativas brutais de aborto. Uma menina reclama do tratamento na rua: “os garotos são melhor tratados que a gente”. Ou seja, não dá para não reconhecer uma consciência de gênero no filme, embora não adote exatamente uma etiqueta feminista.

O mesmo pode-se dizer dos filmes seguintes de Helena Solberg. Se os quatro documentários de Solberg aqui discutidos são marcadamente feministas, os filmes que fará depois não tratam da questão em primeiro plano, mas são permeados por um olhar perspicaz da condição feminina.

Outra importante diretora que iniciou sua produção na década de 1970 é Eunice Gutman. *E o mundo era maior que a minha casa* (1976) é seu primeiro filme e trata da alfabetização de adultos. Ainda nos 1970, faz *Com choro e tudo na Penha* (1978), com pessoas que se reúnem em torno do samba e do choro, e *Anna Letycia* (1979), sobre o trabalho de gravadora e de professora da artista. Ao contrário de Solberg, seus primeiros filmes apenas demonstram atenção especial ao universo feminino, para a partir da década de 1980, quase todos assumirem feição marcadamente feminista. São títulos como *Vida de mãe é assim mesmo?* (1983), *Dois vezes mulher* (1986), *Mulheres: uma outra história* (1988), *Benedita da Silva* (1991), *Feminino sagrado* (1995), *Palavra de mulher* (2000) e muitos outros que continua produzindo.

Em *Mulheres: uma outra história*, Gutman realiza um valioso documento durante a instalação da Assembleia Nacional Constituinte, no Congresso Nacional, em fevereiro de 1987, e que tinha como meta a elaboração da nova Constituição brasileira, após o fim do regime militar. A diretora reúne falas de deputadas estaduais e federais sobre a importância delas ocuparem espaço na política, uma vez que já são importantes forças sociais. Exalta-se a participação de 26 deputadas na Constituinte que, embora representem apenas 5% do total, era um número histórico. Para além de interesses partidários, as mulheres se uniram para assegurar o ponto de vista feminino na nova Constituição, como alterações nas leis de trabalho, no código civil, no código penal, nos direitos de família. A aliança das mulheres em torno dessas causas fez com que a maioria de suas reivindicações fosse incorporada à nova Constituição.

Considerações finais

Por uma trajetória secular de opressão às mulheres ao longo da história, parece-nos necessário destacar a história do cinema feito por mulheres, uma vez que ela não parece estar suficientemente contemplada na história geral do cinema. É o que buscamos fazer neste texto, propondo-nos a relacionar os movimentos feministas aos filmes realizados por mulheres às suas épocas, com especial atenção aos documentários.

As características do feminismo da primeira onda não se veem refletidas nos documentários brasileiros de sua época, uma vez que só a partir dos anos 1960 se têm notícias dos primeiros documentários feitos por mulheres no Brasil. Entretanto, em relação aos filmes de ficção de longa metragem pré-1960, Munerato e Oliveira (1982) identificaram oito — todos realizados entre 1940 e 1950 —, dos quais analisaram seis. Se não é incomum a reprodução de clichês em relação às personagens femininas, é notória a inserção de interesses libertários em parte deles, como menção a situação de trabalho de algumas personagens. Por um terreno adubado por Simone de Beauvoir, as reivindicações feitas pela segunda onda, sem dúvida, vão estimular a feitura de filmes documentários que colocam a mulher no centro, elas passam a ter voz ativa — nos anos 1960 eram raros os documentários que traziam a mulher como personagem relevante.

Não significa dizer que todos os documentários feitos por mulheres, sequer a maioria, passaram a se chancelar como feminista, mas é evidente que muitos foram fortemente conduzidos por essas causas, como podemos dizer dos primeiros filmes de Helena Solberg e dos filmes de Eunice Gutman a partir de seu quinto documentário. Entretanto, nos demais documentários dessas diretoras e nos de Sandra Werneck é clara a consciência feminista permeando outros enfoques.

As tantas diferenças da categoria social “mulher” começa a insatisfazer um novo feminismo que desponta nas últimas décadas; os interesses de grupos se tornam variados, é necessário que o sujeito seja compreendido em suas relações – classe, etnia, sexualidade.

Em documentários brasileiros mais recentes feitos por mulheres a partir dos anos 2000, percebe-se marcante carga de autorreferencialidade, que parece questionar a possibilidade de identidades estanques. Assim, pensamos que a primeira pessoa usada em *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *Uma longa viagem* (Lúcia Murat, 2011), *Elena* (Petra Costa, 2012), *Os anos com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), para citar alguns desses documentários, não demonstra interesse em afirmar certezas: já estariam em diálogo com a terceira onda do feminismo?

Referências

A ENTREVISTA. Diretora Helena Solberg. [S.l.]: [s.n.], 1966. Mp4 (0h 19min): curta, son., p&b.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

- CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino Plural: história, gênero e cinema. In: BRAGANÇA, M; TEDESCO, M (orgs). **Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 134–152.
- DOCUMENTÁRIO E FRONTEIRAS. **Catálogo do Documentário Brasileiro**. Disponível em: <<http://documentariobrasileiro.org>>. Acesso em 18 nov. 2015.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1971.
- HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. In: **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 42, n. 44. p. 339–358, dez 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/significacao/article/view/103434/106942>>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- MACHADO, Vanessa Rosa. A arte e espaço público nos filmes de Lygia Pape. **Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo** – Programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo. São Paulo, n. 7, p. 93–106, 2008.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.
- PEREIRA, Ana Catarina dos Santos. **A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade da Beira Interior. Covilhã (Portugal), 2014.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63–95.
- SOHIET, Rachel. Sufragio y ciudadanía feminina (1930–1964). In: BARRANCOS, Dora (org). **Historia de las mujeres. España y América Latina**. Madrid: Editora Cátedra, 2007.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg**: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo, Imprensa Oficial, 2014.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil – Século XIX. São Paulo: Intermeios, 2012.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

A música e a emoção no âmago do documentário de Santiago Álvarez¹

Marcelo Prioste

Santiago Álvarez, diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, o cinejornal oficial da Ilha de Cuba pós-revolucionária, criador daquilo por ele denominado de “cinema-urgente”, seguiu à risca os preceitos demandados pela Revolução, tanto nos temas quanto, principalmente, na sua forma narrativa. Em seus filmes a presença de um discurso incisivo e muitas vezes carregado de ironia e sarcasmo eram comuns, porém, mais constante na sua fase sessentista, quando evitou a chamada “voz de deus” (NICHOLS, 1991) e, assim, propôs um modo expositivo diferente daquela tradição desenvolvida desde os anos 1930 na Inglaterra por John Grierson à frente do GPO² e incorporada quase como um

¹ Texto apresentado no Seminário Temático *Cinema e América Latina: debates culturais e estético-historiográficos* do XIX ENCONTRO DA SOCINE, ocorrido entre os dias 20 e 23 Outubro de 2015 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

² O escocês John Grierson (1898–1972) foi um dos pioneiros na prática do documentarismo, tanto na Inglaterra quanto, posteriormente, no Canadá em 1938, com a *National Film Board*. Reconhecido por ter sido quem cunhou o termo “documentário” ao referir-se numa crítica ao filme *Moana* de Robert Flaherty, para o jornal *New York Sun* em 1926, período em que passou pelos EUA. Em 1932, no ensaio “First Principles of Documentary” coloca, dentre outros aspectos, que este novo gênero poderia ser uma nova forma artística, e que o ator “real” e a cena “real” seriam os veículos mais adequados para interpretar o mundo moderno que se descortinava. Grierson acreditava no poder do documentário com instrumento de desenvolvimento social, tanto no campo da educação quanto no da mobilização cívica, criticando o cinema voltado apenas ao entretenimento. Em 1927, ao voltar para Inglaterra, põe em prática estes princípios ao ser contratado, temporariamente, como assistente de produção de filmes da Empire Marketing Board (EMB), agência governamental voltada às relações comerciais dentro do então Império Britânico. Após o sucesso do primeiro filme *Drifters* (1929), em parceria com o cinegrafista Basil Emmott, sobre os pescadores de arenque no Mar do Norte, Grierson voltou-se à produção e administração do departamento, montando uma equipe que incluía nomes como Basil Wright, Edgar Anstey, Stuart Legg, Paul Rotha, Arthur Elton, Humphrey Jennings, Harry Watt e o brasileiro Alberto Cavalcanti, grupo que ficou conhecido como *British Documentary Film Movement*, contando

modelo de enunciação estatal. Na verdade, muitos de seus filmes funcionam como uma espécie de reflexão feita com a manipulação e conseqüente reacomodação de sentido para imagens de arquivo originalmente produzidas para os cinejornais. Isto relativo tanto a assuntos correntes do cotidiano nacional como da política internacional.

Sob a direção de Álvarez foram produzidos mais de 600 cinejornais, 96 filmes e 3 vídeos, com destaques para alguns, como o premiado *Ciclón* (1963) que, sem fazer uso da esperada e didática voz over, registrou o drama da superação pelos estragos provocados pelo furacão Flora e a mobilização da população e governo diante daquela adversidade; *Hanoi, martes 13* (1967), que cria um contraste profundo entre a calma da rotina laboral vietnamita e um ataque aéreo na Guerra do Vietnã, contrapondo uma situação à outra e filmado *in loco*; *L.B.J.* (1968) uma ácida crítica ao presidente norte-americano Lyndon Johnson; *79 Primaveras* (1969), uma homenagem ao líder Ho Chi Minh e ao empenho do povo vietnamita na Guerra; *El sueño del pongo* (1970), curta-metragem baseado em um conto de forte cunho social do escritor peruano José María Arguedas, além de tantos outros filmes que enveredaram, em diversas metragens, pelas mais distintas temáticas.

Álvarez produziu naquele período um cinema que se alimentou da realidade, mas sem adotar uma perspectiva mimetista, mas pelo viés de uma representação assumida, em que foi capaz de interpretar e re(a)presentar histórias, personagens e situações. Como na célebre definição de John Grierson, ele realmente propôs e realizou “um tratamento criativo das atualidades”³ (HARDY, 1979, p. 11). Ou seja, assumiu o papel de um gerador de discurso sobre o mundo histórico inserindo-se nele, ou, como ele mesmo afirmava: “[...] para mim a realidade é uma ficção constante. Gosto

com eventuais colaborações do pioneiro norteamericano Robert Flaherty. Em 1933, com o fechamento da EMB, Grierson e seu grupo passam para o General Post Office (GPO), departamento responsável pelos correios do Reino Unido. A então GPO Film Unit, produziu filmes que ficaram marcados na história do documentarismo, dentre eles *Night Mail* (Basil Wright; Harry Watt, 1936), *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) e *The Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934); aí permaneceram até 1940, quando a GPO passou para o controle do Ministério da Informação. (BARNOUW, 1979; HARDY, 1979).

³ Tradução livre de: The creative treatment of actuality.

de ver filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade. Eu não gosto que alguém me conte a história, gosto de participar dela” (ÁLVAREZ apud LABAKI, 1994, p. 71).

Esta forma de enunciação cumpriu seu papel ao longo da primeira década de implantação da revolução cubana. Um compromisso que marcou definitivamente sua filmografia e o fez estar em sintonia com as outras expressões artísticas que se reformulavam nos primeiros anos de revolução, até mesmo com o design gráfico cubano, internacionalmente reconhecido pelos cartazes cinematográficos⁴. Não é difícil imaginarmos alguns de seus curta-metragens, como *L.B.J.* (1968) e *NOW!* (1965), na forma de um “cine-cartaz”, no sentido de metáfora para um material comunicacional de ampla penetração, síntese imagética e alta persuasão, que tão frequentemente esteve presente ao longo do século XX, tanto nas manifestações de cunho político e ideológico, quanto nas propagandas de guerra.

Nos anos 1960, muitas destas novas orientações tinham no seu cerne o rompimento com narrativas convencionais que visavam revelar os elementos constitutivos da linguagem; a ideia era provocar e desafiar o entendimento do espectador ao questionar os limites do próprio meio. A premissa era de que uma autorreflexividade teria a capacidade de revelar o potencial ilusionista do cinema e suas implicações na visão de mundo por parte do público, gerando um efeito de mobilização e posterior reação. No cinema cubano deste período, com enfoque na obra de Santiago Álvarez, esta postura vai aparecer de forma muito diluída, pois o entendimento do espectador, cubano ou não, sempre foi

⁴ Como descreve Richard Hollis (2001, p. 194) em *Design Gráfico: uma história concisa*: “A revolução cubana de 1959 liberou uma notável onda de energia gráfica, visível especialmente na torrente de pôsteres produzidos. Os pôsteres anunciavam eventos culturais (filmes, balés e atrações folclóricas), convocavam as massas para comícios públicos e proclamavam as realizações revolucionárias. [...]. Empregavam uma inspirada mistura de técnicas que remontavam aos trabalhos de Saul Bass, dos estúdios Push Pin e dos pôsteres tchecos e poloneses, e seu trabalho nada ficava a dever em termos de qualidade técnica de reprodução. Pelo contrário, muitos dos primeiros pôsteres foram impressos por meio de serigrafia, a partir de estênceis cortados manualmente pelos designers. [...] As fotos eram de alto-contraste (sem meios-tons), uma restrição que foi explorada com especial habilidade nos pôsteres de cinema criados por Eduardo Munoz Bachs e René Azcuy”.

soberano. Um dos motivos justificadores reside no fato de tratar-se de um cinema que nasceu e sempre se manteve como uma impressão em película do “discurso oficial” da Revolução, mesmo tendo a “liberdade” do documentário em mãos, qualquer que fosse o tema por ele abordado.

Aqueles que enveredaram por uma ruptura mais aguda de linguagem, nas fronteiras da compreensão, evocando outras possibilidades de interpretação, foram severamente criticados, ou até mesmo proibidos de exibir suas obras, como o caso dos curta-metragens *P.M.* (Cuba, 1961) dirigido por Sabá Cabrera Infante e Orlando Jiménez, e *Coffea Árábica* (Cuba, 1968) de Nicolas Guillén Landrián. Cineastas cujas obras levantaram inúmeras discussões sobre uma definição para o conceito de “arte engajada”, porém não deixando de estarem revestidas por discordâncias políticas mais profundas, além de disputas pessoais (VILLAÇA, 2010).

Apesar de ocupar a mesma função ao longo de praticamente toda sua carreira produtiva dentro do ICAIC, o fato de ser longa e diversificada, a produção de Santiago Álvarez traz dificuldades para se estabelecerem elementos que a identifiquem dentro de uma estilística bem definida e constante. Se há certa recorrência de elementos nas várias centenas de edições dos seus *noticieros*, foi mais em virtude das próprias características que demarcam a tipologia de um cinejornal, como vinhetas de abertura e encerramento, créditos, destaques para informação com base em parâmetros da prática jornalística, narração, tempo de duração, dentre outros mais. O que não ocorre de forma tão regular nos documentários, que foram para Santiago um espaço mais autoral e livre destas convenções.

Assim, perceber-se como o conjunto da obra de Santiago Álvarez foi também um amálgama de diversas tendências do cinema moderno europeu, tão presente na Ilha por meio de cineastas, técnicos e intelectuais que lá visitaram. Suas experiências cinéticas guardam semelhanças ao que já vinha ocorrendo desde os anos 1950 no documentarismo mais experimental, como na produção do francês Chris Marker e da belga Agnès Varda. Tanto Marker como Varda estiveram em Cuba produzindo e compartilhando experiências, embora estas influências não transpareçam

explicitamente nos depoimentos dos realizadores cubanos pois, acima de tudo, imperava o propósito de criar uma linguagem que escapasse aos modelos vigentes, como recorda com humor Julio García Espinosa (2012, p. 28),

Nós quisemos ser tão modernos no cinema como nos parecia ser moderna a Revolução como opção política. Então dizíamos: “O que é moderno no cinema deste momento?” Vínhamos do neorealismo italiano e percebíamos que a realidade que estávamos vivendo não tinha nada a ver com a realidade da Itália pós-guerra. Então, qual era o cinema moderno neste momento? Era a nova onda francesa, era o cinema do autor, eram Bergman e Antonioni. Nós começamos a fazer filmes sobre a incomunicabilidade. Imaginem um cubano fazendo um filme sobre a temática de Antonioni.

Na atividade de documentarista, Santiago Álvarez fez suas obras serem sensíveis às temáticas e à conjuntura de onde elas emergiam. Algo não era uma exclusividade do diretor de *Now!*, mas um princípio intrínseco ao documentarismo cubano como um todo,

Para o tratamento não há uma orientação geral. Não existe uma orientação válida de uma vez para sempre. Esta se encontra, se descobre e desenvolve incessantemente dentro do contexto da realidade nacional e internacional, dentro de uma informação cultural e política sistemáticas, dentro de um regime de discussões que incentivam a vida artística do ICAIC (ÁLVAREZ et al., 1975, p. 117, tradução nossa).⁵

Realizador de *El Megáno* (Cuba, 1955), autor do ensaio *Por un cine imperfecto* (1969), um dos textos basilares para o *Nuevo Cine latinoamericano*, e diretor do ICAIC entre 1982–1991, o cineasta Julio García Espinosa (1926–2016) reconhecia que a revolução foi mudando com o passar do tempo e que “suas exigências não cristalizam; crescem e se desenvolvem constantemente” e, por consequência, o documentário acompanhou este processo por meio de

⁵ Tradução livre de: Para el tratamiento no existe una orientación de tipo general. No existe una orientación válida una vez y para siempre. Esta se encuentra, se descubre y se desarrolla incesantemente dentro del contexto de la realidad nacional e internacional, dentro de una información cultural y política sistemáticas, dentro de un régimen de discusiones que motive la vida artística del ICAIC.

um “crescimento ideológico contínuo” (ÁLVAREZ et al., 1975). García Espinosa também observou que, apesar deste compromisso com o objeto em foco ser a substância determinante na maneira de abordá-lo, fazendo com que a produção do documentário cubano, em um sentido mais abrangente, não tivesse uma estilística pré-determinada, mesmo assim, “Muitos de nossos documentários são impressionistas e direcionados principalmente para a emoção do espectador”⁶ (ÁLVAREZ et al., 1975, p. 116), confirmando que o apelo emocional está entre um dos componentes recorrentes neste percurso.

A ideia de um “documentário impressionista” pode ser pensada fazendo-se uma discreta analogia com a origem do termo “impressionista”, que sucedeu nas artes plásticas europeias nos limiares do XIX, momento em que artistas como Claude Monet traçaram uma nova relação entre obra e objeto retratado, em que o produto artístico despertaria com a imersão da sensibilidade artística na natureza — neste caso cubano, seria a sociedade — na maneira como o artista interpretaria as nuances dos fenômenos naturais, no caso, sua percepção política.

Também uma aspiração pelo internacionalismo contaminou a linguagem dos documentários de Santiago Álvarez pela necessidade crescente de inserção do Estado cubano na política internacional. O documentarismo se tornaria nos anos seguintes uma forma de comunicação de alcance internacional, importante para a imagem da revolução além dos limites da Ilha: “O documentário começou a cobrar uma dimensão nacional e internacional que o filme de ficção não conseguia ter, buscando seguir os passos do que se supunha ser as opções mais modernas disponíveis no mundo em matéria de cinema” (ESPINOSA, 2012, p. 28). Isto levou Santiago a ser, antes de tudo, um gestor no “controle da informação dramática” (SENNA, 2012). Alguém que estruturou obras que já tinham no seu bojo uma pretensão de “processar a matéria bruta da vida” numa escala de absorção muito grande e variada, considerando a diversidade do seu público.

⁶ Tradução livre de: Muchos de nuestros documentales son impresionistas y dirigidos, fundamentalmente, a la emoción del espectador.

Esta “informaturgia alvariana” corresponde à adoção de uma série de procedimentos que marcaram especialmente os primeiros anos de sua produção, e que foram sendo diluídos até quase desaparecerem nas décadas seguintes. A expressão em si é oscilante, em alguns momentos também será denominada pelo diretor como “documentalurgia”. Defini-la apenas como um conjunto de procedimentos seria simplificá-la, melhor talvez seria considerá-la como a visão de uma dramaturgia que se construía com a informação na moviola, em que a expressão do realizador se sobrepunha como discurso por sobre o material da captação. Ao contrário de uma noção corrente, “clássica”, de que a montagem seria uma necessidade para compor a diegese daquilo que teve início na filmagem. Neste cinema “informatúrgico” a montagem, na companhia dos efeitos de trucagem, vai ter uma função mais preponderante no comando do sentido final, em casos mais extremos desafiando até a estabilidade do dispositivo⁷, no âmago da máquina, quando se fez necessário acentuar a intensidade dramática.

Este artifício já estaria no prólogo do filme *Ciclón*, com a interferência no movimento cinemático. Mas talvez o seu ápice esteja em *79 Primaveras* (Cuba, 1969). Nesta homenagem ao líder vietnamita Ho Chi Minh (1890-1969), falecido naquele ano, a primavera é uma metáfora de previsão para o desenlace da Guerra do Vietnã.

Aposta que foi enfatizada ao final dos seus 25 minutos de duração, quando o campo de batalha torna-se um ambiente cáustico pela reação vietnamita à agressão externa. A resposta dos “vietcongs” foi tão intensa no interior do filme que a própria película se deforma, recebe as balas, trava e rasga-se, incendiando-se diante do espectador (20’58”

⁷ Dispositivo fílmico é um conceito que parte da analogia material presente no cinema como sistema, da câmera à sala e equipamento de projeção, que define o envolvimento psíquico do espectador no momento em que esta ocorre. Estudado por autores como Edgar Morin (pioneiramente) Jean-Louis Baudry e Christian Metz, o dispositivo fílmico seria, portanto, “[...] vizinho ao do sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais. O cinema é, portanto, um aparelho de simulação, que não se contenta em fabricar imagens simulacros, percebidas como representações da realidade, mas, antes de tudo, dirige-se para o espectador como sujeito psíquico, provocando um efeito particular, o ‘efeito-cinema’” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 83).

–22’52”). A intensidade da cena afetou a distância focal da lente, como se esta não conseguisse cumprir sua função exibicionista ao ter sido contaminada por tanta violência. O diretor cubano mais uma vez não se satisfaz em mostrar os horrores do conflito, mas adentrou com a moviola aos ombros pela trincheira vietnamita, para dali flexionar todo o aparato fílmico em apoio à causa e, mais ainda, vencer a guerra por antecipação premonitória quando, no último minuto, em contraste, a suavidade de uma flor desabrocha com a melodia de J.S. Bach⁸ ao fundo.

Porém, muitas vezes tem-se a impressão de que este conceito, a chamada “informaturgia”, foi sendo desenvolvido pelo diretor cubano muito mais para oferecer um revestimento teórico à sua produção do que propriamente ampará-la em algum *corpus* de reflexão mais consistente. Lembrando que Álvarez começou sua carreira numa época em que o processo de intelectualização em torno do cinema vivia seu ápice. Era comum que diretores atuassem como críticos e teóricos de suas produções e da de seus colegas, quase como um imperativo da época, alimentada pela atividade da crítica francesa nas revistas especializadas. Época em que jovens como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette logo mais encabeçariam o movimento da *Nouvelle Vague*.

Mas, ao contrário dos outros fundadores do ICAIC, como Julio García Espinosa e o Tomás Gutiérrez Alea, Álvarez não teve nenhuma formação prática anterior em cinema ao se iniciar na direção dos documentários, com 40 anos de idade em 1960. Sua preparação em parte nasceu das discussões nos encontros da *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, ainda na década de 1950.

Neste início, os dois primeiros filmes assinalados em sua filmografia, *Escambray* (Cuba, 1961), co-dirigido com Jorge Fraga, e *Morte ao Invasor* (Cuba, 1961) com Tomás Gutiérrez Alea, serviram como um treinamento avançado e ainda não demonstravam a inventividade que distinguiria suas produções ao longo da década de 1960. Também porque

⁸ Trecho do Concerto para flauta, violino e cravo e cordas em Lá menor, BWV 1044: I. Allegro.

naquela ocasião as atenções estavam mais voltadas a “[...] captar a espontaneidade do momento revolucionário e a resposta popular a ela em Cuba”⁹ (MALITSKY, 2013, p. 12). Mesmo a produção dos *noticieros*, que nasce imbuída por uma função política, a de colocar-se como contraponto aos outros informativos existentes à época, nas primeiras edições reproduzia de maneira convencional o modo expositivo de trazer as notícias para as salas de cinema, e apenas com o passar do tempo as experimentações de imagem e som vão se intensificando.

Porém, o dia 19 de fevereiro de 1963 se tornaria uma data de dupla significação para a cultura cubana. Um dia em que nascimento (simbólico) e morte (real) convergiram. A morte foi a do *Barbaro del Ritmo*, Bartolomé Maximiliano Moré, conhecido como Benny Moré (1919–1963), que alcança sucesso a partir de 1953 integrando a orquestra do pianista Bebo Valdés, para depois formar a sua “big band”, a *Banda Gigante*, consagrando-se no ritmo do bolero, do mambo e da guaracha por diversos países. Sua música se espalhou por Panamá, Colômbia, Venezuela, Haiti, Brasil, Porto Rico, México e até na colônia latina em Nova York, tornando-se um dos maiores ídolos da música popular cubana (CONTRERAS, 2003). E o nascimento citado acima corresponde ao momento em que Santiago Álvarez tomara consciência de que a narrativa documentária pode ser composta por um matiz de enunciação mais amplo, além daquele recorrente, feito com o distanciamento do narrador em relação aos fatos narrados. Isto ocorreu no momento em que, conduzido pela emoção, teve de produzir um *noticiero* sobre a morte do seu ídolo e amigo Benny Moré. É neste momento que Álvarez percebe o campo que se abriu às possibilidades do cinema documentário ter como matéria-prima uma mescla de emoção e informação. O *noticiero* sobre Moré é o primeiro a carregar esta mescla, como lembrou Álvarez (apud MORALES, 2008, p. 160) posteriormente:

Tive a audácia de utilizar pela primeira vez em Cuba, música popular em um velório e um enterro. Decidi que o funeral de Benny devia ser narrado com a mesma música que ele criou. Quando fiz este cinejornal ou

⁹ Tradução livre de: [...] capturing the spontaneity of the revolutionary moment and the popular response to it in Cuba.

documentário, como queiram chamar os críticos, senti pela primeira vez que meus sentimentos escaparam para o cinema, para o que estava filmando; vi como a linguagem do cinema servia para me expressar, pude ver minha emoção refletida¹⁰.

Deste momento em diante Santiago se sentiria à vontade para fazer algo que no âmbito do documentário gerou controvérsias durante muito tempo, a admissão da emoção como componente fílmico. No entanto, não se trata de uma emoção que se constrói na própria diegese fílmica, pois ela já fazia parte desde os primórdios do gênero, principalmente ao considerarmos que ainda hoje é possível para qualquer espectador se comover com as cenas da família do esquimó Nanook¹¹, ou com a dura rotina dos *Pescadores de Aran* (Inglaterra, 1934), mesmo sabendo-se das encenações adotadas na época por Robert Flaherty.

No episódio cubano, a emoção provém não apenas dos registros de choro e consternação protagonizados pelos inúmeros fãs de Moré, mas do próprio diretor que, de forma enviesada, começou ali a trabalhar com um conceito caro ao cinema documentário dos anos 1960, a presença consciente do cineasta na construção da obra. Na virada para os anos 1960, quem adentrava por esta vereda na França eram o etnólogo Jean Rouch e o filósofo Edgar Morin, ao dirigirem *Crônica de um Verão* (França, 1960) e abrirem as reflexões filosóficas em torno do *Cinéma vérité*.

¹⁰ Tradução livre de: Tuve la audacia de utilizar, por primera vez en Cuba, música popular en un velorio y en un entierro. Decidí que el entierro del Benny debía ser narrado con la misma música que él creó. Cuando hice este noticiero o documental, como lo quieran llamar los críticos, sentí por primera vez que mis sentimientos se escapaban hacia el cine, hacia lo que estaba filmando; vi cómo el lenguaje del cine me servía para expresarme, pude ver mi emoción reflejada.

¹¹ *Nanook of the North* (USA, 1922), do norte-americano Robert J. Flaherty (1884–1951), que registrou os hábitos cotidianos de um grupo indígena, os Inuik, no norte do Canadá, e foi pioneiro ao incorporar uma narrativa documentária, construção narrativa estabelecida pela criação de planos, composição de cenas e até interferências em situações, obtendo um efeito dramático mais adequado. Isto inclui até a escolha de um determinado indivíduo da comunidade pela sua fotogenia. Nas palavras do diretor Flaherty (apud DA-RIN, 2006, p. 53): “Freqüentemente você precisa distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro”.

Quanto ao inusitado uso de temas musicais alegres e descontraídos para documentar cenas de um velório, este foi um procedimento similar que também causaria muita polêmica no Brasil anos depois, em 1977, quando Glauber Rocha resolve homenagear seu amigo que havia acabado de falecer, o pintor Di Cavalcanti. Realiza então o curta-metragem *Di-Glauber* (Brasil, 1977), que chegou a ser interditado pela justiça a pedido da família do pintor. A alegação foi “ofensa” ao falecido e a sua família ao se documentar o velório, o cortejo e o sepultamento com uma trilha sonora que incluía sambas, locuções esportivas improvisadas pelo próprio diretor e a canção “Umabarauma”, de Jorge Ben Jor¹².

Este tratamento que envolve sons, músicas e reações emotivas vai sendo experimentado por Álvarez em outros filmes. Primeiramente em *Ciclón*, realizado naquele mesmo ano de 1963 que, a partir de material de arquivo produzido pelo ICAIC, pelo *Noticiero de la Televisión* e pelos *Estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias*, insere ruídos de ventos, tempestades, helicópteros e temas instrumentais em violão no lugar de um distanciamento discursivo promovido pela então típica locução em off no intuito de mostrar os esforços das forças humanitárias na remediação de uma catástrofe climática causada pelo furacão Flora.

Deste momento em diante (Fevereiro de 1963), fica claro na filmografia de Álvarez como ele percebe que a linguagem do documentário tem porosidade. Ficando suscetível a recepção de elementos de outras ordens, desde a afetividade daquele que filma, que não se reduziria mais à escolha do tema, nem tampouco a fazer entrevistas e colher depoimentos, mas também a absorver o som e a imagética numa diegese em que tudo forma um novo sentido, tem um direcionamento. Em outras palavras, comparando-se com o que ocorria concomitantemente na Europa com *Cinéma Vérité*, que adentrava a situação e a incorporava ao filme; ou o *Cinema Direto* nos Estados Unidos, que absorvia as flutuações, as inquietudes dos protagonistas e da atmosfera da cena, mas o documentarista ocultava-se

¹² Em 2012, um artigo de minha autoria abordou o filme e suas influências. PRIOSTE, Marcelo. O Alegórico, o Performático e o Popular Mexicano em Di-Glauber. *Revista Movimento*, n. 2, dez.2012. Disponível em: <www.revistamovimento.net>.

nelas, como, em certo sentido, também fazia o *Free Cinema* inglês. No documentário de Santiago a partir de então, a inquietação do diretor em se expor contamina a montagem na maneira de articular imagem e som, nascida por entre lágrimas e o ritmo do mambo.

A geração de Benny Moré viveu num período em que o veículo de comunicação de massa era o rádio e as orquestras proliferavam nos mais diversos ritmos e formações, dentro e fora de Cuba. Moré, cujo nome artístico foi dado em homenagem ao músico de jazz norte-americano Benny Goodman, se destacaria como compositor ao incorporar o ritmo e a melodia das diversas variantes do cancionero popular cubano repleto de influências hispânicas, africanas e franco haitianas. Como intérprete, o *band leader* ficou conhecido pelos improvisos vocais, as danças e as interações junto ao público, que acentuavam a personagem carismática e, de certa maneira, sintetizavam o estereótipo do cubano festivo, repleto de “cubanía”. Um carisma que inclusive foi percebido por Agnès Varda quando, naquele mesmo ano da morte do cantor, realizou *Salut les Cubains* (França, 1963), incluindo uma sequência com Moré interpretando a canção *Carícias Cubanas* e dançando por entre alguns dos 1800 *stills* fotográficos que compõem o filme da cineasta belga.

A morte de Benny Moré causou grande comoção nacional, inclusive em seu amigo Santiago Álvarez, que o havia conhecido de uma forma um tanto inusitada nos seus tempos de produtor da Rádio e TV CMQ, como o próprio relata:

Eu era responsável pela segurança da CMQ, porque os que ali trabalhavam faziam a segurança uma vez por semana. O responsável pela segurança era o que controlava o que ocorria nos estúdios de televisão. Num daqueles dias como outros quaisquer, chegou Benny Moré meio bêbado e eu tinha que denunciá-lo, para que no dia seguinte o chefe do departamento tomasse as medidas adequadas a respeito, e a questão foi que eu não o denunciei. Passado o programa, Benny cantou e não aconteceu nada anormal no estúdio, mas havia outras pessoas que perceberam que ele estava bêbado e disseram a Goar Mestre. Mestre me chamou para confirmar se isso era verdade, já que o meu relatório não dizia nada. Disse-lhe que não, que Benny

tinha chegado muito tranquilo e em boa forma, que isso de que havia chegado bêbado era uma mentira. Benny soube da minha atitude e a partir daí se tornou grande amigo meu. Desse simples fato surgiu nossa amizade¹³ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 159).

Além da música e do estilo irreverente, há uma atitude que Santiago admirava em Moré, e que talvez até se identificasse, por também se denominar como um autodidata no cinema. Era o fato de Moré compor, cantar e até conduzir uma orquestra inteira sem conhecer teoria musical, nem tampouco ler partituras, uma peculiaridade a que o cantor fazia menção comumente:

Veja, parceiro, eu de música não sei nem o beabá...ainda que a maioria das coisas que interpreto tenham uma letra e música de minha criação. Nunca estudei música. Eu, o que tenho é um grande ouvido. Recordo que uma vez, preocupado com esta ideia, quis estudar música, e o maestro González Mántici me disse que era o pior que podia fazer. E tinha toda razão, porque meu êxito reside em cantar como me soa ao ouvido, pondo nas coisas o ritmo que me corre pelo sangue (MOREÉ apud CONTRERAS, 2003, p. 126).

Outra característica de Moré era sua capacidade de comunicação com a plateia, sua aceitação popular, o que fazia com que o público em seus bailes ficasse “hipnotizado” pelos trejeitos do cantor e até deixassem de dançar. “[...] Se satisfaziam em olhar aquele espetáculo de Benny e a orquestra”, conforme relata seu amigo Fernando Álvarez

¹³ Tradução livre de: Yo era responsable de guardia en CMQ, porque allí los que trabajábamos en oficinas hacíamos guardia una vez a la semana. El responsable de guardia era el que llevaba lo que sucedía, en los estudios de televisión. Uno de esos días en que fungía como tal, llegó Benny Moré medio borracho, y eso había que reportarlo, para que al día siguiente el jefe del departamento tomara las medidas pertinentes al respecto, y la cuestión fue que no lo informé. Pasó el programa, Benny cantó y no ocurrió nada anormal en el estudio, pero hubo otra gente que se dio cuenta de que él estaba borracho y se lo dijo a Goar Mestre. Mestre me llamó para confirmar si eso era verdad, ya que el reporte mío no decía nada. VA le dije que no, que el Benny había llegado muy tranquilo y en buena forma, que eso de que había llegado borracho era una mentira. Benny se enteró de mi proceder ya partir de ahí se hizo gran amigo mío. Por ese simple hecho surgió nuestra amistad.

(CONTRERAS, 2003, p. 13). Um carisma que também impressionava Álvarez, que lembra até do seu jeito de vestir para manter-se em evidência:

Se vestia espalhafatosamente, calças enormes, um paletó que chegava até os joelhos, usava uma bengala e, por vezes, vestia um chapéu, e tudo isso, de repente virava moda. Algo sensacional: era um músico intuitivo. Compunha e dirigia sua banda, assim como todas as coisas, a sua maneira, mas de que maneira!¹⁴ (ÁLVAREZ apud MORALES, 2008, p. 160).

As performances do cantor autodidata que tanto encantavam o público latino-americano fizeram de Moré uma tal referência para Álvarez que, talvez, tenha ido além da declarada importância que a musicalidade ganhou nos seus documentários. De forma descompromissada, Moré mostrou a relevância em preservar uma comunicação intensa com a audiência. Também sua ironia, ao assumir seu desconhecimento musical em um país em que a música é patrimônio, e um despudor para com as tradições, ao mesclar ritmos e trazer para uma grande orquestra canções populares das províncias afastadas. Tudo isto, ao longo da década de 1960, remete a uma série de procedimentos que também tipificariam as realizações do diretor dos *Noticieros Icaic Latinoamericanos*.

Relatos de quem trabalhou diretamente na moviola com o diretor cubano recordam que, para dar sentido ao que ele havia imaginado, todos os materiais disponíveis ao redor poderiam ser utilizados. Eram fotografias, cenas de outros filmes, desenhos e animações. O “cleptomaníaco” cinemático como apontado pelo pesquisador Michael Chanan (1985), usava o recurso da usurpação para se expressar, ou talvez “expropriação” seria mais adequado. Esta colagem, muito forte em filmes como *Now!* (1964) e *L.B.J.* (1968), eram costuradas por altas doses de ironia que lembram tanto

¹⁴ Tradução livre de: Se vestía estrafalariamente, pantalones enormes, un saco que le llegaba a las rodillas, utilizaba un bastón y en ocasiones llevaba sombrero, y todo esto, de pronto, se convertía en moda. Algo sensacional: era un músico intuitivo. Componía y dirigía su banda, como hacía todas las cosas, a su manera, ¡pero, qué manera!

obras dadaístas dos anos 1920 como até iniciativas gráficas da pop arte, contemporânea à época. Mas para Álvarez, tomar posse de qualquer estilo só seria justificado caso fosse para a criação de algo autêntico,

Seria absurdo nos isolarmos de outras técnicas de expressão fora do terceiro mundo e de seus valiosos aportes e indiscutíveis contribuições para a linguagem cinematográfica, mas confundir a assimilação de técnicas expressivas com modos mentais da sociedade de consumo é cair em uma imitação superficial destas técnicas, o que não será certamente aconselhável (e não apenas no cinema)¹⁵ (ÁLVAREZ et al, 1975, p. 75).

Obviamente que todos estes apontamentos levam em consideração que se tratava de um cinema como voz de um Estado. Seguiu-se à risca as diretrizes da política cultural cubana traçadas por Fidel Castro em seu discurso “Palabras a los Intelectuales”, pronunciado em Junho de 1961, ao alertar os artistas e intelectuais para que encontrassem dentro da Revolução um campo onde atuar, que tenham oportunidade para expressar-se dentro da Revolução e que, em suma, “[...] dentro da revolução tudo; contra a revolução nada” (CASTRO, 1961, p. 11).

Uma situação um tanto paradoxal que, se por um lado cerceou temáticas e abordagens, por outro, fomentou de maneira singular uma expressiva forma narrativa documentária naqueles primeiros anos revolucionários.

¹⁵ Tradução livre de: Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al tercer mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero confundir la asimilación de técnicas expresivas con los modos mentales de las sociedades de consumo y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no será seguramente lo aconsejable (y no sólo en el cine).

Referências

- ÁLVAREZ, Santiago et al. **Cine y revolución en Cuba**. Barcelona: Fontamara, 1975.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of non-fiction film**. Nova York: Oxford University press, 1979.
- CASTRO, Fidel. **Palabras a los intelectuales**. Havana: Consejo nacional de Cultura, 1961.
- CHANAN, Michael. **The cuban image: cinema and cultural politics in Cuba**. Londres: British Film Institute Publishing, 1985.
- CONTRERAS, Félix (org.). **Eu conheci Benny Moré**. São Paulo: Hedra, 2003.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido, tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.
- ESPINOSA, Julio Garcia. Breve História do desenvolvimento do cinema cubano e sua relação com o cinema internacional. In: **SIMPLES ASSIM: aulas de cinema na EICTV**. São Paulo: Intermeios; Santo antonio de Los Baños: EICTV, 2012.
- HARDY, Forsyth (org.). **Grierson on documentary**. Londres: Faber and faber, 1979.
- HOLLIS, Richard. **Design gráfico, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LABAKI, Amir. **Olho da revolução: o cinema-urgente de Santiago Álvarez**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MALITSKY, Joshua. **Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2013.

MORALES, Larry. **Memorias pra un reencuentro: conversación con Santiago Álvarez**. Bogotá: Ediciones Unión, 2008.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington, USA: Indiana university press, 1991.

SENNA, Orlando. Há mais mistério entre a palavra e a imagem do que supõe nossa vã filosofia. In: **SIMPLES ASSIM: aulas de cinema na EICTV**. São Paulo: Intermeios; Santo Antonio de Los Baños: EICTV, 2012.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010.

Melodrama, AK-47 e pó: a narconovela latino-americana¹

Maurício de Bragança

Desde os movimentos sociais que se constituíram como acontecimentos culturais na década de 1960, acompanhamos uma redefinição do conceito de política, a partir de uma mudança epistemológica que Stuart Hall (1997) define como a “centralidade da cultura”. A cultura das mídias, a cultura popular e a força dos movimentos ligados à juventude vieram se assumindo como expressões de forças sociais. Nesse âmbito, novas expressões culturais emanciparam temas não contemplados historicamente por um ativismo cultural de corte mais tradicional, incluindo na agenda política questões referentes ao corpo, à libido, à raça, ao gênero, às etnias, às sexualidades, ampliando as possibilidades de expressão de subjetividades e discutindo as identidades que se formavam no seio destes movimentos (EAGLETON, 2005).

A cultura passou a se estabelecer como uma arena de denúncia de práticas de dominação, e local em que se manifestava a própria resistência. As novas teorias sobre a cultura refletiam sobre o movimento das ruas, do cotidiano, assim como novos aspectos de subjetividades políticas que articulavam movimentos contraculturais às políticas do mercado.

Nesta perspectiva, as apropriações culturais de bens simbólicos passam a ganhar dimensões identitárias que caracterizam determinados grupos sociais e subculturas. Os estudos culturais latino-americanos, em diálogo com as matrizes britânicas, percebem o campo da mídia como lugar de múltiplas mediações. Seguindo os estudos de Jesús

¹ Este artigo é resultado do projeto pesquisa “Fronteiras interamericanas: imagens de uma cartografia cultural em construção” financiada pelo CNPq através da bolsa MCTI/CNPQ/Universal 14/2014.

Martín-Barbero (2001), podemos afirmar que o campo ampliado da comunicação, cultura e política é atravessado por mediações nas quais emergem as relações entre as matrizes culturais e os formatos industriais, bem como as lógicas de produção e as competências de recepção e consumo.

Em nossas investigações acadêmicas vem ganhando destaque, dentre os estudos culturais latino-americanos, um campo de pesquisa interessado na visibilidade das narrativas ligadas ao narcotráfico, que garantem processos de subjetivação específicos e abordam o universo dos crimes relacionados à produção, distribuição, circulação e consumo de drogas narcóticas para além das abordagens tradicionais no registro das políticas jurídicas e médicas de regulação e controle modernos.

Os estudos de narco se desenvolvem a partir de uma perspectiva interdisciplinar, incorporando interesses provenientes da literatura, do cinema e audiovisual, da música, da antropologia, da sociologia, da comunicação, do direito, dos estudos urbanos e de outras áreas de interesse. Este campo de estudo vem se destacando no interior de fóruns acadêmicos interessados em questões latino-americanas, sobretudo nos Estados Unidos, México e Colômbia, e seu esforço compreende uma problematização das produções culturais e fenômenos sociais ligados ao ambiente do narcotráfico e o seu entorno.

Percebemos aqui o universo do narcotráfico como estratégias de representação de um conjunto de relações sociais e discursivas que produzem sentido a partir de determinados contextos historicamente estabelecidos (BRAGANÇA, 2012). Nesta perspectiva, pretendemos analisar o mundo do crime e suas variáveis em suas significações culturais, para além das implicações morais ou sob uma perspectiva ética forjada pelos mecanismos de poder e de controle constituídos pelo estado moderno. Dessa forma, não há um julgamento de valores que orientam nossas análises, mas, pelo contrário, há uma disposição em perceber as representações das práticas do narcotráfico como estratégias discursivas que buscam possibilidades de reconhecimento coletivo e encaminham questões próprias ao âmbito da

comunicação e cultura. O narcotráfico se apresenta, nestas narrativas, como uma espécie de instrumento crítico que marca uma cultura e suas fronteiras, ao mesmo tempo móveis, históricas e processuais ao relacionar estado, sujeito e sociedade em permanente tensão.

É nesse ponto que nos interessa pensar essa narcocultura para além da questão jurídica ou policial, mas como manifestação dessa modernidade periférica que guarda de forma residual os embates que se apresentam como práticas sociais no universo midiático. Esse imaginário pressupõe mobilização e predisposição coletivas como pressuposto para além das próprias narrativas relacionadas ao mundo do crime e ao narcotráfico. (BRAGANÇA, 2012, p. 103)

Neste artigo, nossa intenção é apresentar uma leitura — a partir de uma filiação aos estudos de narco — de um fenômeno já estabelecido na programação das televisões latino-americanas e estadunidense, em torno à presença de séries e telenovelas ligadas às narrativas de narcotráfico. Todos acompanhamos o estrondoso sucesso que a minissérie *Breaking Bad*, criada e produzida por Vince Gilligan nos Estados Unidos em 2008, teve junto ao público estadunidense e latino-americano. Mas outras inúmeras séries ligadas ao universo do narcotráfico ganharam grande destaque e audiência, inclusive anteriores ao exitoso título americano: *La viuda de la mafia* (2004), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El pantera* (2007), *El cartel de los sapos* (2008), *El capo* (2009), *Los Victorinos* (2009), *Las muñecas de la mafia* (2009), *Rosario Tijeras — amar es más difícil que matar* (2010), *Ojo por ojo* (2010), *La diosa coronada* (2010), *Correo de inocentes* (2011), *La reina del sur* (2011), *Escobar — el patrón del mal* (2012), *La mariposa* (2012), *El señor de los cielos* (2013), *Camelia, la texana* (2014), *Tiro de gracia* (2015), *Dueños del paraíso* (2015), *Narcos* (2015), entre tantas outras. A grande maioria destas séries são produções colombianas ou coproduzidas por esse país, o que revela o tema do narcotráfico como um grande mobilizador e incentivador da indústria televisiva na Colômbia.

O modelo tem sido chamado de super-séries, numa estrutura que se forma entre a série e a telenovela, com aproximadamente 60 capítulos e muitas cenas de ação. Eventualmente, dependendo do sucesso alcançado, o programa

pode ter uma segunda temporada, ou mesmo uma nova versão, como foi o caso da versão latina de *Breaking Bad*, intitulada *Metástasis*, gravada na Colômbia.² Enfatizamos que, apesar do número de capítulos mais extensos do que uma temporada de uma série convencional — o que a aproximaria da telenovela (algumas chegam a ter mais de 100 capítulos) — ela difere radicalmente de uma telenovela tradicional por não ser uma obra aberta. Assim, o formato se apresenta como um híbrido entre uma série e uma telenovela. No encontro da *International Academy Day* em junho de 2015, sediado pela Rede Globo, Virginia Mouseler, fundadora da WIT, agência que pesquisa a TV no mundo, proferiu uma palestra apontando as tendências atuais da televisão internacional, e indicou, juntamente com o *noir* nórdico e as telenovelas turcas, a produção das narconovelas, um formato que explora as tramas do narcotráfico e que, segundo a executiva, tem o mérito de apresentar um tema de fácil compreensão no mundo inteiro³.

Aqui pretendemos mostrar este repertório das narconovelas a partir da percepção do atual potencial simbólico da narcocultura na América Latina. Pensamos a narcocultura como resultado do capitalismo, não apenas econômico, mas cultural, social e simbólico que funciona como uma porta de entrada desse popular contemporâneo latino-americano para a modernidade, no qual esse narco atua como uma espécie de passaporte para o mercado onde se inventa um novo popular latino-americano com feições globalizadas e, portanto, segundo o diagnóstico citado de Virginia Mouseler, “de fácil compreensão no mundo inteiro”. Como diz Omar Rincón (2009, p. 147), a respeito do narco na cultura colombiana (mas que poderia se estender para a América Latina como um todo): “o narco não é somente um tráfico ou um negócio; é também uma estética, que atravessa e que se imbrica com a cultura e a história da Colômbia”.

² O remake colombiano de *Breaking Bad* foi produzido pela Sony Entertainment Television e exibido pela Caracol Televisión a partir de janeiro de 2013.

³ Informação retirada de: STYCER, Mauricio. Conheça cinco tendências da televisão no mundo. UOL, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/f7mrZy>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

Buscamos inspiração na metodologia proposta por Martín-Barbero (2001) acerca dos mecanismos de mediação capazes de gerar uma socialidade formadora de processos de constituição de identidades e interação dos sujeitos. Interessa-nos pensar algumas matrizes culturais de forte impacto na história cultural latino-americana. As narconovelas apresentam-se num formato industrial de precisos contornos que vem ganhando visibilidade no mercado internacional, formando determinados rituais de consumo, sem deixar de dialogar com uma tradição fortemente amparada pelo melodrama e suas filiações folhetinescas. Nessa perspectiva, alguns conceitos referentes ao projeto metodológico de Martín-Barbero (2001) se mostram bastante produtivos, como matrizes culturais, competências de recepção e consumo, socialidade e ritualidade. Nossa pesquisa contempla estas dimensões, embora neste artigo não abarcaremos esta amplitude metodológica. Nos imbricamentos entre estes conceitos, as narconovelas geram práticas sociais e suportam políticas de adesão marcadas pelos códigos do popular e do massivo.

De todas as narconovelas citadas, tomaremos como referência para nossas análises um grande êxito deste tipo de narrativa: *El señor de los cielos*. A novela é uma coprodução da Telemundo, Argos Comunicación e Caracol Televisión, envolvendo portanto os Estados Unidos, México e Colômbia. A série teve 3 temporadas, tendo sido lançada em 2013, com 81 capítulos no primeiro ano. Narra a história do narcotraficante mexicano Amado Carrillo, que na novela recebeu o nome de Aurelio Casillas (Rafael Amaya). Carrillo foi um dos mais poderosos traficantes dos anos 1990, dono de uma enorme frota de aviões que utilizava para escoar sua produção, motivo pelo qual recebeu o apelido de “Senhor dos Céus”. Exerceu enorme influência junto às autoridades mexicanas, teve uma fortuna avaliada em mais de 500 milhões de dólares e morreu numa mesa de cirurgia em 1997 ao se submeter a uma plástica com o objetivo de mudar seu rosto para fugir da polícia.

Na novela, Casillas foi uma criança pobre, que muito cedo perdeu seu pai e, junto com o irmão, Chacorta (Raúl Mendez), teve que lidar com toda a sorte de dificuldades para sustentar sua família. Essa origem humilde, aliás, é uma constante nas biografias populares dos narcotraficantes. Uma vida marcada pelas dificuldades econômicas, pela necessidade de sustento da família e pelo esforço pessoal de “vencer na vida” garante, no imaginário popular, a permanência de vínculo

com as raízes dos “de baixo” que suporta processos de reconhecimento coletivos com as massas. Desta forma, as narco-novelas repercutem um padrão temático que conta com uma larga tradição também nos personagens dos melodramas do cinema clássico mexicano. Isso contribui fortemente para o reconhecimento que estas trajetórias de vida estabelecem com os espectadores massivos, onde se reforça esse esforço por superar a pobreza sem negar suas filiações populares.

O pesquisador de narcocorridos Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011) atesta, a respeito de um outro grande narco-trafficante mexicano, Rafael Caro Quintero, do Cartel de Sinaloa:

Há evidências que, efetivamente, mostram que Caro Quintero dividiu alguns benefícios com as pessoas humildes. Em La Noria, lugar do Estado de Sinaloa onde nasceu e que em meados dos anos 1980 contava unicamente com quatorze casas e menos de cem habitantes, se introduziram, graças a ele, os serviços públicos. A revista *Proceso* 442 documenta o anterior: “Graças a Caro Quintero os habitantes do lugar contam agora com serviços públicos que no geral nunca chegam a estes lugares. Têm energia elétrica, iluminação pública, rede de água, gás doméstico e escolas”. (RAMIREZ-PIMIENTA, 2011, p. 139)⁴

Carlos Velásquez, o então secretário da prefeitura de Badiraguato, povoado vizinho a La Noria, declararia em abril de 1985 que a imagem de Caro Quintero era positiva em La Sierra. Sabe-se – disse – “que ajudou a muita gente, que ele introduziu energia elétrica, construiu uma escola e casas para seus trabalhadores na cidade”. (RAMIREZ-PIMIENTA, 2011, p. 139)⁵

⁴ Tradução livre de: Hay evidencias que, efetivamente, señalan que Caro Quintero compartió algunos de sus beneficios con la gente humilde. En La Noria, la ranchería del estado de Sinaloa donde nació y que para mediados de los ochenta contaba únicamente con catorce casas y menos de cien habitantes, se introdujeron, gracias a él, los servicios públicos. La Revista *Proceso* 442 documenta lo anterior: “Gracias a Caro Quintero los habitantes del rancho cuentan ahora con servicios públicos que por lo general nunca llegan a estos lugares. Tienen energía eléctrica, alumbrado público, tomas de agua, gas doméstico y escuelas. ”

⁵ Tradução livre de: Carlos Velásquez, el entonces secretario del ayuntamiento de Badiraguato, poblado vecino de La Noria, declararía en abril de 1985 que la imagen de Caro Quintero era positiva en La Sierra. Se sabe – dijo – “que ha ayudado a mucha gente, que él introdujo energía eléctrica, construyó una escuela y casas para sus trabajadores en el pueblo. ”

Retornando ao enredo de *Señor de los Cielos*, Casillas, ainda criança, com a ajuda de um amigo alfabetizado, aprende a ler e dá duro até alcançar a posição de um dos homens mais ricos do México na década de 1990. No desenrolar da história, Aurelio consegue influência junto ao governo mexicano, por contar com o apoio do General do Exército Jiménez Arroyo (Juan Ríos Cantú), que tinha a ambição de se tornar presidente do país, submetendo-se aos planos arquitetados por sua dominadora esposa. O general Arroyo era o amigo letrado de Aurelio que, no passado, o havia ensinado a ler. Em mútua colaboração, traçam as metas para alcançarem seus objetivos pessoais.

A novela se pauta em alguns valores muito caros à tradição do melodrama mexicano. A família é o repositório dos mais nobres sentimentos e alicerce do patrimônio espiritual da sociedade. De uma certa forma, isso iguala a todos, desde os policiais incorruptíveis aos narcotraficantes mais cruéis: todos prezam pela família e possuem com a figura da mãe uma espécie de reverência e submissão sem limites. Tal sentimento de pertencimento, muito demarcado na novela pela lealdade incondicional entre os membros de uma mesma família, se combina perfeitamente com a formação dos cartéis de droga do cenário mexicano. Os mais importantes cartéis do país se organizam tendo por base essa ideia de uma comunidade familiar, um sentimento de filiação que abriga rígidas regras de conduta e uma lealdade inquebrantável. Entre os membros de Sinaloa, Los Zetas, Cartel do Golfo, Beltrán-Leyva, Juárez, La Familia e Cartel de Tijuana, desenvolve-se um forte sentimento de grupo que costuma cultivar rituais de punição bastante cruéis frente a qualquer situação de traição.

Esta espécie de família dos cartéis espelha-se na novela através das facções que se organizam de fato pelos laços de sangue. Assim, o Senhor dos Céus, da facção dos Casillas casa-se com Ximena Letrán (Ximena Herrera), filha de outro importante narcotraficante na trama, patriarca da facção dos Letrán, homem que construiu sua fortuna em uma outra época, e que vai entrar em conflito com o genro por não concordar com os métodos aéticos com que conduz seus negócios. Por mais violentas e implacáveis fossem as atitudes de Aurelio Casillas, seu caráter e planos de poder só são

definitivamente questionados quando ele se volta contra a família, chegando a assassinar o próprio sogro e manter sua esposa em cativeiro. Isso demonstra que o personagem passou dos limites na sua saga pelo poder e parece que somente a partir destas atitudes descontroladas da personagem contra a família a narrativa sugere romper a relação de identificação com o narcotraficante.

Podemos perceber também, em *El Señor de los cielos*, que há uma diferença entre duas gerações de narcotraficantes. Don Guadalupe, sogro de Aurelio, exercera seus negócios baseado num código de ética que, de uma certa maneira, coibia o exercício de uma violência desmedida, além de desenvolver uma relação mais próxima com a comunidade a que pertencia, apadrinhando famílias carentes, proporcionando infraestrutura básica para a comunidade e afirmando a importância de uma educação formal, ao garantir a construção e manutenção de escolas locais. Já Aurelio representa uma segunda geração na linhagem do narcotráfico, muito mais “profissional”, preocupado numa internacionalização mais abrangente dos negócios e dono de um estilo de vida marcado por uma estética da ostentação, pelo apreço ao consumo e pelo acesso a um mundo mais globalizado. Para a geração de Don Guadalupe, era impossível pensar em ações narcoterroristas como explodir prédios públicos, por exemplo, ou ainda praticar uma violência que atingisse a população de uma forma geral, como a que pratica Aurelio, assassinando em massa os entregadores de jornal em represália a uma campanha da imprensa que ia contra seus empreendimentos e tentava frear sua atuação criminosa.

Essa dinâmica familiar a que fizemos menção acima propicia também o desenvolvimento de um outro *plot* importante das narrativas de melodrama: a interdição amorosa de membros de famílias rivais. Na nossa telenovela aqui abordada, Aurelio Casillas, perfeito macho mexicano, costuma colecionar mulheres mantendo uma fama de amante *caliente* que mexe com o imaginário das personagens femininas. Com uma dessas amantes, porém, a química é especial, extrapolando os limites do sexo. Ela é Monica Robles (Fernanda Castillo), irmã de dois grandes narcotraficantes rivais a Aurelio. Essa disputa também vai alimentar boa parte da trama até a própria amante ser assassinada por Aurelio, por ter se convertido num obstáculo ao crescimento dos seus negócios.

Associada a essa forte presença da família que organiza as práticas criminosas está uma implacável devoção à terra de origem. Esse outro sentimento de pertencimento atravessa as relações entre as personagens, sendo responsável, inclusive, por algumas desavenças entre os cartéis. A todo momento, há uma disputa entre os grupos mexicanos e os colombianos que não se traduz apenas nas eventuais diferenças decorrentes dos interesses comerciais. Alguns símbolos nacionais são constantemente evocados como algo que norteia os conflitos. Assim, por exemplo, a tequila mexicana é uma presença constante na trama e muitas das discussões entre os mexicanos e os colombianos se dá em afirmar que país produzia a melhor bebida alcoólica tipicamente nacional.⁶ A cunhada colombiana de Aurelio Casillas, Matilde Rojas (Sara Corrales), vive às turras com a outra cunhada e sempre se remete à Colômbia com uma enorme saudade. Seu sotaque e sua nacionalidade são constantemente mencionados de forma pejorativa, reforçando uma adesão ao nacional que estremece nossas atuais discussões sobre o enfraquecimento de fronteiras em momentos de hibridizações e de afirmações em torno do pós-nacional.

Se num momento a disputa se dá em torno da tequila mexicana ou do café colombiano, a ligação com a terra, no seu sentido quase telúrico, também é algo que nos faz lembrar de personagens clássicas do melodrama cinematográfico mexicano, como a indígena *María Candelária* do filme de Emilio Fernández (1944) ou ainda o discurso da personagem Esperanza, de Dolores del Río, em defesa da terra na primeira cena de *Flor Silvestre*, também dirigido

⁶ Em *La Reina del Sur*, a trama se passa na Espanha, para onde fugiu a narcotraficante mexicana Teresa Mendoza (Kate del Castillo) e onde ela constrói seu império no comércio de drogas. Ela é conhecida no mundo do crime como “a mexicana” e sempre remete a suas heranças guerreiras astecas, seu sangue indígena e às raízes revolucionárias mexicanas para justificar seu caráter bravio. Em momentos de nostalgia, costuma recorrer a uma garrafa de tequila com a qual chora suas dores por estar afastada da sua terra natal. Os personagens da telenovela são constantemente citados por suas origens territoriais, “o galego” (Iván Sánchez), “o turco” (Nacho Fresneda), “a valenciana” (Mónica Estarreado), “os russos”, “os colombianos”, “os franceses”, “os italianos”.

pelo Indio Fernandez em 1943.⁷ Essa filiação a um lugar de ancestralidade muito marcado pelas paisagens (físicas, mas também culturais e simbólicas) que caracterizam determinadas regiões do México onde se organizam os cartéis (Sinaloa, Juárez, o Golfo, Tijuana, etc) também está presente na fala dos narcotraficantes históricos, as personagens do mundo real, como podemos notar no já citado Rafael Caro Quintero.

Quintero foi um dos organizadores do Cartel de Guadalajara nos anos 1980. Pela morte de um agente do DEA, foi capturado e levado à prisão por 28 anos. Naquele momento sua fortuna era calculada em mais de 500 milhões de dólares. Liberado em 2013, especula-se que vive até hoje protegido por seus sicários, escondido na serra de Badiraguato, uma montanha árida e escarpada, berço do Cartel de Sinaloa. Em 2010, um dos companheiros de Guzmán no tráfico de drogas, Ismael *El Mayo* Zambada, o segundo na hierarquia do Cartel de Sinaloa, concedeu uma entrevista à revista *Proceso*⁸, na qual dizia ao repórter como vivia nas montanhas com sua esposa, cinco filhas, 15 netos e um bisneto: “Elas, as seis, estão aqui nos ranchos, são filhas da montanha como eu. A montanha é minha casa, minha família, minha proteção, minha terra.”⁹

⁷ A relação com a terra se faz presente em *María Candelária*, que se passa em 1909 (antes, portanto, da Revolução Mexicana) quando, ajoelhada sobre a terra, a indígena, ao tentar dissuadir seu namorado Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) de abandonar a casa, fala-lhe — tendo às mãos um punhado de terra — sobre o poder ancestral da terra, local sagrado e atemporal: “Aquí nacimos los dos y aquí hemos vivido siempre. Ésta es nuestra tierra: mira qué negra y qué suave. ¿Como quieres que nos vayamos?” O plano, num leve *contra-plongé*, projeta, a partir de uma câmera mais baixa, mais próxima à terra, as figuras dos indígenas contra um céu denso, com nuvens dramaticamente encorpadas pela fotografia de Gabriel Figueroa, dotando o quadro de uma aura atemporal, suspendendo o discurso histórico e carregando de transcendência o discurso da personagem feminina, intenção esta reforçada pela ausência de música na cena que confere ao momento uma solenidade reverencial.

⁸ Esta entrevista foi matéria de capa da Revista *Proceso* em abril de 2010.

⁹ Tradução livre de: *Ellas, las seis, están aquí, en los ranchos, hijas del monte, como yo. El monte es mi casa, mi familia, mi protección, mi tierra.* Fonte: DE LLANO, Pablo. *El imperio de Sinaloa no claudica. La trasnacional de la droga.* EL PAÍS. Disponível em: <<https://goo.gl/7L4107>>. Acesso em 27 ago. 2015.

Esse forte laço de adesão ao regional e ao nacional é responsável também por um sentimento patriótico que costuma estar presente no desenho das personagens. Esse patriotismo se revela tanto num forte propósito de justiça social que costuma aparecer em determinados discursos ligados ao narcotráfico, quanto nas negociações com o próprio governo federal para fugir das perseguições da polícia e do enquadramento às leis. Aurelio Casillas, nosso Senhor dos Céus da telenovela, tenta um acordo com o presidente do México ao propor pagar a dívida externa mexicana em troca da liberação de suas atividades ilícitas. Reza a mitologia do narcotráfico que essa proposta já havia sido feita na Colômbia, por Pablo Escobar, em meados dos anos 1980, assim como pelo citado Rafael Caro Quintero ao governo mexicano, na mesma década. Ainda que fosse apenas uma estratégia comercial para garantir o pleno funcionamento dos negócios do narcotráfico, as repercussões populares dessas “tentativas de acordo” ganham dimensão nacionalista que se perpetua na indústria cultural, como no narcocorrido *Las divisas*, cantando por *Los huracanes del norte*:

Por aí disse um sinaloense
se me deixassem semear
no fim de dois anos
a dívida poderia pagar¹⁰

As bandas de narcocorridos também são comuns nessas narconovelas. Em *El señor de los cielos* há alguns números musicais introduzidos na narrativa, nas festas promovidas por Aurelio em sua fazenda, na qual sempre há uma destas conhecidas bandas contratadas para entreter os convidados. A abertura da novela traz a canção *El jefe de todos*, interpretada pela banda *Cardenales de Nuevo León*, que conta a história do protagonista. Esta estratégia era muito comum no repertório dos filmes musicais mexicanos da Época de Ouro, quando os boleros davam nome aos filmes e cujas letras eram importantes para introduzir o drama da personagem principal, geralmente mocinhas que, pelas forças das circunstâncias sociais, acabavam caindo no mundo vicioso da prostituição. Assim, são sintomáticos tais

¹⁰ Tradução livre de: Por ahí dijo un sinaloense /si me dejaran sembrar /en término de dos años /la deuda podría pagar.

títulos do cinema clássico mexicano, todos baseados em letras de bolero: *Pervertida* (José Díaz Morales, 1945), *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), *La bien pagada* (Alberto Gout, 1947), *Señora tentación* (José Díaz Morales, 1947), *Revancha* (Alberto Gout, 1948), *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949), *Callejera* (Ernesto Cortázar, 1949), *Hipócrita* (Miguel Morayta, 1949), *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), *Arrabalera* (Joaquín Pardavé, 1950), *Vagabunda* (Miguel Morayta, 1950), *Sensualidad* (Alberto Gout, 1950), dentre outros.

A letra de *El jefe de todos* funciona como uma espécie de roteiro que conduz a história que será desenvolvida nos 80 capítulos. Ali são apresentados o protagonista e os outros personagens, marcando seu caráter e definindo o lugar de cada um nesse jogo de interesses.

É o mesmo chefe de todos
apelidado o senhor dos céus
como o diabo abusado e perverso
tão amado como desonesto

Com seu irmão de sangue Chacorta
como braço direito e escolta
sócios do que dizem proibido
e de um ou outro romance

O chefe tem duas caras
para despistar a polícia
para comprar muitas terras
e alguma mulher qualquer

É o Cabo, Pablo e Henao
da Colômbia, os mais perigosos

com quem ele negocia
entre vinho, morte e tiros

Próximos ele traz os Robles
que querem ver o Senhor morto
para que não seja o senhor dos céus
muito menos o de seus medos

Ninguém descasca o dinheiro com os dentes
como o faz o senhor dos céus
que põe a lei sob seus pés
e o destino e amor no chapéu

O chefe tem duas caras
para despistar a polícia
para comprar muitas terras
e alguma mulher qualquer

É o Cabo, Pablo e Hernao
de Colômbia os mais perigosos
com quem ele negocia
entre vinho, morte e tiros

Teme mais as belas mulheres
que mesmo as balas
generais, ministros e donos
se enquadram diante do senhor dos céus.¹¹

¹¹ Tradução livre de: Es el mismo jefe de todos/apodado el señor de los cielos/como el diablo abusado y perverso/tan amado como desonesto.
Con su hermano de sangre Chacorta/como brazo derecho y escolta/socios de lo que llaman prohibido/y de uno que otro amorío.

A leitura cultural das práticas relacionadas ao narcotráfico e ao mundo do crime, que oferece suporte para pensarmos políticas identitárias de subgrupos urbanos, tem sido absolutamente negligenciada pelos poderes públicos, que se recusam a perceber que esses discursos constroem redes de sociabilidade e forjam práticas sociais que garantem fortes laços de identificação coletiva. É sob esta perspectiva que vemos crescer atualmente, no interior dos estudos culturais latino-americanos, um campo de estudos interdisciplinar focado nas estratégias discursivas relacionadas aos textos culturais sobre o narcotráfico, ao qual nos filiamos. Para além do local pitoresco que este tema reserva ao continente num âmbito internacional, é necessário enfrentarmos os clichês como forma de refletirmos de que maneira o narcotráfico hoje garante um registro importante nas tensões históricas de nossa modernidade periférica.

Referências

- BRAGANÇA, Maurício de. A narcocultura na mídia: notas sobre um narcoimaginário latino-americano. **Significação** – **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, p. 93–109, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71261/74261>>
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

El jefe tiene dos caras /p'a despistar a la raza/para comprar hartas tierras/y alguna que otra cualquiera
Es el Cabo, Pablo y Henao/de Colombia los mas pesados/con quien el se la pasa transando/entre vino, muerte y balazos.
Pegaditos se trae a los Robles/que los quieren ver muerto señores /p'a que no sea el señor de los cielos/mucho menos el de sus temores.
Nadie pela la plata los dientes/como lo hace el señor de los cielos/que se pone a la ley de huaraches/y al destino y amor de sombrero.
El jefe tiene dos caras/p'a despistar a la raza/para comprar hartas tierras/y alguna que otra cualquiera
Es el Cabo, Pablo y Henao/de Colombia los mas pesados/con quien el se la pasa transando/entre vino, muerte y balazos.
Mas les teme a las bellas damas/que a las mismas y fregadas balas/generales, ministros y dueños/cuadrasen ante el señor de los cielos.

EL SEÑOR DE LOS CIELOS. Criadores Luis Zelkowicz; Mariano Calasso; Andrés López López. Estados Unidos: Argos Comunicación; Telemundo Televisión Studios; Caracol Televisión Internacional, 2013. 262 episódios.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15–46, jul/dez, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

RAMIREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. **Cantar a los Narcos**: voces y versos del narcocorrido. México: Editorial Planeta Mexicana, 2011.

RINCÓN, Omar. Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. **Nueva Sociedad**, n. 222, jul/ago. 2009.

“Ilustrados” x “iniciados”, “melancólicos” x “propositivos”: tipos críticos latino-americanos¹

Eliska Altmann

Em artigo intitulado “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”, Marco Antonio Gonçalves e Scott Head (2009, p. 19) definem da seguinte forma a auto-representação: “um modo legítimo de apresentar uma autoimagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular”. No presente texto, valemo-nos do conceito na medida em que buscamos entender como a crítica latino-americana vê a si própria e se representa. Discursos de críticos argentinos, brasileiros, cubanos e mexicanos sobre si e seu campo evidenciam dois eixos principais. São eles: 1) auto-representação/ representação do campo e 2) objeto cinema e suas formas de recepção. Entendendo que “o mundo só pode ser produzido pelos indivíduos que fazem parte deste mundo e por isso sua imaginação pessoal está sempre situada: criando o mundo, eles próprios e suas perspectivas sobre este mundo” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 26), trataremos de verificar como o “mundo” da crítica é criado por sujeitos que dele participam. Analisaremos, assim, modos com que críticos narram a si próprios e, ao se narrarem, narram igualmente formas de operar em seu mundo.²

Contrastes examinados numa comparação entre os relatos sugerem uma distância entre mentalidades que poderia ser pautada por uma perspectiva etária. Contudo, seria cedo para conclusões sobre um possível corte geracional. No

¹ Este artigo é fruto de comunicação apresentada no II COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, Memorial da América Latina (2014), e no XVII Encontro da SOCINE (2014), sob o título “A crítica segundo a crítica latino-americana”.

² Para outra leitura do campo, ver Altmann, 2013.

lugar de uma seleção temporal (ou espacial, por meio de países, por exemplo), outra nos pareceu mais produtiva: a do “tipo ideal” weberiano. Este recurso metodológico “cientificamente preferível” é constituído por uma abstração e pela combinação de vários elementos detectados na realidade (WEBER, 1999, p. 13). Em outras palavras, por expressar uma pureza conceitual, um “exagero” de determinados traços do mundo empírico, o tipo ideal existe mais no plano das ideias do que nos próprios fenômenos. Nesse sentido, por meio de narrações, trataremos de elevar agentes “de carne e osso” a uma condição típica ideal³. Neste texto, composto por fragmentos discursivos, trataremos de extrair ideias, amplificando-as, de modo a elaborar dois “tipos ideais” de críticos: de um lado, os “ilustrados” ou “melancólicos” e, de outro, os “iniciados” ou “propositivos”.

Tipos críticos: melancólicos x propositivos, diletantes x “burocratas”⁴

Do primeiro eixo tratado — auto-representação/ representação do campo — atentaremos tanto para a noção de biografia (ou etnobiografia⁵), como produção de conhecimento, quanto para a imagem do narrador, cuja arte de narrar, segundo Walter Benjamin (1994, p. 198), em 1936 já estava em vias de extinção. De fato, a constatação de

³ Ao todo, os críticos entrevistados foram: Eduardo Antín, Eduardo A. Russo, Gustavo Noriega, Javier Porta Fouz, Luciano Monteagudo, Sergio Wolf, Silvia Schwarzböck, da Argentina; Alberto Ramos Ruiz, Dean Luis Reyes, Joel del Río, Luciano Castillo, Maria Caridad, Mario Naito, Tony Mazón, de Cuba; Carlos Bonfil, Fernanda Solórzano, Javier Betancourt, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Leonardo García Tsao, Nelson Carro, Rafael Aviña, Tomás Perez Turrent, do México; e Andrea Ormond, Carlos Alberto Mattos, Cléber Eduardo, Daniel Caetano, Eduardo Valente, Francis Vogner dos Reis, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Marcelo Janot, Marcelo Miranda, Marcus Mello, Pedro Butcher, Rodrigo Fonseca, Ruy Gardnier, do Brasil. Reiteramos que as entrevistas foram realizadas ao longo de sete anos (de 2006 a 2013).

⁴ Num recorte pautado por conceitos de Elias e Scotson (2000), poderíamos dividir ambos os grupos entre “estabelecidos” e “outsiders”.

⁵ Para mais detalhes, ver Gonçalves, Marques e Cardoso, 2012.

que “as ações da experiência estão em baixa” nos interessa menos do que a própria condição de experimentação. É experimentando ser crítico e vivenciando tal condição que o sujeito pode narrar a si mesmo e seu mundo (e se auto-representar). A narração, por meio do entendimento de etnobiografia, “é tida como simultaneamente constitutiva da experiência, do evento, do social e dos personagens-pessoas” (GONÇALVES, 2012, p. 10). Assim,

no lugar de tratar a narrativa como distinta de práticas sociais “concretas”, a etnobiografia recusa a separação entre discurso, linguagem e experiência, insistindo na qualidade produtiva do discurso. [...] Em outras palavras, a etnobiografia implica uma dimensão metanarrativa da etnografia, em que o lugar da agência da própria narrativa etnográfica torna-se *objeto etnográfico* (Idem).

Seguindo esta premissa, a realidade sociocultural aqui proposta é apreendida a partir da experiência do mundo. Voltando a Benjamin (1994) e considerando o entendimento de que o narrador retira da experiência o que conta e incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes, propomos uma “incorporação” de experiências do campo da crítica através de narrações (que nos fornecerão fundamentos para conceituações “ideais”). Quanto à noção de campo, vale notar que, para Pierre Bourdieu (1996b), ele representa um polo no qual atuam forças sociais, um domínio social específico que compreende uma luta simbólica entre agentes nele inseridos. Daí a importância, no caso da crítica, dos dois tipos em questão: “ilustrados” versus “iniciados”.

Em “As regras da arte”, Bourdieu (1996a) sugere que a construção do campo é a condição lógica para a construção da trajetória social.⁶ Sempre relacionado ao poder, o campo é descrito como um espaço de relações de força, cujas

⁶ Segundo Bourdieu (1996b, p. 71–72), “diferentemente das biografias comuns, a trajetória descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo etc.”. A ideia, aqui, é transpormos tal entendimento ao campo da crítica.

lutas internas (e externas) — entre agentes ou instituições — existem para a conquista de posições dominantes, seja através do capital econômico ou simbólico. Para que um campo funcione, é preciso haver objetos de disputas e pessoas prontas a disputar o jogo, dotadas de *habitus*⁷ que impliquem conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do mesmo. Note-se que, no campo da crítica, objetos em disputa são representados por discursos que defendem, por exemplo, de um lado, um cinema de arte e, de outro, a desestabilização de antigas normas. Vejamos então como o campo é narrado por seus agentes, que o representam (e se auto-representam), bem como a tipos de críticos, por intermédio de *habitus* específicos. Extratos de entrevistas (etno)biográficas constituem, neste recorte, um olhar ampliado “do” crítico e seu campo na contemporaneidade:

O crítico de cinema tem como primeira relação a arte na qual ele se inscreve: o cinema. O compromisso dele é com o cinema e não com os leitores. A verdadeira crítica está sempre mais próxima do artista do que do público. (Serge Daney já falava que uma crítica é uma carta aberta ao realizador, que, por acaso, o público vai ler). Hoje em dia, a crítica que a gente lê nos jornais é geralmente uma sinopse opinativa. Não existe mais um espaço destinado a críticos que tiveram toda uma aprendizagem crítica. Então são figuras que saem do jornalismo direto para uma sala de cinema e nunca tiveram uma tradição de frequentadores de cinemateca ou de salas de programação alternativa. E quando a crítica só é jornalismo opinativo é muito complicado chamar isso de crítica (Entrevistado Ruy Gardnier, Brasil, 17/04/2007).

O que incomoda na crítica contemporânea é que o mundo dos jovens críticos parece se resumir ao mundo do cinema, e eles parecem esquecer que muitas vezes um filme dialoga mais com uma obra filosófica ou literária do que com a história do cinema que, aliás, é muito mais recente. Existem filmes que dialogam mais com a pintura, por exemplo, do que com o cinema, e um crítico tem a obrigação de passar tais informações aos seus leitores. Além disso, a crítica é fundamental para estabelecer um diálogo com o diretor (Entrevistado Marcus Mello, Brasil, 18/10/2011).

⁷ O conceito de *habitus*, para Bourdieu (1996b), compreende estruturas mentais, incorporadas, através das quais os indivíduos apreendem o mundo social.

O desafio do jornalismo diário atual é que alguns jornais acabam se rendendo à ideia de que os leitores não entendem de cinema, incentivando textos didáticos. O exercício tênue é tentar fazer com que o texto crítico sirva para todo mundo e seja bom para o leitor “conhecedor” e o leitor “que não sabe nada”. Então é preciso trabalhar o limite entre o iniciado e o diletante (Entrevistado Marcelo Miranda, Brasil, 10/10/2011).

Desses trechos, notam-se três aspectos principais: com quem a crítica fala, de onde e como ela vê seus interlocutores. Ao ressaltarem um diálogo mais direto com a obra e com o realizador, críticos contemporâneos afirmam a importância de uma formação mais heterogênea a conferir certa erudição que possibilite, ao mesmo tempo, um diálogo com o leitor, que é igualmente heterogêneo. Neste diálogo se encontraria o desafio do crítico que escreve para jornais, uma vez que tanto o texto quanto o interlocutor são entendidos, muitas vezes, como “fáceis”.

A divisão (e disputa) entre meios e leitores “conhecedores” e “ignorantes” reflete outra, encontrada nos relatos, que tem como representantes os dois tipos de críticos já mencionados: 1) os “ilustrados”, que atuaram majoritariamente na década de 1960, adotando a teoria do *auteur* e tendo, sobretudo, os meios impressos como veículo principal de comunicação; 2) os “propositivos” que, embora reconheçam valores de outrora, entendem uma nova cosmologia do campo (a problematizar, inclusive, o papel daqueles meios).

Os primeiros tipos, de um modo geral, não se formaram em cursos, mas em cineclubes. A consciência de pertencerem a um grupo social valorizado, com um *habitus* específico, apoiava-se na ideia de estarem a serviço de um projeto criador. O controle e a articulação destes agentes garantiam regras e práticas legitimadas pelo propósito de dever dar suporte a determinado autor ou cinematografia. Esta ideia e a política por ela inspirada asseguravam o campo e, ao mesmo tempo, conferiam seu prestígio.

Participantes do primeiro grupo composto por engenheiros-químicos, biólogos, matemáticos, médicos etc. se auto-representam como cinéfilos “amantes” ou diletantes, contrariamente aos neófitos formados em cursos de cinema

e jornalismo, tidos, muitas vezes, como “burocratas”. De forma a visualizar disputas entre “diletantes” e “burocratas”, citamos trechos que enfatizam o primeiro bloco e desmistificam tal representação do segundo:

A crítica atual passa por um momento muito ruim, sobretudo por estar voltada a frivolidades, à influência norte-americana, contrariamente à geração da *Cahiers du Cinéma*. Uma crítica improvisada, feita por pessoas que não sabem escrever e tampouco conhecem cinema. Hoje em dia não existe uma geração de relevo como houve na década de 1960. Com isso, vejo um futuro nefasto para a crítica de cinema, principalmente devido a um fenômeno mundial: através de *blogs*, qualquer um expõe sua opinião publicamente. As grandes companhias de distribuição se preocupam mais com os *blogs* do que com a própria crítica, uma vez que têm mais capacidade influenciar de forma mais imediata o espectador. O que interessa hoje é o entretenimento (Entrevistado Nelson Carro, México, 26/07/2006).

Até os anos de 1950/60 uma pessoa se tornava crítico de cinema porque gostava de cinema e invadia as redações dos jornais. Não eram jornalistas profissionais. Hoje em dia o crítico é escolhido dentro de um possível grupo de jovens jornalistas [...] Ele é apenas um profissional de mídia incorporado ao trabalho. Ele já recebe toda informação de decifração do filme dos próprios meios de produção. Não há, portanto, um enriquecimento na relação com o filme (Entrevistado José Carlos Avellar, Brasil, 10/04/2007).

Pertenço a um grupo de pessoas que, nos anos 1950, começaram suas carreiras, sem saber que eram carreiras, no cineclube. Somos anteriores à existência de escolas, cursos sistemáticos e provimos da onda cultural cinematográfica posterior à Segunda Guerra. [...] Eu coloco sob suspeita todas as pessoas que acham o seu tempo melhor do que o tempo de hoje. Nós somos críticos ensaísticos. Deve estar havendo uma perda de qualidade, uma perda quantitativa da crítica escrita, impressa. Só que não estamos mais na época dos suplementos literários. Então é importante perguntarmos onde está a reflexão (e se a reflexão hoje se dá como antigamente). Creio que se entrarmos na internet, encontraremos muita coisa. Então, não adianta ficar sonhando com o que fazíamos nos anos 1950 ou 60 (Entrevistado Jean-Claude Bernardet, Brasil, 02/11/2011).

A atividade crítica, que todo mundo poderia supor que tinha morrido, renasceu de uma forma interessante e voluntária, em que pessoas fazem por amor sem pensar em remuneração. A maior parte dos críticos que trabalha na internet é de cineastas ou atua no setor em outras atividades. Atualmente, o acesso a filmes e textos se dá graças à capacidade de circulação da internet. O campo, assim, parece muito mais plural (Entrevistado Pedro Butcher, Brasil, 26/08/2011).

Aqui temos narrações sobre o mundo da crítica que podem ser divididas em duas perspectivas: 1) a “melancólica”, que tende a valorizar um tempo, desqualificando novos agentes; 2) a “propositiva”, que questiona aquela melancolia, percebendo benefícios nas transformações do campo.

O suposto empobrecimento da cultura cinefílica, a escassez de espaços clássicos para a crítica e sua falta de renovação são problemas constatados por críticos que expressam pontos de vista geralmente pessimistas em relação às mudanças sofridas no mundo da crítica. Verifica-se a concordância de alguns deles com a ideia de que a nova cinefilia tem adotado uma forma de recepção cinematográfica distinta da tradicional. Daí conclui-se que a nova escritura não estaria mais pautada num tempo histórico cinematográfico, e que a instituição cinema teria perdido sua unidade lógica com a proliferação de outras formas de audiovisual.

Questões que emergem dessas narrações são as seguintes: para ser crítico não é preciso uma formação, basta o amor (o diletantismo) ao cinema? A profissionalização (atual) burocratiza a relação entre o crítico e o cinema? O modelo estabelecido da crítica teria cedido lugar a uma especialização esvaziada do campo? A relação entre o crítico e seu interlocutor teria se empobrecido? Com a diminuição da importância das redações de jornais, para onde foi a reflexão crítica? Qual o papel da internet nesse contexto? Em quais sentidos a proliferação de cursos de cinema e de crítica representam uma mudança nessa esfera reflexiva?

Objeto cinema e sua recepção: arte x indústria, passividade x emancipação

Passando de tipos críticos e do campo da crítica a seu objeto — o cinema — é possível observar nas narrações o entendimento de que, além de assimilar linguagens de outras culturas audiovisuais, o cinema na contemporaneidade teria se desvinculado de seu formato específico, podendo ser visto no computador, no celular, no museu etc. Tal fato é considerado como responsável pelo incremento em sua importância, se comparado ao que ocorria há 50 anos, quando

do nascimento da crítica moderna. Entretanto, para certos críticos, seu conteúdo estaria diminuindo gradualmente, uma vez que o consumo do cinema se equipararia a outros bens e espetáculos. Simultaneamente à perda de certa aura cinematográfica, a nova recepção envolveria uma anulação da esperança estética, política e social antes existente. O espalhamento da função do cinema ocasionaria uma dispersão do papel da crítica, que buscaria, sem encontrar, novos pontos de diálogo com a obra, com os meios e com o público. Ela é descrita, por parte de seus agentes, como uma função que perdeu espaço para o jornalismo cinematográfico, resumindo-se a notas promocionais, entrevistas e matérias afins. Nesse contexto, a crítica compreenderia um mecanismo a reforçar a produção industrial, deixando de lado todo um raciocínio sobre narração, fundamentos e linguagem.

O leitor do crítico, por sua vez, tampouco estabeleceria um diálogo por meio de uma atitude crítica e criteriosa. O que se criaria dessa relação seria uma distinção entre *espectador* e *consumidor*, sendo o segundo a categoria esperada (ou privilegiada) pela indústria, e a crítica, uma instância a instalar certo mal estar no sistema de produção.

Dos relatos, verificam-se dualismos que envolvem, de um lado, uma recepção “cult”, propiciada por espaços de arte como os cineclubes, que teriam deixado de existir e, de outro, uma suposta perda da capacidade reflexiva facilitada pela indústria que arrebanha “massas”. Se tivéssemos que encaixar tais visões em categorias, poderíamos sugerir que criam pontes com perspectivas frankfurtianas, configurando, em certo sentido, uma negação da ideia de “espectador emancipado”, que veremos abaixo. Vejamos os relatos:

A crítica no mundo atual é quase nula. O que tem mudado nesse sentido, nos últimos 30 anos, é a forma de consumir filmes. Antes se *via* filmes, agora se *consome* acontecimentos midiáticos em que a opinião do crítico não tem a menor importância. As escolas de cinema não se interessam por filmes antigos, não se interessam por uma tradição cinematográfica. Os cineclubes desapareceram, as cinematecas não funcionam e tampouco existe uma curiosidade por parte dos cursos de formação (Entrevistado Leonardo García Tsao, México, 31/07/2006).

A pauta hegemônica não se restringe ao campo do cinema, mas configura outros meios de expressão e veículos de comunicação como um todo, uma vez que empresas comunicacionais estão ligadas a grandes corporações de controle, que promovem tanto uma integração em relação a temas, formas e conteúdos quanto certa autoridade sobre bens artísticos e sua recepção. Hollywood gera um tipo regular de produto a ponto de sua própria oposição acabar sendo uma maneira de confirmar aquele mesmo produto. Tal fato propicia o risco da limitação de criações autorais em maior escala, e o mesmo ocorre com a crítica, já que é possível observar, com alguma regularidade, padrões de imposição e controle da grande indústria sendo amplamente assimilados (Entrevistado José Carlos Avellar, Brasil, 10/04/2007).

Não faz sentido um crítico escrever, com as mesmas ferramentas, sobre um filme comercial e um filme de arte. Igualmente, um crítico literário não pode escrever sobre Octavio Paz e livros vendidos em bancas de jornal, de valor puramente comercial. Assim, um dos graves problemas da crítica, em cem anos de cinema, é não saber discernir sobre seu objeto de estudo. Faria sentido analisar um filme como *Piratas do Caribe* em termos estéticos? Não (Entrevistado Nelson Carro, México, 26/07/2006).

Os trechos acima citados pautam-se em posições fechadas no que concerne a uma rejeição “do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres imediatamente acessíveis e, por conseguinte, desacreditados como ‘infantis’ ou ‘primitivos’ (por oposição aos prazeres de uma suposta arte legítima)”. A distinção determinada compreende uma “estilização da vida” em função da valorização de uma linguagem que deve ser cultivada como forma de erudição (BOURDIEU, 2007, p. 168, 449).

O debate a opor arte ou obra autoral (requintada) e produto (fácil) industrial e massivo sustenta-se, em grande parte, em argumentos da Teoria Crítica, segundo os quais algo não pode ser considerado arte se for artigo da indústria. Sabe-se que, ao investigarem a autodestruição do esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1997) encontraram na Indústria Cultural um elemento de regressão do Iluminismo à ideologia, de supressão da subjetividade.⁸

⁸ Pode-se fazer uma relação entre o conceito de Indústria Cultural e o de espetáculo tratado por Guy Debord (1997). Ao situar o espetáculo no regime da externalidade, o autor o entende como uma desapropriação do sujeito, que se torna passivo e alienado.

A padronização do modo de produção industrial geraria, segundo a teoria, uma alienação dos sujeitos modernos, que reduzem suas singularidades a uma tendência universalizante. Não é difícil comparar tal perspectiva a narrativas mais fatalistas da crítica.

O que teríamos do outro lado seria o reconhecimento da emancipação do espectador por parte de uma crítica propositiva, em meio à qual se encontra o segundo tipo descrito: os críticos “iniciados”, que aprenderam lendo trabalhos de gerações anteriores, muitos deles tornando-se professores de novos cursos de crítica e de cinema, curadores, cineastas etc. Ao ver a pluralidade de espaços e opiniões com otimismo, apontando para a riqueza da descentralização de padrões exemplares, o grupo introduz uma pauta similar àquela proposta por Jacques Rancière (2010), ao escrever em “O espectador emancipado” sobre o “paradoxo do espectador”. O entendimento sugere que, ao olhar imóvel para uma cena, o espectador encontra-se separado tanto da capacidade de conhecer quanto de agir. Refutando tal passividade, Rancière (2010) chama o espectador ao conhecimento e à ação. Numa adaptação de suas palavras, entendemos, juntamente com “novos” críticos, que

o que se deve buscar é um cinema sem espectadores, um cinema onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos. O espectador deve ser libertado da passividade do observador. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas. Portanto, precisamos de um novo cinema, um cinema sem a condição do espectador. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

A necessidade de um novo espectador coaduna-se à necessidade de uma nova crítica, já atuante. É possível constatar discursos consonantes com tais ideias, como os abaixo citados:

Nesse novo modelo não tem mais ninguém dizendo para ninguém como é que é. Cada um acha o seu caminho. E não é difícil, porque a internet é o próprio caminho. O jornal/a informação não é mais um grupo de editores que senta em reunião para decidir o que vai ser lido no dia seguinte. Isso acabou. Está acabando. E a crítica não é mais um grupo privilegiado que decide o que as pessoas vão ver no fim de semana. Assim, a crítica parece voltar às origens. Ela não quer convencer ninguém de nada nem dizer que é melhor que alguém. Ela passou a dispensar uma cultura arrogante pautada no “eu sei, você não sabe”. Temos que viver com essa democracia, com essa pluralidade. Entendo que este modelo é potencialmente mais interessante que o anterior (Entrevistado Pedro Butcher, Brasil, 26/08/2011).

O desafio do cinema é, como disse Benjamin, ser uma arte ‘reproduzível’, mas, ao mesmo tempo, arte. E a crítica de cinema só pode existir na medida em que concilia esses dois aspectos – os críticos mais interessantes tentaram conciliar num só texto os elementos da “alta cultura” com o “gosto ingênuo”. A melhor crítica, portanto, é aquela que sabe olhar o cinema como alta cultura e espetáculo popular, como um fenômeno de massa (Entrevistado Eduardo Antín, Argentina, 22/11/2006).

O público, que não é um fenômeno homogêneo e indistinto, deve ser entendido com o instrumental da sociologia moderna. O que públicos esperam dos críticos? Como os respeitam? Que relações propõem? Achar que o público não sabe é uma postura ignorante. O público, sim, sabe. Se temos a humildade, como críticos, de entender isso, estamos salvos (Entrevistado Joel del Río, Cuba, 27/10/2006).

Ao entendermos que críticos “propositivos” ampliam o olhar sobre o cinema e sua recepção, compreendemos igualmente que tal complexificação implica um entendimento político a conferir igualdades.⁹ Nessa nova configuração, o espectador/ leitor pode ser tão conhecedor e criativo quanto o crítico ou o artista, se liberando do estigma da passividade ou da assimilação industrial. Essa última instância igualmente passa a ganhar novos contornos e interpretações,

⁹ Segundo Rancière (2010, p. 115), “a emancipação parte do princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que ‘interpretar o mundo’ já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo”.

deixando de ser reduzida exclusivamente a algo “ruim”. Desse modo, ao se constituir de formas mais complexas, a crítica deixa de se propor a apontar verdades e passa a revelar validades em sistemas de signos plurais.

Mudança estrutural da esfera crítica

Em “Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa”, Jürgen Habermas (1984) descreve o conceito de public, na França do século XVIII, atentando para a transformação da esfera artística em bens culturais (de mercado) e sua conseqüente “abertura” de público. Segundo o autor, à medida que obras de arte em geral passam a ser produzidas como mercadorias, o que implica a “perda da sua aura e a profanação de seu caráter outrora sagrado”, sua acessibilidade e debate também se tornam gerais, todos devendo e podendo participar. Entretanto, “onde o público se estabelece como grupo fixo de interlocutores, ele não se coloca como equivalente ao grande público, mas reivindica aparecer de algum modo como seu porta-voz, talvez até como seu educador” (HABERMAS, 1984, p. 53). Desse modo, averigua-se a formação do campo da crítica. Segundo Habermas (1984, p. 57–58)

nas instituições da crítica de arte, da crítica literária, teatral e musical é que se organiza o julgamento leigo do público já chegado à maioria [...]. A nova profissão que corresponde a isso recebe, no jargão da época, o nome de “árbitro das artes”. O “árbitro” assume uma tarefa dialética peculiar: ele se entende ao mesmo tempo como mandatário do público e como seu pedagogo. Os árbitros de arte podem conceber-se como porta-vozes do público, pois não reconhecem nenhuma outra autoridade senão a do argumento e se sentem solidários com todos aqueles que se deixam convencer por argumentos. Ao mesmo tempo, podem voltar-se contra o próprio público se, como especialistas, clamavam contra “dogmas” e “moda”, apelando para a capacidade de julgamento daqueles que não haviam tido uma boa formação. No mesmo contexto dessa evidência, também se explica a posição efetiva do crítico: à época ela ainda não é uma profissão no sentido estrito. O árbitro de arte continua a ter algo de amador: seus pareceres só valem enquanto não contraditos, neles o julgamento laico se organiza sem, no entanto, tornar-se, através da especialização, outra coisa que não o julgamento de um homem particular entre todas as demais pessoas particulares que, em última instância, não podem considerar válido nenhum outro julgamento que não o próprio. Ao mesmo



tempo, precisam fazer, porém, com que sejam ouvidos por todo o público que transcende o círculo estrito dos salões, dos cafês e sociedades fechadas, mesmo à época de seu maior florescimento. As revistas, que antes eram correspondências manuscritas, logo se tornam impressos mensais ou semanais que passam a ser instrumentos publicitários dessa crítica.

Como instrumentos da crítica de arte institucionalizada no século XVIII, os jornais consagraram-se à arte e à crítica cultural. A partir de então, a literatura e a arte tornaram-se possíveis graças à crítica. De modo análogo, o público chegou a esclarecer-se, e a “se entender como processo vivo do Iluminismo” Habermas (1984), mediante a apropriação crítica. Contudo, com as transformações do mundo social e a democratização dos saberes ao longo dos séculos, a crítica passa a se ver (e a se narrar) fora daquela perspectiva iluminista, percebendo sua (suposta) desnecessidade.

Verificamos a hipótese por meio de frases, como a do crítico brasileiro José Carlos Avellar (1996, p. 44) de que “talvez o desafio que o cinema agora propõe à crítica se encontre na aparente desnecessidade da crítica. Ela já não integra o espaço cinematográfico, ou continua parte dele em outra forma, latente, ainda não revelada de todo”. A sentença, proferida em meados da década de 1990, coincide, de certo modo, com a afirmativa de Terry Eagleton em “A função da crítica” de que

a voz da crítica só tem sido alvo das atenções gerais quando, no ato de manifestar-se, emite uma mensagem colateral sobre a forma e o destino de toda uma cultura [...] Atualmente, à parte de sua função marginal de reproduzir relações sociais dominantes, ela se acha quase que inteiramente privada de sua *raison d'être* (EAGLETON, 1991, p. 100).

Tal processo parece encontrar evidências nos relatos contemporâneos, nos quais “porta-vozes” da crítica refletem sobre seu papel:

No lugar de um “fim” da crítica existe, sobretudo nos países latino-americanos, um sentimento de nostalgia pela perda do espaço da crítica no jornal. Contudo, ao mesmo tempo em que acontece a perda daquele espaço “canonizado”, “sagrado”, acontece o surgimento de críticos que não precisam da legitimação de um jornal. A chegada das revistas eletrônicas possibilita o surgimento de uma geração muito talentosa que logo é incorporada por universidades, por festivais de cinema, curadorias (Entrevistado Eduardo Russo, Argentina, 15/01/2007).

A crítica de cinema tinha um *status*, entre os anos de 1950 até a década de 1970, com seu auge nos anos 60, quando houve os cinemas novos e a nova crítica. Aquele *status* estava muito ligado com o *status* do próprio cinema – descolado de uma perspectiva hollywoodiana, de entretenimento em direção a um cinema de reflexão, tanto em relação ao pensamento quanto como reflexão do próprio mundo. A crítica passou por esse mesmo processo fazendo-se de forma mais aprofundada. Entretanto, há fatos naquele contexto histórico que não podem ser abdicados: naquele momento, quem tinha um espaço no jornal era um privilegiado. Existiam pouquíssimos jornais e a mídia e os meios de comunicação eram muito mais afunilados do que hoje. Não existia a televisão como existe hoje, muito menos a internet. Esses meios tornam o exercício da crítica mais capilarizado e disperso. Naquela época existiam áreas de poder que eram os jornais e os grandes colunistas. A impressão que se tinha (e se tem hoje do passado) era que tudo o que era dito era muito importante. É necessário desmistificar essa visão. Com a multiplicação dos meios de difusão e repercussão do evento cinematográfico, aquele poder foi tão pulverizado que a impressão que se tem é de decadência ou involução – visão que, igualmente, deve ser desmistificada, porque hoje temos uma reflexão crítica profunda, convivendo com guias de consumo, só que sem uma área de poder tão clara. Atualmente é possível encontrar uma cinefilia ilustrada, mas não mais com o tom exibicionista anterior. Além disso, o receptor antes anônimo, que não tinha espaço de exposição ou de poder, passa, com as novas possibilidades de interação, a expor raciocínios muitas vezes surpreendentes. Estudantes de cinema e cinéfilos, por exemplo, têm a oportunidade de expor ideias “ilustradas” – por que não? (Entrevistado Carlos Alberto Mattos, Brasil, 12/04/2007).

A crítica se tornou uma atividade deslocada para livros, para a Universidade, para a internet – sendo estes os “outros” e novos espaços de sua legitimação. O crítico que escrevia todos os dias nos jornais, que tinha um espaço e uma relação direta com os leitores, e que chegava ao jornalismo com uma formação linguística, deixou de existir não por um desejo próprio, mas porque as redações dos jornais não mais se interessam por esse tipo de profissional (Entrevistado Eduardo Valente, Brasil, 10/07/2012).

Quando abrem as escolas nos anos 1960 e a reflexão se desloca para a Universidade, a crítica cinematográfica vivencia a mesma querela da crítica literária do século XIX (Entrevistado Ismail Xavier, Brasil, 07/12/2011).

As narrações aqui expostas sobre experiências no campo da crítica implicam um reforço discursivo e uma intelectualização que são parte essencial do processo que chamamos de criticificação.¹⁰ O conceito envolve processos de legitimação em que agentes, além de canonizarem e descanonizarem autores e gêneros, se autocanonizam e se questionam concomitantemente. Ao se redefinirem continuamente e colocarem pressupostos em xeque, críticos geram novos recursos e sistemas para cancelar e afirmar seu campo, relegitimando tipos, *habitus*, cinematografias, veículos e formas de recepção.

Assim, não menos importante que refletir sobre possíveis *status* da crítica cinematográfica nos dias de hoje, acreditamos ser a necessidade de tomar conhecimento de seus instrumentais internos, atentando para as suas constantes auto-representações. A compreensão desses mecanismos permite outra, mais ampla e profunda, sobre o modo como capacidades artísticas e reflexivas, políticas e sociais articulam-se e reestruturam-se, num mundo que igualmente trata de reestruturar modos de olhar, comunicar, ler e representar.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ALTMANN, Eliska. Formação, campo e ocaso: registros da crítica cinematográfica na América Latina. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 03–05, p. 296–311, jun. 2013.

¹⁰ Em trabalho intitulado “É possível uma ‘critificação’ da crítica?”, apresentado no 38º. Encontro Anual da Anpocs, em Caxambu (2014), expomos o conceito de modo a desenvolvê-lo para futura publicação.

_____. É possível uma “critificação” da crítica? In: **38º. Encontro anual da ANPOCS**. Caxambu, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/dvn7WY>>

AVELLAR, José Carlos. Arte da crítica, crítica da arte. **Revista Nossa América**, São Paulo, n. 1, p. 42–46, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996b.

_____. **A distinção**: Crítica social do julgamento. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos” In: GONÇALVES, Marco Antonio e HEAD, Scott. (Orgs.). **Devires Imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 15–35, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio. “Etnobiografia: esboços de um conceito” In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vânia Zikán. (Orgs.). **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 2–12, 2012.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107–122, out. 2010.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva, vol. 1. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

Ruínas, monumento e periferia – o modernismo em três metrópoles da América Latina através do audiovisual

Marília Bilemjian Goulart

A cidade, local de origem e ambiente pelo qual o cinema se interessa desde os primeiros fotogramas, aparece com destaque na filmografia da americana-latina desta década em produções que se voltam as novas e também antigas problemáticas que afetam as metrópoles do continente. Se conflitos urbanos e sua abordagem pelo cinema não são novidade, destaca-se que, nesse conjunto de ficções e documentários, a cidade é, mais do que cenário, um elemento central na construção dramática, seja pela forma como é trabalhada audiovisualmente, ou por impulsionar situações e conflitos. O olhar sobre a cidade é reforçado também pela presença de personagens arquitetos, e mesmo aspirantes, protagonizando alguns desses títulos.

Dentro desse conjunto fílmico os longas-metragens *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013), *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) e *AU3: autopista central* (Alejandro Hartmann, 2010) inserem em suas tramas três emblemáticos e polêmicos projetos da arquitetura moderna: o conjunto habitacional *23 de enero* (1954–1957) em Caracas, a construção de Brasília (1956–1960) e o Plano de Autopistas (1977) de Buenos Aires. Nos três casos a presença de regimes ditatoriais marcaram a implementação dos projetos ou seus desdobramentos. Se como afirma Mies Van der Rohe (apud HARVEY, 2014, p. 30) a arquitetura é a vontade de uma época concebida em termos espaciais, ao dar destaque à esses simbólicos projetos os filmes encorajam uma reflexão sobre as forças que essas “vontades” (da arquitetura moderna, e de regimes repressivos) imprimem no presente das cidades.

Após breve contextualização do panorama da arquitetura moderna, este artigo discutirá os modos como cada um dos títulos problematizam, por meio de diferentes elementos, as marcas e os desdobramentos de cada uma dessas obras nas capitais da Venezuela, Brasil e Argentina.

Arquitetura e modernidade

A partir do século XVIII pensadores iluministas se empenharam no desenvolvimento de uma ciência objetiva, de leis universais, que, conforme acreditavam, libertariam a humanidade das arbitrariedades da natureza e da irracionalidade das religiões e superstições. Para esses pensadores, somente através de tal projeto “(...) as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade [poderiam] ser reveladas” (HARVEY, 2014, p. 23).

Como projetar o “universal, eterno e imutável” em um período marcado por intensas e velozes transformações? A tarefa é bastante simples para a arquitetura, capaz de congelar o tempo e imprimir a imagem do projeto moderno na cidade. Na arquitetura, o termo *moderno* congrega diferentes correntes artísticas que, entre o fim do século XIX e início do XX, “(...) propuseram-se a interpretar, apoiar e a acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (ARGAN, 2008, p. 185).

A despeito das diferentes formas e estilos, algumas tendências gerais são comuns às escolas da arquitetura moderna. Em primeiro lugar, em harmonia com a fé no progresso e despreço com a tradição — que marca o pensamento iluminista —, a arquitetura moderna defende a renúncia dos modelos clássicos e a ruptura com a história. Uma segunda característica, na esteira da anterior, é a defesa de um estilo e linguagem internacional. Por fim, outra tendência geral é a inspiração ou redenção ao industrialismo, tanto pelo uso de materiais industriais que passam a ser exibidos em primeiro plano (COEHN, 2013, p. 19), quanto pelo modelo de produção em massa.

Nos países da América Latina não se consolida um projeto hegemônico da arquitetura moderna e encontramos diferentes tendências espalhadas em cada cidade e país. De modo amplo, é possível dividir a presença da arquitetura moderna em dois períodos principais. Primeiro com a eclosão e a defesa de um estilo internacional entre os anos 1920 até o final dos anos 1960, quando surgem importantes obras como a UNAM no México, as Cidades Universitárias de Caracas e de Bogotá. A partir dos anos 1970, em um segundo momento, se consolida a primeira geração de críticos com interpretações próprias (MONTANER, 2014).

Se, de acordo com as especificidades críticas, sociais e políticas de cada país a arquitetura moderna marcou cada cidade de maneira singular, o projeto moderno e mesmo o desenvolvimento urbano de diferentes regiões da América Latina possuem algumas semelhanças. A partir dos anos 1960, sob comando de regimes ditatoriais, diversas cidades são marcadas por intervenções urbanas que caracterizam uma política higienista e segregadora. As intervenções urbanas postas à cabo por esses regimes revelam o intento de “(...) ‘reorganizar a nação’ mediante uma combinação de autoritarismo político, liberalismo econômico e exclusão social (...)” (BORTHAGARAY, 2014, p. 4, tradução nossa). Com projetos de dimensões faraônicas, as ditaduras buscaram imprimir marca na cidade e elaborar na superfície urbana uma narrativa moderna, a despeito de todas barbaridades que cometiam amplamente contra a população. Assim, os regimes autoritários encerrados há décadas deixaram profundas marcas sociais, políticas e econômicas e também físicas nos corpos e espaços das cidades.

Apesar de incontestáveis avanços, como na medicina e na física, as catástrofes contabilizadas após a Segunda Guerra Mundial, a destruição do meio ambiente e de culturas tradicionais mostraram que longe da libertação da humanidade “(...) a racionalização social introduzida pela maquinização da vida e pela estética cartesiana da arte e da arquitetura moderna acarretou igualmente um processo destrutivo (...)” (SUBIRATS, 1984, p. 2).

Arquitetura Moderna na Venezuela

Até as primeiras décadas do século XX a Venezuela foi um país predominantemente agrário. Com o apogeu do petróleo nos anos 1920 a situação se altera e a capital venezuelana deixará de ser uma pequena província, se convertendo em uma metrópole. Para lidar com o intenso fluxo migratório decorrente do *boom* do petróleo é criado nos anos 1920 o *Banco Obrero*, instituição autônoma que desempenhou importante papel na difusão de ideias e no debate sobre arquitetura (KLEIN, 2007, p. 3). A autonomia do *Banco* permitiu que sua agenda progressista com projetos que buscam por meio da arquitetura transformar o social, sobrevivesse às inúmeras mudanças na política do país.

A modernização de Caracas acontecerá de modo mais expressivo após a morte do ditador Juan Vicente Gómez¹, quando a cidade volta a ser efetivamente a sede administrativa do país. De modo intenso, as principais transformações ocorrem sob o governo do general Pérez Jiménez (1952–1958) que com a nefasta política de Segurança Nacional e a sugestivamente denominada “Política do concreto armado” altera a fisionomia da capital com obras suntuosas e utilitárias (VERACOECHA, 1992, p. 250). Com o intento de enclausurar o crescimento da cidade de forma metódica e ordenada, os pontos principais de sua política urbana foram a construção de vias de comunicação e de vivendas populares. A rápida e intensa edificação de casas populares, superando a cifra de 20.000 unidades só na capital, revela a preocupação de eliminar o “cinturão da pobreza”, composto por autoconstruções instaladas nas colinas ao redor da cidade. O chamado “cinturão” se apresentava “(...) como sinal indesejado que revela a mentira do *slogan* do ditador de que a Venezuela era uniformemente feliz e próspera” (TAMAYO et al., 2005, p. 118, tradução nossa).

¹ O ditador Juan Vicente Gómez presidiu o país entre os anos 1908 e 1935, deixando o poder apenas com a morte. Gómez “(...) não gostava de Caracas. Não podia conquistá-la. Se sentia satisfeito em governá-la e, ocasionalmente, castigá-la” (VERACOECHA, 1992, p. 208, tradução nossa).

Na empreitada para remover a população pobre das colinas ergue-se entre os anos de 1954 e 1957 o mais ambicioso projeto de renovação urbana da América Latina de sua época: o monumental **23 de enero**. Remetendo às *Unités d'Habitation* de Le Corbusier o projeto de autoria do arquiteta Villanueva, executado a cargo do **Banco Obrero**, é marcado por um ordenamento racionalista das linhas e formas em diálogo com o solo acidentado e com a paisagem do entorno. Nem o gigantesco monumento, nem todas as cifras erguidas solucionam, na velocidade e na forma que se quis, o complexo problema habitacional da capital.

Originalmente denominado **2 de diciembre** (data em que Jiménez tomou o poder), com a queda do ditador a população ocupa as unidades ainda não entregues e rebatiza o conjunto com a data de sua destituição (23 de janeiro). Popularmente denominado *barrio vertical*, **23 de enero** representa a apropriação ou reelaboração do projeto moderno pela população, que, de acordo com a realidade local conferiu outro sentido aos espaços e formas projetadas, ocupando, por exemplo, as áreas livres, caras aos modernistas, mas ainda mais valiosas para os que buscam local para viver.

Pelo Malo: em busca do lirismo no concreto armado

Lançado em 2013 o venezuelano *Pelo malo* (Mariana Rondón) se estrutura em torno do conflito entre duas forças representadas pelo par de personagens Marta e Júnior. Desempregada, Marta se vê às voltas para criar dois filhos sozinha, enquanto Júnior, seu filho mais velho, tenta quase de tudo para alisar o cabelo. O atrito entre os personagens, que apesar de próximos parecem em oposição, é lançada desde o início e vai se adensando ao longo da trama. Contrastando com a delicadeza de Júnior, Marta é fundamentalmente dura e fria. O vagueio, a sensibilidade e os sonhos do filho que não se alinham a seu racionalismo pragmático comprometido com a sobrevivência são cortados por Marta com uma fria e afiada navalha através do olhar ou por secas frases. Incapaz de receber afeto, a personagem repele carinhos e assume a rigidez e frieza em praticamente todas as relações. Central antagonista do maior desejo do filho Marta repreende ferozmente todas as suas tentativas de Júnior de alisar o cabelo.

A tensão entre mãe e filho coloca em pauta as problemáticas enfrentadas por um número cada vez maior de mulheres que chefiam famílias em sociedades marcadas pela desigualdade de gênero e pelo machismo. A obsessão de Júnior por alisar o cabelo e o repúdio de Marta ao comportamento do filho, segundo ela afeminado, lançam luz à imaturidade da mãe e sobre o racismo que alimenta a imaginação infantil. A conflitante relação versa também sobre a metrópole venezuelana e sugere metáforas entre o urbano e os personagens. Tendo como principal locação o conjunto 23 de enero, *Pelo malo* constrói uma intensa conexão entre cenários e personagens, instigando uma leitura que reflita sobre o conflito da trama da ficção em analogia às problemáticas e tensões que marcam a vida metropolitana em cidades da América Latina.

A tensão entre mãe e filho não se restringe à caracterização e ao comportamento dos personagens, mas transborda nos cenários e na composição sonoro-visual, ora pendendo para o acelerado ritmo de Marta, ora para o vagar de Júnior. Marta é dura, dura como a cidade moderna e funcional. O ritmo certo dos passos da personagem em sua obstinação para reconquistar o emprego se integra ao ritmo das caóticas ruas por onde ela se move com expertise entre carros e transeuntes. Nesses momentos, a decupagem assume uma característica que difere daquilo que predomina no filme. Junto ao corpo de Marta a câmera se lança em meio ao fluxo urbano e, no meio do trânsito de veículos ou de pedestres, acompanha a personagem em seus labirínticos deslocamentos.

Em harmonia com a torrente urbana Marta assume certo aspecto ordenador da acelerada cidade moderna e tenta alinhar Júnior neste passo rápido e racional. Nessa tentativa, frases como “anda, corre!”, “porque tem que fazer isso tão lento?” vão se repetindo ao longo do filme. Nas repressões ao filho Marta parece encarnar o “espírito da vida moderna” que Simmel (2005) identificou nas urbes do início do século XX. Contrastando com as cidades pequenas onde as relações são pautadas pelo sentimento, nas cidades grandes a razão assume o lugar do afeto. Regida pela objetividade, ou pelo “espírito objetivo”, na cidade grande impera o órgão menos sensível, isto é, o intelecto (SIMMEL, 2005).

Contrariando o sentido pragmático e ordenador de Marta, Júnior se apropria de modo lírico do espaço-tempo, buscando em meio à rigidez da mãe e da cidade que lhe rodeia, o lazer e o afeto. Se em alguns momentos o ritmo do filme e a construção dos cenários em tela acompanham a dureza e ordenamento de Marta, em outros, são comandados pelo olhar de Júnior. Guiada por Júnior a câmera parece mais livre, em enquadramentos que recortam o gigante conjunto habitacional de maneira inusitada, fazendo da estrutura dos prédios que lhe rodeia um tabuleiro de jogo de adivinhação ou cenário de trincheira para os bonecos no estilo “comandos em ação”. Os orifícios dos cobogós viram casa para brinquedo feito de palito de fósforo e, sobre o gira-gira, Júnior surfa no centro do conjunto, reelaborando os acontecimentos segundo seu olhar.

No embate entre os dois polos, ao fim, a rigidez e as normativas de Marta vencem e se impõem sobre o filho. Com um golpe final, Marta interdita Júnior que tem que escolher entre ir viver com a avó ou raspar o cabelo. A imposição dessa via se expressa também por meio da construção visual que encerra o filme com planos que reforçam o racionalismo formal do monumento moderno, alinhando os corpos dos personagens às perpendiculares da edificação. Com a vitória do ordenamento e da força pragmático racional sobre a imaginação e a sensibilidade, o filme termina junto com o sonho de Júnior. Sem cabelos, ele já não canta, permanece sério e calado enquanto os colegas recitam o hino nacional que se inicia: “glória ao bravo povo, que o jugo lançou, respeitando a lei, a virtude e a honra”.

Diferente do que veremos nos dois documentários que serão discutidos a seguir, *Pelo malo* não desenvolve um comentário expresso ou literal sobre o cenário urbano, mas tece intensas analogias entre personagens e cenários, fazendo da construção dos espaços em tela elemento dramático de grande força. O desfecho do filme, com a imposição e o triunfo do ordenamento por meio das formas e também por meio da norma materna remete às radicais críticas contra a utopia moderna. Lançadas a partir do fim do século XIX, as críticas denunciaram que longe da libertação aclamada pelo projeto moderno, a ânsia de dominar a natureza leva a uma tétrica condição de autodomação e que a lógica por traz da racionalidade proposital-instrumental é a lógica da dominação e da opressão.

Via de regra, o fato do projeto moderno ter sido apropriado por diferentes ideologias tem sido discutido de maneira bastante superficial pelas diversas críticas realizadas. Para refletir sobre as complexas implicações que o projeto teve é crucial ter em conta a capacidade dos objetos de absorver narrativas diversas e mesmo opostas (KLEIN, 2007). Exemplo da complexidade é o próprio *23 de enero*, projeto que respondeu tanto às exigências de políticas progressistas e sociais quanto às funcionais e autoritárias da ditadura. Longe do engajamento social e da modernização com foco na reforma social, para o governo ditatorial o conjunto habitacional significava uma autopropaganda que, junto das demais transformações no tecido urbano, marcariam a cidade com a imagem da ordem. Os espaços são os mesmos, mas de um lado atenderam uma agenda comprometida com a transformação social e, de outro, se alinham ao projeto baseada na função, eficiência e tecnologia.

Ao oferecer diferentes apropriações de um mesmo cenário, em especial do conjunto habitacional que ora surge por meio de uma representação mais lírica e ora com aspecto mais bruto, *Pelo malo* encoraja uma reflexão que compreenda as diferentes forças que se sobrepõem como camadas de um mesmo projeto. Colocando em pauta a ambiguidade de um marco do modernismo brasileiro, cuja história também foi atravessada pelo regime militar, o documentário *A cidade é uma só?* tece interessante olhar sobre a construção de Brasília.

Cidades Satélites: a construção de Brasília

Com o nacional desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek a arquitetura moderna, que se manifesta desde o início XX nas cidades brasileiras, adquire novo impulso. De todas as obras do período JK, a edificação da capital do país em um território deserto do interior, é, sem dúvida, a de maior impacto: “com Brasília, começaria a tomar forma o Brasil moderno” (KIM; WESELY, 2010, p. 10). Com a recomendação de Oscar Niemayer — que atua na direção do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap — se realiza em 1956 um concurso para selecionar o plano urbanístico para a nova capital.

Bastante sintético, conforme afirma Lúcio Costa (apud BENEVOLO, 2004, p. 716), o projeto selecionado “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. Bastante representativo do movimento da arquitetura moderna brasileira, o projeto de Lúcio Costa transfere seus “(...) méritos e defeitos para uma escala urbana sendo, portanto, o mais adequado para servir de moldura às obras de arquitetura que surgirão na nova cidade” (BENEVOLO, 2004, p. 718).

A monumental cidade, que reuniu esforços dos mais consagrados arquitetos brasileiros, logrando relativa atenção da crítica internacional² tão desinteressada pelo que se passa nos países da América Latina, não cogitou uma questão elementar: de onde viriam tantos braços para erguer o projeto no interior desabitado? Em sua sofisticação intelectual, o Plano Piloto ignora os trabalhadores que migram para levantar o épico projeto³ e sintomaticamente não prevê espaço para a população trabalhadora que em 1957 contabilizavam treze mil, chegando em 1959 a sessenta mil (KIM; WESELY, 2010, p. 52).

Com o golpe de 1964 o conflito entre imigrantes pobres e a moderna capital se agrava ainda mais, em especial quando Brasília passa a ser a capital administrativa do país. Também preocupada em remover essa “imagem indesejada”, o regime militar instaura em 1971 a Campanha de Erradicação de Invasões, retirando cerca de 80 mil moradores das invasões que se espalhavam na recém-construída Brasília (SANDOVAL, 2012, p. 4). Em um dos anos mais violentos da ditadura brasileira, sem a possibilidade de diálogo ou objeção, os moradores são enviados para regiões que distam mais de vinte quilômetros do Plano Piloto.

² Os críticos afirmam, por exemplo, que com a construção de Brasília o modernismo brasileiro contribuiu para quebrar o padrão de formas estritamente racionalistas e geométricas e ainda que Brasília encerraria o desenvolvimento do modernismo na América Latina (REAL, 2015, p. 296).

³ A tensão entre o intelectual que projeta e o trabalhador braçal que executa, há muito problematizada por Sérgio Ferro, é colocada por produções como *Obra* (Gregório Graziozi, 2015) e *Que Horas ela volta?* (Lúcia Murat, 2015).

A cidade é uma só?

É a partir da Campanha de Erradicação de Invasão que *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) problematizará a histórica tensão entre o Plano Piloto e a população que nele trabalha e trabalhou. Articulando material de arquivo, entrevista, encenação e momentos que desafiam a classificação, o documentário coloca em pauta o contraste entre a moderna capital, símbolo de um projeto novo de país, e a Brasília da segregação social.

O resgate da Campanha é conduzido por Nanci, cantora que quando criança participou do jingle que embalou a expulsão de sua família do Plano Piloto. Compõem ainda o núcleo de personagens centrais duas emblemáticas figuras: Dildu, faxineiro de uma universidade de Brasília e aspirante à deputado e seu cunhado, Zé Antônio, negociante de terrenos, que lhe auxilia na campanha. É principalmente por meio de sua forma fílmica, na articulação entre os diversos materiais, que *A cidade é uma só?* tece sua potente crítica sobre os legados deixados pelo projeto da capital. Entre os recursos mobilizados para a construção da crítica, a montagem e as situações encenadas se apresentam como elementos agudos.

Por meio da montagem o documentário promoverá um diálogo entre o material de arquivo que exalta a moderna capital e o material produzido para o documentário que constata um presente distante da imagem do progresso prometido. O diálogo, ou choque, entre os dois discursos é produzido na montagem por meio da *articulação* e da *sobreposição* entre propaganda dos anos 60 e 70 e sons e imagens do presente. Com a articulação, a locução que fala da “grande metrópole” à esperar pela população, é seguida de imagem de terra batida ou de Dildu, que em uma espécie de diálogo, questiona o material de arquivo. A montagem também produz o choque entre os discursos ao sobrepô-los, por exemplo, ao lançar sobre o árduo trajeto de Dildu na volta do trabalho o áudio que enaltece “os longos caminhos da nova civilização brasileira (...) todo o vasto sistema circulatório do país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”. Promovendo a sobreposição de dois tempos, por meio da combinação de discursos dissonantes, a montagem faz com que as campanhas adquiram um tom canalha e até esquizofrênico, já que,



entusiasticamente, a culta locução anuncia algo bastante diverso daquilo que vemos constituir o presente dos personagens. A tensão aponta para as consequências da empreitada moderna que, associada com a violência da ditadura, produziu um território profundamente cindido.

Além da montagem, entre as diversas situações encenadas os momentos em que Dildu e Zé Antônio circulam por Brasília produzem instigante comentário sobre a relação entre Plano Piloto e a população das cidades satélites. Se com destreza os personagens se locomovem pelas ruas da Ceilândia e em coletivos em Brasília, por vezes veremos Dildu e Zé Antônio perdidos em seu trajeto no automóvel pelas avenidas do Plano Piloto. Apesar do humor, nessas situações o diálogo é veemente. Do banco de trás, indignado com um ordenamento que não lhe faz qualquer sentido, Dildu grita ao cunhado “Z central, w. Que negócio é esse? 50, 60... Morreu foi gente aqui rapaz. Isso aqui é amaldiçoado, ninguém tem sorte aqui não. Nós tem que sumir daqui. Nosso negócio é pra lá”. Aliados do plano piloto, na encenação, os personagens da Ceilândia representam a absoluta incompatibilidade com esse traçado ordenado e racional. A incompatibilidade é extremamente emblemática.

As avenidas do Plano são o elemento estrutural que compreendem o “gesto simples” que dá forma a capital. Mas o traçado que funda Brasília não tem sentido à população excluída. Aliás, é o próprio traçado que exclui. De modo extremamente perspicaz a campanha de Dildu – e a imagem de divulgação do documentário – fazem referência ao “gesto simples” de Lúcio Costa. Com uma leve inclinação, o traçado se torna um “x”, ou sinal de proibido, remetendo à proibição da população de permanecer no Plano e também à marca que os agentes do governo inscreveram nas casas que deveriam ser deixadas. Assim, *A cidade é uma só?* faz da própria forma da cidade elemento que constitui sua crítica. A seguir, em *AU3: autopista central* veremos exposto na cidade de Buenos Aires marca de outro projeto que uniu modernismo e autoritarismo.

Argentina – modernidade interdita

A tradição da arquitetura moderna foi introduzida na Argentina nos anos 1930, consolidando-se de maneira profunda e integrada na identidade do país. Nos anos 40 surgem os primeiros manifestos e projetos de cunho moderno e em 1946, com a fundação do Instituto de Arquitetura de Tucumán, se almeja criar uma nova Bauhaus no país (MONTANER, 2014, p. 35). Já nos anos 50, o desenvolvimento da arquitetura argentina é intensamente abalada, primeiro com a crise econômica e então com o golpe de Estado.

Como no Brasil e na Venezuela, a mais sangrenta ditadura argentina também promoverá uma série de intervenções urbanas de grande magnitude na capital do país. Como nos outros casos comentados, as políticas urbanas postas a cabo em Buenos Aires tiveram o objetivo de imprimir a marca de uma cidade moderna e de projeção internacional, além de buscar o controle político e social na esfera física da cidade (VEGA, 2013, p. 18). As intervenções em Buenos Aires implementadas na ditadura de 1976, autointitulada *Proceso de Reorganización Nacional*, se caracterizaram pela política de *ciudad blanca*, que por meio de ações no território e alterações na legislação buscaram promover uma “limpeza e embelezamento” da cidade (VEGA, 2000, p. 22). Um dos eixos dessa política urbana foi o Plano de Autopistas, expressão brutal da planificação funcionalista, que se converte em um marco da ditadura na cidade de Buenos Aires.

Integrando o Código de Planejamento Urbano de 1977, o Plano previa uma obra mais que gigantesca, de intenso impacto físico, social e econômico, com sete autopistas que atravessariam o tecido urbano consolidado. A controvérsia do projeto, que de imediato revela sua preocupação estética e higienista, é intensa e diversa. Além de incentivar o uso do automóvel individual, altamente poluente, e dos custos milionários para sua implementação, a realização do Plano produziria um rasgo violento na trama urbana, gerando a segregação e a destruição de espaços edificados (CANESE, 2013). Mais: baseado em paradigmas da arquitetura e do urbanismo moderno, o Plano de Autopistas se baseava em um

modelo de mobilidade que nos anos 70 estava bastante ultrapassado. Anacrônico não apenas em relação ao debate internacional. O Plano estava também atrasado em relação a estudos argentinos produzidos nos anos 50 e 60 que traziam recomendações quase opostas ao projeto.

A implementação de um Plano tão polêmico só seria possível em uma conjuntura política ditatorial em que o debate e o diálogo com a população estavam suspensos. Com apenas duas das autopistas construídas, a *Autopista 25 de Mayo* (AU1) e a *Autopista Perito Moreno* (AU6), o Plano é interrompido, não pelo absurdo do projeto, mas por sua insustentabilidade econômica.

AU 3: uma cicatriz urbana

Passadas três décadas, o documentário *AU3: autopista central* (Alejandro Hartmann, 2010) aborda os desdobramentos do projeto iniciado na zona norte da cidade, onde muitas casas foram desocupadas e parcialmente demolidas. No documentário veremos a cicatriz dessa violenta intervenção urbana, isto é, o Plano de Autopistas indicado em 1977 e jamais concluído. Centrado em algumas ruas do bairro rasgado pela intervenção, acompanhamos os desdobramentos do projeto no presente fílmico com as desocupações das casas semidemolidas, a indenização para os ocupantes e o conflito com os vizinhos proprietários. Na discussão sobre os desdobramentos do projeto no presente, terão destaques no documentário o choque entre classes e também as ruínas deixadas pela intervenção.

Se, alinhado com as operações do regime militar, o Plano de Autopistas deveria atender aos interesses de uma classe média emergente, promovendo a segregação, com a não conclusão do traçado iniciado, ocorre o inverso. No final dos anos 70 as casas desapropriadas e parcialmente demolidas se apresentaram como atraente possibilidade de moradia para diversos cidadãos que ocupando os espaços abandonados passam a dividir o bairro com a população abastada.

O choque de classes e a fatura social são trazidos no filme em especial por meio de depoimentos, da composição dos quadros e dos movimentos de câmera. Através da montagem, as entrevistas combinam diferentes versões dos habitantes do bairro, produzindo intenso choque. Por exemplo, a entrevista com morador rico que diz viver trancado com a família em sua residência, esperando a expulsão dos vizinhos pobres, é precedida da entrevista com outro pai, seu vizinho, que relata que quando criança, sem ter para onde ir, passou a viver no local ocupado junto aos irmãos. O choque também é gerado pelas imagens do bairro enquadradas de modo a apresentar uma paisagem dividida, destacando a fratura entre os “dois mundos”, o das casas semidemolidas e das nobres e ricas residências. O contraste visual também se produz com *travelling* horizontal que passeia pelas ruas do bairro, revelando paisagens vizinhas extremamente diversas.

Outro elemento bastante contundente no documentário é a ruína presente em inúmeras casas semidemolidas e que, por vezes, recebem maior atenção da câmera. Como imagens potentes, as ruínas, ou destroços das construções carregam um senso da vida parada, interrompida pela destruição, inevitavelmente sugerindo uma associação com a intervenção militar. Essas imagens colocam em tela uma enorme peculiaridade dessa ação da situação.

Os diversos regimes totalitários do século XX “(...) revelaram a existência de um perigo antes insuspeitável: a supressão da memória” que, por diferentes meios, da ocultação de cadáver à destruição de arquivos e manipulação da imprensa, suprimiram, maquiaram ou transformaram os fatos, evitando recordações incômodas (TODOROV, 2000, p. 11–12). Essa tétrica marca é comum aos regimes ditatoriais da América Latina, incluindo a Argentina que com a cifra de 30 mil desaparecidos revela o esforço para aniquilar a população sem deixar rastros. Assim, as ruínas são mais do que mera expressão da ação do tempo e da deterioração material das casas. As ruínas reafirmam a leitura benjaminiana sobre a destruição promovida pelo projeto do progresso (BENJAMIN, 2012), mas suas imagens vão além.

Como alegorias, as ruínas deixadas pelo Plano inconcluso remetem a violência que não se restringiu à intervenção urbana. Como uma cicatriz, as ruínas dão materialidade à brutal política imposta no âmbito urbano e também em outras

esferas da vida política e social. Imagens como um sofá abandonado em terreno baldio, uma curiosa escada que sai de uma parede em meio à terreno baldio, fazem lembrar as vidas e projetos interrompidos, o dilaceramento político e social do país promovido pelo regime militar. Sem a conclusão do plano de autopistas, a permanência do projeto como destroço exibe na superfície da cidade a marca da violência, do autoritário e da arbitrariedade do regime. Longe do apagamento das brutalidades cometidas e da supressão da memória, os destroços reforçam a lembrança desse passado sombrio que ainda espera uma resolução no presente.

Considerações finais

Por meio de diferentes estratégias *Pelo malo*, *A cidade é uma só?* e *AU3: autopista central* colocam em cena a discussão sobre as marcas do projeto da arquitetura moderna que em Caracas, Brasília e Buenos Aires foram utilizadas por políticas autoritárias e tecnocratas. Se apenas no caso argentino o conflito e as camadas da história se exibem na superfície da cidade, tanto *Pelo malo* quanto *A cidade é uma só?* colocam em primeiro plano, de modo sensível e intenso, as dinâmicas urbanas e sociais que marcam os espaços, e principalmente, a vida nas cidades.

A sensibilidade e olhar sobre os espaços urbanos propostos pelos filmes possibilitam uma reflexão sobre quais os legados foram deixados pelo projeto moderno e pela política autoritária nas cidades. Apenas considerando a complexidade e a ambiguidade dos projetos será possível refletir e reagir às problemáticas de hoje, que se somam às do passado. Se é comum aos três filmes o cenário violento e autoritário que envolveu a configuração das três cidades e que se expressam ainda no presente, veremos nas três produções personagens fortes que, reagindo às diferentes camadas de violência buscam se adaptar, superar ou mesmo transformar o espaço à sua volta. Assim, a cidade continua viva e em perpétua mudança.



Referências

- ARGAN, Giulio. O modernismo. In: _____ (Org.). **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENEVOLO, Leonardo. O novo campo internacional. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BORTHAGARAY, Andrés. El espacio público de Buenos Aires bajo la presión de la movilidad urbana. In: ENANPARQ — Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPARQ, 2014. p. 1–13.
- CANESE, Luján Menazzi. Ciudad en dictadura. Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976–1983). **Scripta Nova — Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, v. 17, 2013.
- COEHN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889 — uma história mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- KIM, Lina; WESELY, Michael. **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KLEIN, Leslie. **Metaphors of form: weaving the barrio**. Thing theory (2007). Disponível em <<http://www.columbia.edu/~sf2220/TT2007/web-content/Pages/leslie2.html>> . Acesso em 1 ago. 2016.

- MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e crítica na América Latina**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.
- REAL, Patricio Del. Bibliography. In: BERGDOLL, Barry et al. **Latin America in Construction: Architecture 1955–1980**. Nova Iorque: MOMA, 2015. p. 296–313.
- SANDOVAL, Luciana Saboia; Liz. “A cidade é uma só?”, Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. In: Urbi, Seminário Internacional Urbicentros, 3., 2012, Salvador. **Anais...** Salvador, 2012.
- SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577–591, out. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 1 ago. 2016.
- SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.
- TAMAYO, Alfredo Brillembourg et al. **Informal city: Caracas case**. Nova Iorque: Munich Prestel, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. La memoria amenazada. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- VEGA, Jimena Alejandra. **As intervenções urbanas em Buenos Aires no Último Governo Militar (1976–1983): a erradicação das villas e o Plano de Autopistas**. 2013. Campinas: PUC–Campinas, 2013.
- VERACOECHA, Ermila Troconis De. **Caracas**. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

Autores

Anelise R. Corseuil

Professora Titular do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e do Curso de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Literários e Linguísticos da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na área de pesquisa dos Estudos de Cinema e Literários e Estudos Culturais. É autora do livro *A América Latina no Cinema Contemporâneo: outros olhares*, Florianópolis; Insular, 2012. É editora-Chefe dos periódicos *Ilha do Desterro* e *REBECA (Revista Brasileira de Estudos de Cinema)*.

Karla Holanda

Professora do curso de Cinema e Audiovisual, e do PPG em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, é vinculada ao grupo de pesquisa Documentário e Fronteiras, desenvolvendo os projetos Documentário de autoria feminina no Brasil e Cartografia do Documentário brasileiro. É doutora em Comunicação, pela Universidade Federal Fluminense, e mestre em Multimeios, pela Unicamp. É também cineasta, tendo dirigido *Kátia* (2012), dentre outros.

Fabián Núñez

Professor Adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação (2009), Mestre em Comunicação, Imagem e Informação (2003) e Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Cinema (2000), pela UFF. Foi professor credenciado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, de 2010 a 2015. É pesquisador vinculado à PRALA (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano) e ao LUPA (Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual).

Luiza Lusvarghi

Jornalista, pesquisadora de Audiovisual e professora no curso lato sensu do Centro de Estudos sobre Cultura e Comunicação da América Latina (CELACC) da USP. Autora de livros e artigos sobre as confluências entre cinema e televisão, concluiu estudo de pós-doutorado PNPd Capes sobre narrativas criminais ficcionais latino-americanas.

Estevão Garcia

Professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Curso Técnico Integrado em Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Goiás (IFG). Foi professor visitante do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Estudos Cinematográficos pela Universidade de Guadalajara (UdG), México. Graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Rafael Tassi

Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Vice-Coordenador, pesquisador e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP/PR) e professor adjunto da UNESPAR (PR). rafatassiteixeira@hotmail.com.br

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP/PR). sandrafischer@uol.com.br

Marina Cavalcanti Tedesco

Bacharel em Cinema e doutora em Comunicação, atuou como diretora de fotografia em diversas produções audiovisuais. Foi co-organizadora dos seguintes livros: *Brasil Mexico Aproximações Cinematográficas* (2011) e *Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano* (2013). É professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Seus temas de interesse são: audiovisual, América Latina, cinematografia, política e gênero.

Marcelo Prioste

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, Mestre em Design, Especialista (lato sensu) em Multimídia e Graduado em Comunicação Social (Rádio e TV). Atualmente leciona na PUC-SP (Multimeios, Jornalismo e Diálogos entre Filosofia, Cinema e Humanidades). No doutorado desenvolveu pesquisa sobre as formas narrativas do cinema documentário latino-americano com enfoque na produção do cineasta cubano Santiago Álvarez Román (1919-1998).

Maurício de Bragança

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (Nível2), é professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Possui doutorado em Letras (2007) pela Universidade Federal Fluminense e mestrado em Comunicação (2003) pela mesma instituição. mauriciode@yahoo.com

Eliska Altmann

Professora adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no Departamento de Ciências Sociais e no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS). Coordenadora do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem) – PPGSA/IFCS/UFRJ. Autora do livro "O Brasil imaginado na América Latina: a crítica de filmes de Glauber

Rocha e Walter Salles” (Contra Capa/ Faperj, 2010), e idealizadora do portal eletrônico CineCríticos, dedicado à crítica de cinema na América Latina: <www.cinecriticos.com.br/>.

Marília Bilemjian Goulart

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.

Os capítulos publicados neste livro são o resultado dos trabalhos apresentados no **Seminário Temático Cinema e América Latina: hibridismos, debates estético–historiográficos e culturais**, ocorrido nos Encontros Internacionais da SOCINE a partir de 2013, cujo objetivo principal foi discutir a produção audiovisual na América Latina, considerando suas especificidades, hibridismos e paralelismos. Os ensaios analisam a totalidade do fenômeno audiovisual, a saber, produção, exibição e recepção, buscando estabelecer um campo de reflexões sobre o audiovisual e o continente latino-americano e suas relações com países vizinhos. Para esse intuito, lançamos mão de análises sobre aspectos culturais, estéticos, políticos, históricos, sociais, institucionais e tecnológicos.

