



albarce

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UFF _ ISSN 2965-7822 _ VOLUME II _ N° 01 _ 2024

**o que podem os
gêneros narrativos
no cinema e
audiovisual?**

organização

MARIANA BALTAR
CAROLINA AMARAL
CESAR CASTANHA

contribuições

CELESTINO DELEYTO (trad. CAROLINA AMARAL)
DAVID TERAO
HENRIQUE RODRIGUES MARQUES
LEONARDO COSTA
PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA
REGIANE RIBEIRO
RICHARD DYER (trad. JOCIMAR DIAS JR)
RICK ALTMAN (trad. JEAN-PIERRE BARAKAT)

ANNA CLAUDIA SOARES
ARTHUR SILVA BARBOSA
BENEDITO FERREIRA
FRANCISCO QUINTEIRO PIRES
JAQUES CAVALCANTI
MARCEL CONNET WAINMAYER
MARCOS HILLER
VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA

a_barca

O QUE PODEM OS GÊNEROS NARRATIVOS NO CINEMA E AUDIOVISUAL?

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

VOLUME 11 N° 1 2024

ISSN 2965-7822

 [site da revista](#)

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI RJ BRASIL

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

RAFAEL ROMÃO SILVA Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professor dos cursos de graduação de Bacharelado em Teatro e em Cinema e Audiovisual da Faculdade Cesgranrio.

TAINÁ XAVIER Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

VANESSA MARIA RODRIGUES Doutora em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Diretora de Comunicação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), biênio 2024-2026.

BRENO HENRIQUE DE ALMEIDA ROCHA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

MARCEL GONNET WAINMAYER Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

ALISSON OLIVEIRA SOARES DE SANTANA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

MONICA RODRIGUES KLEMZ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

comissão editorial convidada

MARIANA BALTAR Universidade Federal Fluminense

CAROLINA AMARAL Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

CESAR CASTANHA Universidade Federal de Pernambuco

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | LUGAR ESTÚDIO

CAPA

still do filme *A Seita* (dir. André Antônio, 2015).

ALEX FERREIRA DAMASCENO Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPA), Brasil.

ANA ENNE Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

ANA ACKER Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

ANGELA PRYSTHON Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

CEIÇA FERREIRA Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

EDILEUZA PENHA DE SOUZA Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

ESTHER HAMBURGER Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

FABIO ALLAN MENDES RAMALHO Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

GABRIEL MENOTTI Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

GUILHERME MAIA DE JESUS Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Brasil.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

JÔ LEVY Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

LORENA BEST Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

MANNUELA RAMOS DA COSTA Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

MARIANO MESTMAN Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

PEDRO BUTCHER Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

SONIA GARCÍA LÓPEZ Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

TADEU CAPISTRANO Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

THAIS BLANK Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getulio Vargas (FGV), Brasil.

EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO **11**

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO **13**

MARIANA BALTAR | Universidade Federal Fluminense

CAROLINA AMARAL | Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

CESAR CASTANHA | Universidade Federal de Pernambuco

DOSSIÊ TEMÁTICO

DOSSIÊ | TRADUÇÕES

UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA/SINTÁTICA/PRAGMÁTICA AO GÊNERO **19**

RICK ALTMAN (tradução: JEAN-PIERRE BARAKAT, revisão: MARIANA BALTAR)

GÊNEROS FÍLMICOS NA ENCRUZILHADA: O QUE OS GÊNEROS FAZEM A SI PRÓPRIOS **43**

CELESTINO DELEYTO (tradução: CAROLINA AMARAL)

A COR DO ENTRETENIMENTO **60**

RICHARD DYER (tradução: JOCIMAR DIAS JR)

DOSSIÊ | ARTIGOS

O MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE A PARTIR DOS CONCEITOS DE GÊNERO E MODO **72**

DAVID TERAQ

SUMÁRIO

ESPECULANDO GÊNERO(S): POR UMA ABORDAGEM *QUEER*
DOS ESTUDOS DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

HENRIQUE RODRIGUES MARQUES

92

REPRODUÇÃO SOCIAL DE HERÓIS: ASPECTOS DA INSTRUMENTALIZAÇÃO
DA MATERNIDADE NOS ANIMÊS DO TIPO SHŌNEN *MY HERO ACADEMIA* E *DEMON SLAYER*

LEONARDO COSTA

REGIANE RIBEIRO

109

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO COMO FERRAMENTA GENÉRICA HOLLYWOODIANA
PARA ADAPTAR NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS

PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA

131

DOSSIÊ | SESSÃO LIVRE

O PORVIR IMAGINADO PELO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO:
A FICÇÃO CIENTÍFICA NO PAÍS DO FUTURO

ARTHUR SILVA BARBOSA

150

ENSAIO VISUAL

CAVALO SEM NOME E PARADEIRO

BENEDITO FERREIRA

167

ENTREVISTA

- EISENSTEIN NO SERTÃO: UMA ENTREVISTA COM GERALDO SARNO **182**
VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA
MARCEL GONNET WAINMAYER

NAVEGAÇÕES

NAVEGAÇÕES | ARTIGOS

- EXPRESSIONISMO ALEMÃO E ESTILO NO ESPECIAL DE TV *LOBISOMEM NA NOITE* (2022) **203**
ANNA CLAUDIA SOARES
- VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI E O BOM PATRÃO: OLHARES DO CINEMA EUROPEU PARA REFLETIR
SOBRE AS LÓGICAS DO MUNDO DO TRABALHO **215**
MARCOS HILLER
- FABULAÇÃO CRIOLA: A POLÍTICA DA INTERCESSÃO E DA MEMÓRIA NO CINEMA DE PEDRO COSTA **229**
FRANCISCO QUINTEIRO PIRES

RESENHA

- A VOZ CORPÓREA COMO EXPRESSÃO DO INEFÁVEL: COMENTÁRIOS SOBRE
MAIS DO QUE PALAVRAS AO VENTO: VOZ, CORPO E MELODRAMA NO CINEMA (2020) **247**
JAQUES CAVALCANTI

editorial

A BARCA

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

Esta edição d' *A Barca* chega trazendo a alegria do segundo ano de travessias da revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF) e inaugura um novo volume do periódico. O primeiro número do segundo volume começa com um dossiê que propõe uma questão: “O que podem os gêneros narrativos no cinema e audiovisual?”. Organizado pelos pesquisadores Mariana Baltar (UFF), Carolina Amaral (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ) e Cesar Castanha (Universidade Federal de Pernambuco – UFPE), o dossiê conta com oito textos, sendo três Traduções, quatro Artigos e uma contribuição para a Seção Livre. Mais informações sobre podem ser encontradas em sua apresentação, escrita por Baltar, Amaral e Castanha.

Navegam neste número, além do Dossiê, um Ensaio Visual, uma Entrevista, três Artigos e uma Resenha. O artista (e pesquisador) convidado é Benedito Ferreira, doutor pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Seu ensaio faz parte do projeto “Cavalo sem nome e paradeiro”, desenvolvido desde 2020, escolhido para compor este número da revista pelo diálogo que apresenta com imaginários dos filmes de caubói. As imagens “alquebradas, rarefeitas e marcadas por luminosidades distintas”, segundo o artista, são remanescentes de uma filmagem de 2014, quando Ferreira acompanhou uma das maiores cavalgadas de Goiás. A entrevista intitulada “Eisenstein no sertão: uma entrevista com Geraldo Sarno”, conduzida por Vanessa Teixeira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO) e Marcel Gonnet Wainmayer (UFF), evidencia o diálogo produtivo que Sarno (1938-2022) estabeleceu com a obra de Serguei Eisenstein (1898-1948). Em nossa seção Artigos, Anna Claudia Soares (Universidade Tuiuti do Paraná – UTP) explora a influência do estilo expressionista alemão em uma obra contemporânea no artigo “Expressionismo Alemão e estilo no especial de TV

Lobisomem na Noite (2022)”. Em “*Você não estava aqui e O bom patrão*: olhares do cinema europeu para refletir sobre as lógicas do mundo do trabalho”, Marcos Hiller (Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP) reflete, a partir dos filmes, sobre os impactos do capitalismo de plataforma nas condições de trabalho, saúde e subjetividade contemporâneas. O terceiro artigo das Navegações, de autoria de Francisco Quinteiro Pires (Boston University), se debruça sobre a obra de Pedro Costa, em especial os filmes *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014). Em “Fabulação crioula: a política da intercessão e da memória no cinema de Pedro Costa”, Pires defende que há nos filmes, uma “prática de intercessão [que] promove uma partilha de saberes em um lugar marcado pela precariedade e marginalização”, a que chama de “fabulação crioula”. Encerrando o número, a Resenha “A voz corpórea como expressão do inefável: comentários sobre *Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema* (2020)”, escrita por Jaques Cavalcanti, aborda a dissertação de autoria de Felipe Ferro Rodrigues. Cavalcanti afirma que, ao analisar filmes de melodrama pelo viés da voz não-verbal, Rodrigues defende o corpo como principal meio de manifestação simbólica do desejo reprimido.

Felizes pelo marco de um ano de travessia, agradecemos a todas as pessoas editoras, autoras e pareceristas que tornaram este número d’*A Barca* possível. Às/aos nossas/es/os leitoras/es/os, esperamos que sigam navegando conosco por estes e muitos outros mares.

O QUE (AINDA) PODEM OS GÊNEROS NARRATIVOS NO CINEMA E AUDIOVISUAL?

MARIANA BALTAR | UFF

CAROLINA AMARAL | PUC-RIO

CESAR CASTANHA | UFPE

Os gêneros narrativos se apresentam ao cinema simultaneamente como horizonte de expectativas, convenções narrativas e formais e sistemas de comunicação. Assim, os gêneros organizam a economia do campo cinematográfico e audiovisual, revelam alguns de seus modos e reiteraões e, com isso, atuam criativamente sobre o campo. Textos clássicos de uma teorização específica do aparato conceitual de gêneros no cinema e audiovisual, alguns desses textos traduzidos pela primeira vez aqui neste dossiê, entendem o gênero como um pacto endereçado à espectadorialidade. O entendimento do gênero como categoria ao mesmo tempo material e cultural; como variável concreta, mas instável, que conjuga um pacto, espécie de convite a audiência, aparece desde o clássico texto de Rick Altman, “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, publicado primeiramente em 1984. Mas aparece sobretudo, alguns anos depois, na própria revisão que o autor faz dessa proposta inicial, advogando por uma abordagem semântica/sintática/pragmática ao gênero (publicada como conclusão no seu livro *Film/Genre*, em 1999).

Os novos cenários globais de espectadorialidade, com distintas e hipersegmentadas janelas de exibição, renovaram de modo intenso a eficácia desta categoria analítica e comercial. Basta olhar para os usos que as plataformas de streaming, canais de youtube e outras nas dinâmicas digitais fazem das demarcações generificadas para organizar as obras de seus catálogos de escalas transnacionais. Mas também no campo de uma produção mais autoral, no contexto brasileiro, por exemplo, os gêneros narrativos mais estabelecidos ao longo da história do cinema são matrizes criativas de jogos de alusão e deslizamentos estético-políticos.

Ainda que com alcance global, os gêneros se ramificam e localizam regionalmente de maneira heterogênea as diferenças internas da trajetória de cada gênero, revelando sua contínua dinamicidade e flexibilidade. Os gêneros, afinal, são definidos em uma perspectiva histórica, crítica e de mercado, mas essas definições não são permanentes, de modo que os diversos gêneros se mantêm sempre em definição.

Foi com inspiração nessa dinamicidade dos gêneros narrativos – uma elasticidade que tende a se tornar um local de disputa e dissenso ao se abrir para tudo o que os gêneros podem ser, explorando inclusive suas muitas contradições internas –, que organizamos este dossiê. Com ele, apresentamos trabalhos que lidam com os diversos repertórios genéricos, seus desdobramentos estéticos e problemáticas de ordem cultural, social e política. E, também, apresentamos pela primeira vez em português, traduções de textos fundadores e fundamentais sobre a teoria de gêneros narrativos, contribuindo com a ampliação das possibilidades de acesso e uso desse arcabouço.

Nesse sentido, oferecemos a tradução das últimas páginas do livro de Rick Altman, *Film/Genre*, nelas o autor não apenas sistematiza sua abordagem sintático-semântico-pragmática, mas reproduz a versão original do texto de 1984. Nesta tradução, realizada por Jean-Pierre Barakat, com revisão de Mariana Baltar, optamos por manter o formato textual do livro, sem qualquer alteração, adaptação ou corte, ainda que o autor se refira algumas vezes à publicação original.

A segunda tradução é do artigo de Celestino Deleyto, “Gêneros fílmicos na encruzilhada: o que os gêneros fazem a si próprios”, texto fundamental para pensarmos os significados e as utilizações dos gêneros narrativos. Nele, cuja versão para o português foi feita por Carolina Amaral, Deleyto reconhece a organização sistemática dos gêneros em que a indústria cinematográfica está implicada enquanto expressa um interesse em trabalhar com seus aspectos especificamente textuais e formais. O autor se questiona sobre a relação mais aberta que os gêneros estabelecem com o cinema, oferecendo à linguagem não só a convenção “dentro” do gênero, mas também para além dele, incluindo suas muitas relações intergenéricas.

O outro trabalho de tradução do dossiê, realizado por Jocimar Dias Jr, é o artigo “A Cor do Entretenimento”, de Richard Dyer, originalmente publicado na revista *Sight and Sound*, em 1995, e depois republicado no livro *Only Entertainment*. Em 2016, o capítulo anterior do livro, “Entretenimento e utopia”, foi traduzido e publicado pela revista Eco-Pós. “A Cor do Entretenimento” representa, no entanto, um desdobramento chave para o que Dyer elabora no capítulo anterior, o que justifica a importância da sua tradução. A partir de uma análise crítica da série de

filmes *That's Entertainment!* (1974, 1976 e 1994) – produções guiadas por um sentimento nostálgico em relação ao cinema musical clássico, colecionando seus números e intercalando-os com depoimentos de estrelas do gênero enquanto elas contemplam seu próprio trabalho –, Dyer nos coloca diante da diferença racial que atravessa tanto a formulação genérica do filme musical como a maneira como lemos o musical até hoje.

Vistas em conjunto, essas três traduções conseguem fornecer uma boa síntese das múltiplas abordagens e usos da categoria para nosso campo do cinema e audiovisual, reafirmando as possibilidades materiais, afeitas a análises textuais, mas, sobretudo, também possibilidades políticas de uma reflexão com base nos gêneros narrativos. Os textos originais costumam dar ênfase aos gêneros em seu contexto cinematográfico. Em geral, mantivemos uma tradução literal como gênero cinematográfico ou fílmico, mas conscientes de que fazemos uma leitura mais ampla dessa expressão, expandindo para um contexto audiovisual.

Os textos deste dossiê ecoam não apenas o pensamento crítico e teórico sobre esses repertórios, desdobramentos e problemáticas que se produzem a partir dos gêneros, mas também a pertinência de uma reflexão sobre os gêneros narrativos a partir de nossa posição acadêmica localizada. Se os gêneros são frequentemente identificados pelo sistema de classificação que foi montado no cinema clássico hollywoodiano, é de grande importância o desenvolvimento de pesquisas em gênero que tomem uma posição e assumam o olhar do Sul global para esse sistema e para sua diversidade criativa, histórica e geográfica.

Essa pertinência não se apresenta apenas na necessidade existente de cartografar as trajetórias de alguns gêneros no cinema brasileiro, como é feito em um artigo e um texto da seção livre deste dossiê, mas também nas proposições teóricas e analíticas que dirigem seu olhar para o estado do sistema genérico fora do país. Assim, os textos aqui dispostos colocam em questão desde a ontologia que define os gêneros narrativos e o que os constitui até as reverberações do sistema genérico em um mercado audiovisual em mudança pela plataforma e circuito de *streamings*.

Assim, o dossiê *O que podem os gêneros narrativos no cinema e audiovisual?* apresenta para os leitores da revista *A Barca*, além das traduções, cinco textos escritos por pesquisadores de instituições diversas interessados em problematizar, tensionar e se apropriar dos gêneros narrativos e do potencial criativo e sistemático que eles representam para a linguagem do cinema.

Seguindo para os artigos originais publicados no dossiê, temos como nosso primeiro texto “O melodrama no cinema brasileiro: uma análise a partir dos conceitos de Gênero e Modo”, de David Terao. Esse texto organiza uma necessária retomada histórica do cinema brasileiro para realizar um mapeamento do melodrama nos filmes dos estúdios brasileiros entre as décadas de 1930 e 1950. Pensando uma negociação do melodrama como gênero com o melodrama como modo, ele conclui o texto analisando o modo melodramático no filme *Eles não usam black-tie* (dir. Leon Hirszman, 1981). Um texto apropriado para pensar a historicidade do melodrama e sua sobrevivência no cinema brasileiro.

Em seguida, temos o artigo “Especulando gênero(s): por uma abordagem queer dos estudos de gêneros cinematográficos”, de Henrique Rodrigues Marques. Esse texto volta às bases conceituais do cinema de gênero para propor um campo de estudo comum entre gênero como categoria narrativa (*genre*) e gêneros como categoria identitária (*gender*). O texto se diz motivado por uma inquietação de pesquisa em pensar o cinema de gênero ao mesmo tempo em que elabora o ímpeto de flexionar ou até romper com suas fronteiras classificatórias, refletindo sobre o que está em jogo nessas delimitações e na liberdade formal dos gêneros narrativos para além delas.

O terceiro artigo é “Reprodução social de heróis: aspectos da instrumentalização da maternidade nos animês do tipo *shōnen* My Hero Academia e Demon Slayer”, de Leonardo Costa e Regiane Ribeiro. Voltando para o gênero do animê, o trabalho utiliza o subgênero *shōnen* como ponto de partida para uma análise cultural da representação da maternidade nas séries do gênero, o que é interseccionado com um interesse de pensar como se representam também as constituições familiares e o trabalho feminino nessas narrativas.

Os dois últimos textos se voltam para o estudo da fantasia e ficção-científica, com enfoques bem distintos entre eles. No artigo “O suburbanismo fantástico como ferramenta genérica Hollywoodiana para adaptar Narrativas Infante-Juvenis”, de Pedro Artur Baptista Lauria, o autor faz um estudo de caso dos filmes de aventura da Amblin Entertainment, produtora cinematográfica hollywoodiana fundada em 1980 e responsável por uma filmografia carregada de um forte código genérico, o que é discutido no texto. A análise é adequada por propor uma interação entre o estudo dos gêneros narrativos e um estudo da indústria e da cultura de consumo, que sustentam e modificam esses gêneros. É conveniente pensar sobre isso especialmente diante do cenário dos streamings, que muitas vezes promovem a sua própria catalogação genérica.

Encerrando o dossiê, na seção livre, temos o texto “O porvir imaginado pelo cinema brasileiro contemporâneo: a ficção científica no país do futuro”, de Arthur Silva Barbosa, interessado em pensar o estado da ficção científica e ficção especulativa na filmografia nacional contemporânea. O autor faz uma recuperação oportuna do estado da arte do gênero e de como ele tem sido abraçado por um olhar acadêmico dedicado a pensar a aparição reiterada das distopias, dos artifícios e das especulações dessa apropriação genérica que tem sido cada vez mais comum nas produções locais. A predominância da ficção-científica em um cinema brasileiro autoral contemporâneo é reveladora de uma função importante dos gêneros narrativos, que é a de organizar ou revelar *Zeitgeists* e estruturas de sentimento que atravessam a realização cinematográfica em determinados períodos e locais. Em tempos de distopias e disputas pela necessária reconstrução de utopias, os repertórios estéticos e temáticos da ficção-científica têm se mostrado um locus aberto de possibilidades e especulações, especialmente no campo do cinema brasileiro.

O passeio pelos artigos, seção livre e traduções deste Dossiê sedimenta o poder dos gêneros narrativos, em toda sua dinâmica ao mesmo tempo concreta e instável de repertórios e codificações, como horizonte de expectativas e como pacto. Do mesmo modo, esperamos que o convite feito pelas abordagens conceituais e análises aqui reunidas também induza a engajamentos reflexivos e afetivos frente a estas teorias e obras.

Boa leitura!

dossiê

o que podem os gêneros narrativos
no cinema e audiovisual?

UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA/SINTÁTICA/PRAGMÁTICA AO GÊNERO¹

RICK ALTMAN

Longe de postular uma progressão formal unicamente interna, eu proporia que a relação entre o semântico e o sintático constitui o próprio local de negociação entre Hollywood e seu público, e assim entre usos rituais e ideológicos do gênero a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são ajustados às prioridades de Hollywood (e vice-versa) ... Existe um ponto comum sempre que se alcança um ajuste duradouro: uma região onde os valores rituais do público coincidem com os ideológicos de Hollywood... O gênero bem-sucedido deve seu sucesso à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente. É essa prestidigitação, essa superdeterminação estratégica, que mais claramente caracteriza a produção cinematográfica americana durante os anos de estúdio.

Rick Altman, 'A *Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*' (1984, pp. 13–15)

Publiquei, há alguns anos, um artigo propondo 'Uma Abordagem Semântica/Sintática para o Gênero Cinematográfico'. Reproduzido como um apêndice deste livro, esse artigo teve certo sucesso. No entanto, como frequentemente acontece com tentativas de reduzir fenômenos complexos a uma fórmula simples, continuei assombrado por certos aspectos da minha abordagem semântica/sintática organizada e administrável. 'Onde, por exemplo, localizamos a fronteira exata entre o semântico e o sintático?' (1984, p. 15), perguntei no final do artigo. Também poderia ter dado voz a algumas perguntas mais óbvias e até mais complexas: de todos os elementos semânticos e sintáticos possíveis em um determinado filme, como sabemos a quais devemos prestar atenção? Espectadores diferentes não notam elementos diferentes? Isso não muda nada? Sem dúvida, eu teria respostas prontas à época, mas agora reconheço que muitas dessas respostas teriam sido fundamentalmente circulares por natureza. Eu teria dito: "o gênero nos diz o que notar, e alguns espectadores conhecem o gênero melhor do que outros".

1 Este texto foi originalmente publicado pelo autor como conclusão do seu livro *Film/Genre* (British Film Institute, 1998).

Assim defendida, a abordagem semântica/sintática pode servir admiravelmente a propósitos analíticos, oferecendo um vocabulário descritivo satisfatório, útil para interpretar textos individuais e relacioná-los a agrupamentos genéricos existentes. No entanto, quando se trata de uma compreensão teórica e histórica mais ampla, tal defesa definitivamente fica aquém. Embora o artigo tenha feito um esforço valente e talvez, por vezes, bem-sucedido para explicar a história do gênero, ele ignorou a ameaça que percepções divergentes representam não apenas para a teoria semântica/sintática geral, mas até mesmo para sua adequação descritiva. Assumindo o reconhecimento estável de fatores semânticos e sintáticos em uma população instável, subestimei o fato de que gêneros parecem diferentes para públicos diferentes, e que espectadores díspares podem perceber elementos semânticos e sintáticos bastante díspares no mesmo filme. Essa cegueira, por sua vez, me impediu de investigar completamente a possibilidade de que gêneros possam servir a grupos diversos de forma diversa.

Como eu estava buscando uma terminologia clara, flexível e relevante que pudesse ser compartilhada por todos os espectadores, minha perspectiva foi ironicamente limitada pela própria natureza do meu projeto. Em busca do transparente e do objetivo, eu não conseguia ver que toda terminologia está, até certo ponto, vinculada a um uso particular. Assim como o projeto de Todorov é comprometido por sua disposição de basear uma teoria na definição e delimitação de cisnes de outra pessoa, e todo o empreendimento de Wittgenstein é minado por uma decisão de prever sua teoria na categoria não examinada de jogos, então descobri que meu trabalho foi comprometido pela suposição tácita de que a terminologia pode ser neutra. Fiquei tão satisfeito por ter descoberto por que os mesmos textos são regularmente tratados por críticos rituais e ideológicos de maneiras radicalmente opostas que deixei de reconhecer nessa oposição a chave para todo o problema. Embora o artigo reconhecesse a capacidade de um gênero de satisfazer simultaneamente diferentes necessidades, o que atribuí a dois singulares coletivos (o “público” e “Hollywood”), nunca despertei para o fato de que os gêneros podem ter múltiplos públicos conflitantes, que a própria Hollywood abriga muitos interesses divergentes e que esses praticantes de múltiplos gêneros usam gêneros e terminologia genérica de maneiras diferentes e potencialmente contraditórias.

Continuo acreditando que os gêneros incorporam precisamente aqueles momentos/situações/estruturas que são capazes de beneficiar simultaneamente vários usuários. Mas essa capacidade de satisfazer vários grupos ao mesmo tempo complica significativamente a questão. Quando olhamos para gêneros estabelecidos, tudo o que podemos ver é a coincidência, o alinhamento e o fortalecimento tão característicos de gêneros bem-sucedidos. É por isso que foi importante neste livro olhar para os padrões de mudança genérica – origens do gênero, redefinição do gênero e reaproveitamento do gênero – juntamente com os tópicos mais tradicionais de estabilidade e estrutura genérica.

Minha tentativa de forjar uma terminologia objetiva sofreu com uma falha em reconhecer a natureza discursiva dos gêneros. Me consolo em relatar que tive boa companhia nesta “casinha aconchegante”. De Aristóteles a Wittgenstein e de Frye a Fowler (mas com a notável exceção das recentes incursões de Rosmarin e Beebee), a maioria das teorias de gênero tem sido menos do que totalmente sensível à discursividade genérica.

Como sugeri neste livro, os gêneros parecem-me agora não apenas discursivos, mas, porque são mecanismos para coordenar usuários diversos, multidiscursivos. Em vez de utilizar uma única linguagem mestre, como a maioria dos teóricos de gênero anteriores diria, um gênero pode ser apropriadamente considerado multicodificado. Cada gênero é simultaneamente definido por múltiplos códigos, correspondendo aos múltiplos grupos que, ao ajudar a definir o gênero, pode-se dizer que ‘falam’ o gênero. Quando os diversos grupos que usam o gênero são considerados juntos, os gêneros aparecem como esquemas regulatórios que facilitam a integração de diversas facções em um único tecido social.

UMA ABORDAGEM SEMÂNTICA/SINTÁTICA/PRAGMÁTICA

Embora a terminologia semântica/sintática possa ser útil para descrever os efeitos da discursividade genérica, ela não é por si só suficiente para expô-los ou explicá-los. Por isso, achei necessário construir a abordagem semântica/sintática/pragmática apresentada neste livro. Neste ponto, faz-se necessário pontuar brevemente sobre a noção de pragmática. Uma analogia linguística simples ajudará a explicar esse conceito. A capacidade humana de produzir sons é teoricamente infinita por natureza, mas línguas individuais reconhecem como significativas apenas uma pequena porcentagem das variações sonoras realmente produzidas pelos falantes. Linguistas e outros usuários de línguas distinguem entre variações sonoras significativas e insignificantes por meio de um procedimento simples chamado teste de comutação. Este teste envolve hipoteticamente substituir um som por outro e observar se a mudança de sons faz diferença no significado; se o significado muda, então a diferença entre os dois sons é reconhecida como significativa e relevante. Conforme descrito mais detalhadamente no Capítulo 10, “Que modelo de comunicação é apropriado para os gêneros?”, este processo depende da suposição de que a linguagem é dividida em níveis separados: somente interrogando o nível de significado podemos identificar significância no nível de variação sonora.

Seguindo Jurij Lotman (1977), sugeri que esse padrão pode ser estendido além da linguagem para uma compreensão de textos (1981). Além dos níveis de fonemas e morfemas, pode-se discernir outros níveis dependendo do uso que a linguagem é dada em um texto ou grupo de textos em particular. Aplicando o teste de comutação a um poema ou filme, podemos descobrir quais unidades linguísticas assumem significado em um nível textual. Por um lado, essa lógica é impecável; as mesmas estruturas que tornam possível que a linguagem comunique significado são redistribuídas para criar significado em um nível mais alto. Assim como o nível de palavras significativas é necessário para fundamentar a comutação que identifica quais sons são significativos, um nível textual é necessário para fundamentar o significado linguístico. Para colocar de forma mais simples, não se pode decidir quais sons são significativos sem saber quais de todas as combinações sonoras possíveis têm significado como palavras; similarmente, não se pode saber quais grupos sonoros têm significado como palavras sem saber como esses grupos sonoros são usados na prática. O uso fundamenta o significado linguístico assim como o significado linguístico fundamenta a significância sonora. A atenção a esse uso é o que os linguistas chamam de análise pragmática.

No entanto, a lógica e a simplicidade dessa alegação, juntamente com a aparente fixidez da linguagem, me impediram de reconhecer um fato fundamental sobre esse processo. Longe de ser permanentemente alicerçado em um alto nível por alguma prática universalmente aceita, esse sistema envolve uma regressão infinita onde cada nível, em vez de ser permanentemente garantido pelo próximo, é apenas temporariamente apoiado por um nível que é ele próprio apenas temporariamente sustentado por um nível que é, por sua vez, ele mesmo baseado no... e assim por diante. Em vez de gerar estabilidade e segurança, esse sistema prospera com os dias contados e postergação. A longa história e utilidade social de línguas individuais podem dar a elas um alto grau de estabilidade aparente, mas até mesmo elas nunca são tão estáveis e seguras quanto nossos dicionários sugerem. Quanto mais nos afastamos dos fonemas e morfemas em direção aos usos textuais e usos genéricos, mais problemático e instável é o sistema.

Embora eu possa ter prestado pouca atenção ao fator de “indeterminação de uso” exponencialmente crescente à medida que nos movemos da esquerda para a direita ao longo da cadeia ruído/fonema/morfema/texto/gênero, ainda sustento que as significações textuais e genéricas são criadas de maneira semelhante ao significado linguístico, pelo uso dos mesmos princípios em um nível mais alto. Sabemos quais sons têm valor fonêmico testando (por meio de comutação) seu uso em palavras ou expressões específicas; sabemos, por sua vez, quais grupos de fonemas contam como palavras significativas testando por meio de comutação seu uso em textos específicos. Sabemos quais padrões textuais específicos são tidos como significativos apenas em virtude de sua implantação em instituições culturais mais amplas, como gêneros. O significado de cada nível é garantido apenas por meio de seu uso em um nível mais alto.

É precisamente esse «fator de uso» que a pragmática aborda. Quer estejamos discutindo literatura ou cinema (ou qualquer outro sistema de criação de significado), a(s) língua(s) base(s) ultrapassam sua própria estrutura e significado, pois são integradas aos usos textuais. Este é o nível que a terminologia semântica/sintática atende tão bem. Para entender quais fatores semânticos e sintáticos realmente criam significado, no entanto, é necessário submetê-los a uma análise mais aprofundada com base nos usos aos quais são colocados. Embora o processo pareça inteiramente linear, com cada nível determinado e definido pelo próximo, aquela linearidade, na verdade, não passa de uma ficção conveniente, pois mesmo a linguagem ou texto mais simples pode ter múltiplos usuários e usos ramificados.

Se toda a história fosse contada, em cada nível de análise teríamos que reconhecer que o próximo nível ascendente não está limitado a um único padrão de uso contra o qual o nível mais baixo pode ser comutado. Sem saber qual padrão de uso levar a sério, teríamos que comutar inúmeras vezes cada unidade potencialmente significativa, em relação a cada um dos diferentes usos de nível mais alto com os quais ela está associada. Levando a uma indecidibilidade massiva, essa situação destruiria nossa capacidade de separar sons significativos de ruído, palavras de jargões e estruturas textuais de padrões aleatórios. A clareza linguística seria sacrificada, junto com expectativas culturais compartilhadas. Essa situação é tão indesejável que virtualmente todas as culturas criaram maneiras de reduzir a dispersão do uso linguístico (e, portanto, os efeitos da indeterminação do uso) para garantir uma comunicação clara e contínua. Se todo significado depende de um número indeterminado de usuários conflitantes, então nenhuma comunicação estável pode ocorrer; então, a sociedade restringe artificialmente o alcance de usos aceitáveis, controlando assim a dispersão potencial e a regressão infinita da série de criação de significado. Se todo significado tivesse que ser postergado, então a comunicação seria literalmente impossível; a sociedade prefere restringir a comunicação (que é, portanto, sempre uma leve falha de comunicação) em vez de arriscar a liberdade total, o que pode destruir a comunicação completamente.

A variação linguística é relativamente fácil de restringir. No entanto, no nível de textos e instituições, a dispersão de uso é virtualmente impossível de conter. É por isso que uma compreensão de práticas representacionais de base ampla, como literatura e cinema, requer uma pragmática separada. Uma vez que os elementos semânticos e sintáticos são usados de tantas maneiras diferentes, a análise pragmática de gêneros não pode depender somente da comutação como sua principal técnica analítica. Em vez de olhar principalmente para baixo na cadeia de significado em direção a textos, morfemas e fonemas, a análise pragmática deve constantemente atender à competição entre múltiplos usuários que caracteriza gêneros. Assim, a análise pragmática necessariamente abandona a linearidade

do modelo linguístico no qual foi originalmente moldada. Sempre assumindo múltiplos usuários de vários tipos – não apenas vários grupos de espectadores, mas produtores, distribuidores, exibidores, agências culturais e muitos outros também – a pragmática reconhece que alguns padrões familiares, como gêneros, devem sua própria existência a essa multiplicidade.

RECEPÇÃO, OPOSIÇÃO, CAÇA FURTIVA

A relação entre pragmática e estudo de recepção merece atenção especial. Por muito tempo, abordagens tradicionais ao estudo de gênero assumiram que gêneros (a) preexistem espectadores e (b) guiam a recepção do público. O estudo de recepção nega a última alegação, mas aceita a primeira. Uma vez que a abordagem semântica/sintática/pragmática, em vez disso, trata gêneros como um local de luta e cooperação entre múltiplos usuários, ela deve negar ambas as alegações. Enquanto o estudo da recepção limita sua atenção ao processamento de um texto ou gênero por vários indivíduos ou grupos, a análise pragmática trata a leitura como um processo mais complexo que envolve não apenas cumplicidade hegemônica entre grupos de usuários, mas também um sistema de retroalimentação que conecta grupos de usuários. Em vez de uma configuração texto-para-leitor unidirecional, a pragmática assume, portanto, um processo de fertilização cruzada constante (embora às vezes extremamente lento) pelo qual os interesses de um grupo podem aparecer nas ações de outro. Assim, a produção cinematográfica e a formação de gênero não podem ser localizadas de forma sistemática e simplista a montante da exibição cinematográfica, como a maioria dos estudos de recepção faria. Em vez de elevar a recepção a uma posição final todo-poderosa no processo de produção/distribuição/exibição/consumo/interpretação (como vários teóricos recentes fizeram), a pragmática reconhece o estudo da recepção como uma maneira apropriada de reconhecer as atividades de grupos de usuários específicos, mas apenas para posteriormente incorporar a recepção em uma análise mais ampla, orientada a processos e interativa, de grupos de usuários concorrentes. Assim como o estudo de recepção, uma abordagem semântica/sintática/pragmática recusa a determinação de estruturas textuais tomadas isoladamente, mas, além disso, reconhece a dificuldade de extrair essas estruturas textuais das instituições e hábitos sociais que as enquadram e lhes dão a aparência de fazer sentido por si mesmas. Enquanto a análise pragmática às vezes desestabiliza o significado ao mostrar o quão dependente ele é de usos particulares de um texto ou gênero, em outras vezes, ela consegue revelar as instituições de base de significado que fazem o significado parecer surgir diretamente da semântica e da sintaxe. Assim como não é mais aceitável fundamentar toda a teoria de gênero nos

casos especiais do musical e do faroeste, é inaceitável basear nossa compreensão da determinação textual no caso da recepção marginal. No entanto, como argumentei, a recepção marginal tem uma posição especial na teoria de gêneros, como a das nações, porque novas estruturas crescem regularmente a partir de posições de espectadores antes caracterizadas como francamente excêntricas.

Assim como é essencial entender a amplitude de uma abordagem semântica/sintática/pragmática em relação ao estudo de recepção, vale distinguir entre a abordagem sistêmica da pragmática e as noções mais limitadas (embora úteis) oferecidas por Stuart Hall e Michel de Certeau. Uma vez que Hall e de Certeau focaram fortemente — especialmente em seus trabalhos mais influentes — o ato de ler em si, frequentemente falharam em abordar os problemas mais amplos abrangidos pela análise pragmática. Em seu artigo *'Encoding/Decoding'* (tradução livre: Codificação/Decodificação) (1980), Hall descreveu os leitores como aceitando, negociando ou se opondo a uma leitura pretendida. Para de Certeau, 'os leitores são viajantes; movem-se por terras da outra pessoa, como nômades que exploram furtivamente campos que não escreveram, saqueando a riqueza do Egito para desfrutá-la eles mesmos' (1984, p. 174). A metáfora do "nômade caçador furtivo" prova ser surpreendentemente reveladora do conservadorismo fundamental de Hall e de Certeau. De acordo com o relato do de Certeau, houve uma vez uma grande nação chamada Egito, agora saqueada por uma tribo de nômades. Nada antes, nada depois. Mas como o Egito se tornou uma grande nação e o que aconteceu com os nômades? A historiografia "instantânea" do de Certeau oclui a discussão dessas questões. Em vez de descrever o processo geral de leitura e sua relação com instituições, tanto Hall quanto de Certeau se contentam em ampliar um único momento desse processo. Como as leituras pretendidas se tornaram identificáveis como tais? Como algumas pessoas alcançaram o direito de codificar significados, enquanto outras são reduzidas à decodificação? Conforme Hall e seus seguidores modelam a situação, mesmo a leitura mais oposicionista ainda é apenas um ato de decodificação, dependente, em última análise, de um ato anterior de codificação. Enquanto as conexões entre codificação e decodificação são cuidadosamente traçadas, nenhum caminho claro leva da decodificação para codificações subsequentes, da oposição à intenção, das margens de uma sociedade atual para o centro de uma sociedade reconfigurada. Da mesma forma, de Certeau assume que o mapa já foi desenhado por outros, e que nenhuma atividade nômade pode alterá-lo. Nem mesmo invasores, que podem reivindicar seus direitos e, assim, colonizar a terra, os leitores são tratados como caçadores furtivos em terras de propriedade de outra pessoa, que estabeleceu a reivindicação da terra em algum passado mítico. Mas o que aconteceu com José, Moisés e sua tribo de nômades? Nas últimas duas décadas, o estudo de recepção se tornou uma indústria em crescimento. Surpreendentemente, no entanto, os teóricos orientados para a recepção falharam em tirar conclusões radicais de seus insights. Enfatizando a recepção localizada (tanto no tempo quanto no espa-

ço) de textos produzidos por alguém fora da esfera da recepção, os críticos nunca levaram a sério a capacidade do público de gerar seus próprios textos e, assim, se tornarem intencionadores, mapeadores e donos por direito próprio. Somente quando restringimos voluntariamente nossa visão a uma fatia estreita da história é que os jogadores parecem ser o Egito e os nômades. Quando temos uma visão mais ampla, reconhecemos facilmente que as civilizações têm uma relação mais complexa com caçadores furtivos e nômades. Na verdade, cada civilização foi, de forma relevante, produzida pelo assentamento de nômades. Mas uma vez que eles se estabeleceram e desenharam um novo mapa, cada antigo bando de nômades não é nada mais do que outro Egito agora sujeito à caça furtiva de um novo bando de nômades. A cada ciclo, os caçadores nômades se tornam donos de propriedades, e assim autores, cartógrafos e pretendentes, estabelecendo assim o capital que atrai ainda a atividade de caça furtiva de outros.

Histórias de tribos saqueadoras no extremo sul do Nilo podem parecer totalmente alheias ao gênero cinematográfico, mas os sistemas operam de forma semelhante. Para criar novos ciclos cinematográficos, os produtores devem incluir novos adjetivos nos gêneros substantivos existentes. Ao fazer isso, os produtores estão precisamente “caçando furtivamente” o território estabelecido do gênero. No entanto, essa atividade não autorizada e diferenciadora de produtos muitas vezes se estabelece em um novo gênero imediatamente sujeito a mais invasões nômades. Ciclos e gêneros, nômades e civilizações, invasões e instituições, caçadores furtivos e donos – todos são parte do processo de remapeamento contínuo que alternadamente energiza e fixa a percepção humana. Quando os ciclos se estabelecem em gêneros, sua fixidez os torna alvos perfeitos para invasões de novos ciclos. Quando sua peregrinação pela natureza termina, os nômades geram civilizações apenas para serem roubados e saqueados por outras tribos errantes. Após invadir o vocabulário cinematográfico existente, as críticas feministas de cinema formaram uma série de instituições bem-sucedidas que, por enquanto, protegem suas aquisições, mas devem eventualmente sucumbir a outros invasores. Caçadores furtivos bem-sucedidos eventualmente se aposentam com seus despojos para um Novo Mundo, onde são, por sua vez, saqueados por uma nova geração de caçadores furtivos. Aqueles que caçaram furtivamente o drama acrescentando a ele um melodrama nômade não precisam se surpreender quando um novo grupo de nômades sequestra o melodrama resultante e o acasala com uma família errante.

Escrevendo em um ponto da história em que era essencial libertar os críticos da tirania da análise textual, Hall e de Certeau acertadamente concedem aos leitores um grau de liberdade e atividade antes indisponível. No entanto, na medida em que restringem sua análise a uma única categoria de usuários (leitores), eles são incapazes de capturar a complexidade pragmática dos sistemas literários e fílmicos. Em seu trabalho, e no de muitos outros críticos e teóricos que escreveram nas últimas duas décadas, percebe-se um resíduo da era anterior baseada em

texto. Hoje, temos bons motivos para entender os textos como parte de um empreendimento cultural muito mais amplo. Somente mudando a atenção das práticas de recepção apenas para os padrões de uso mais amplos – e conflitantes – de todos os usuários é que podemos escapar da tirania residual do texto-rei.

PLANEJAMENTO E USO DE CIDADES E TEXTOS

Quando a produção e a recepção são pensadas como atividades primariamente mentais, elas nem sempre são fáceis de imaginar. Exemplos materiais oferecem uma maneira mais satisfatória de desmistificar o desafio e a promessa de uma abordagem semântica/sintática/pragmática. O planejamento urbano oferece benefícios particularmente claros a esse respeito. Tomemos o exemplo de Brasília, recentemente relatado a mim pelo estudioso de cinema brasileiro Ismail Xavier. Conforme projetada nos anos 1950 pelo planejador urbano Lúcio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a nova capital no interior do Brasil consistiria em unidades multiclasse, cada uma com todos os serviços necessários.

Logo ficou claro, no entanto, que essa visão utópica não teria sucesso, já que funcionários do governo que buscavam alojamento perto de seus escritórios localizados centralmente rapidamente expulsaram moradores de classe baixa de locais convenientes. Ou seja, o plano Costa/Niemeyer cuidadosamente desenvolvido, com um arranjo sintático claramente identificado de elementos semânticos, foi contestado por um grupo de caçadores furtivos. Até agora, as circunstâncias confirmam as abordagens de Hall e de Certeau. No entanto, em sua análise de expansão geográfica e cronológica do uso é onde o lado pragmático da análise semântica/sintática/pragmática mostra sua força. Não é suficiente concentrar-se na leitura dos funcionários deste plano da cidade. Quais benefícios acumularam-se para outros grupos por meio deste processo? Por que as classes mais baixas se mudaram? Encontraram elas benefícios em sua nova localização (como custo reduzido, maior espaço ou comunicação aumentada dentro de seu próprio grupo)? Que interesse além do fácil acesso ao local de trabalho os novos habitantes tinham (por exemplo, o prestígio da centralidade em uma cidade sem marcadores mais tradicionais de sucesso, como prédios diferenciados)? O plano original claramente atendia às noções utópicas esquerdistas bem conhecidas dos planejadores; quais propósitos sociais, econômicos e governamentais são atendidos pela caça furtiva dos funcionários? O plano original representava um ideal, na verdade um gênero de planejamento urbano característico de muitos projetos ao redor do mundo, antes e depois. A subsequente “re-guetização” introduziu

claramente um conjunto revisado de relacionamentos entre os usuários da cidade, correspondendo a um gênero diferente construído na satisfação parcial das necessidades de múltiplos grupos de usuários. A expansão ‘geográfica’ mais acima da análise pragmática para outros grupos de usuários contemporâneos deve ser complementada por uma expansão ‘cronológica’ para projetos de planejamento urbano passados e futuros. Costa e Niemeyer estavam claramente projetando não apenas como indivíduos com imaginação, mas também em resposta à experiência de populações anteriores em espaços anteriores. Ou seja, eles próprios são o local não de uma única prioridade de usuário, mas de várias prioridades contraditórias que representam praticantes de planos urbanos anteriores. Seu próprio plano é, portanto, ‘seu próprio plano’ apenas na medida em que tal expressão pode implicar coordenação de vários desejos de uso evidenciados por outros. Movendo-se no fluxo do tempo, como Costa e Niemeyer usaram a experiência de Brasília em seu planejamento subsequente? Como esse experimento afetou os planos dos outros?

Embora a tentativa de cada arquiteto de resolver os problemas abordados por Costa e Niemeyer possa ser considerada como um projeto individual específico, deve-se reconhecer que os planejadores subsequentes são simplesmente os intérpretes dos desejos do usuário evidenciados por Brasília e outros projetos relacionados. Um gênero particular é reforçado e renovado na medida em que um planejador individual equilibra essas necessidades de uma forma já familiarizada por outros planejadores. Na contramão da análise de textos individuais e sua recepção, a compreensão de gêneros requer essa expansão geográfica e cronológica.

Assim como os planejadores urbanos pensavam que as pessoas habitariam automaticamente suas cidades conforme projetadas, os teóricos de gênero acreditavam que leitores e espectadores seguiriam automaticamente a liderança dos produtores textuais. Na verdade, houve um tempo em que ambas as expectativas estavam, em grande medida, corretas — não porque o uso conforme planejado esteja embutido em cidades ou textos, mas porque as estruturas de suporte econômico e social que cercam cidades e textos silenciosas e efetivamente exortavam populações e públicos a desempenhar seu papel esperado. Enquanto o público e os críticos regularmente tomavam a prática de uso conforme as instruções para implicar uso conforme planejado, precisávamos ser lembrados da diferença entre os dois. Quinze anos atrás, era importante que Roger Odin, em sua incursão inicial no reino da semiopragmática, apontasse que “as imagens nunca nos dizem como lê-las” (1983, p. 68). Em 1999, no entanto, não precisamos mais ser lembrados de que públicos diferentes podem extrair significados diferentes do mesmo texto. Em vez disso, o que precisamos é de uma abordagem que

- aborde o fato de que cada texto tem vários usuários;
- considere por que diferentes usuários desenvolvem leituras diferentes;
- teorize a relação entre esses usuários; e
- considere ativamente o efeito de múltiplos usos conflitantes na produção, rotulagem e exibição de filmes e gêneros semelhantes.

Ao construir uma abordagem semântica/sintática/pragmática do gênero, tentei tratar desses mesmos objetivos, o que me levou a propor que o que chamamos de gênero é, na verdade, algo bem diferente do que sempre foi suposto. Em vez de uma palavra ou categoria capaz de ter uma definição clara e estável (o objetivo de teóricos de gênero anteriores), o gênero foi aqui apresentado como termo multivalente multiplamente e variadamente valorizado por diversos grupos de usuários. É claro que gêneros bem-sucedidos carregam consigo um ar de concordância do usuário sobre a natureza tanto dos gêneros em geral quanto deste gênero em particular, implicando assim que os gêneros são o produto não problemático do compartilhamento do usuário. De fato, os momentos de compartilhamento claro e estável tipicamente aduzidos como modelos genéricos representam casos especiais dentro de uma situação geral mais ampla de competição do usuário. Embora os gêneros possam fazer sentido regulando e coordenando usuários díspares, eles sempre o fazem em uma arena onde usuários com interesses divergentes competem para executar seus próprios programas. Como um ponto final, que possui ramificações muito amplas para ter ingressado completamente no argumento deste livro, eu simplesmente apontaria que o que acabei de afirmar sobre gênero é verdadeiro para cada estrutura comunicativa em cada idioma já inventado. Embora a utilidade social da linguagem tenha forçado as culturas a minimizar esse ponto, cada palavra, cada gesto significativo, cada imagem cinematográfica só ganha significado por meio de um processo de comutação múltipla gerado pela utilidade múltipla do signo em questão. Apesar da alegação de Saussure de estar apresentando um Curso de Linguística Geral, nossas teorias da linguagem sempre foram teorias da exceção, do caso especial socialmente estabilizado. Uma teoria verdadeiramente geral teria que passar – como eu passei aqui – pela análise do uso contraditório, constante reaproveitamento e comunicação sistemática incorreta, superando assim a situação especialmente determinada que chamamos de linguagem. As posições apresentadas e defendidas neste livro oferecem uma avenida para uma teoria geral renovada do significado, uma que reconheça completamente a importância da competição e da má compreensão para qualquer teoria de comunicação e compreensão. Apresentada aqui somente com relação ao gênero cinematográfico, a análise semântica/sintática/pragmática pode ser aplicada a qualquer conjunto de textos, uma vez que é verdadeiramente sustentada por uma teoria geral do significado.

Uma abordagem semântica/sintática/pragmática ao gênero

O que é um gênero? Quais filmes são filmes de gênero? Como sabemos a qual gênero eles pertencem? Por mais fundamentais que essas perguntas possam parecer, elas quase nunca são feitas — muito menos respondidas — no campo dos estudos cinematográficos. Mais confortáveis no mundo aparentemente descomplicado dos clássicos de Hollywood, os críticos de gênero sentiram pouca necessidade de refletir abertamente sobre as suposições subjacentes ao seu trabalho. Tudo parece tão claro. Por que se preocupar em teorizar, pergunta o pragmatismo americano, quando não há problemas para resolver? Todos nós reconhecemos um gênero quando vemos um. Coce apenas onde coça. De acordo com essa visão, a teoria do gênero seria necessária apenas no caso improvável de críticos de gênero bem informados discordarem sobre questões básicas. A tarefa do teórico é então julgar entre abordagens conflitantes, não tanto descartando posições insatisfatórias, mas construindo um modelo que revele a relação entre diferentes reivindicações críticas e sua função dentro de um contexto cultural mais amplo. Enquanto os franceses veem claramente a teoria como um primeiro princípio, os americanos tendem a vê-la como um último recurso, algo a que recorrer quando tudo o mais falha.

Mesmo nessa visão limitada e pragmática, pela qual a teoria deve ser evitada a todo custo, o tempo para a teoria ainda está sobre nós. O relógio bateu treze horas; é melhor chamarmos os teóricos. Quanto mais crítica de gênero leio, mais incerteza noto na escolha ou dimensão de termos críticos essenciais. Frequentemente, o que parece hesitação na terminologia de um único crítico se transforma em uma clara contradição quando estudos de dois ou mais críticos são comparados. Agora, seria uma coisa se essas contradições fossem simplesmente uma questão de fato. Pelo contrário, no entanto, sugiro que esses não são problemas temporários, fadados a desaparecer assim que tivermos mais informações ou melhores analistas. Em vez disso, essas incertezas refletem fraquezas constitutivas das noções atuais de gênero. Três contradições em particular parecem dignas de uma profunda análise.

Quando estabelecemos o corpus de um gênero, geralmente tendemos a fazer duas coisas ao mesmo tempo e, assim, estabelecemos dois grupos alternativos de textos, cada um correspondendo a uma noção diferente de corpus. Por um lado, temos uma lista difícil de manejar de textos correspondendo a uma definição simples e tautológica do gênero (por exemplo, Faroeste = filme que se passa no Oeste americano, ou musical = filme com música diegética). Essa lista inclusiva é o tipo que é consagrada por enciclopédias genéricas ou listas de verificação.

2 Esse texto foi publicado pela primeira vez em *Cinema Journal* 23, no. 3 (Spring 1984), pp. 6–18. Desde então, tem sido reimpresso, com pequenas modificações, em *Film Genre Reader*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1986), pp. 26–40; em *Film Genre Reader II*, ed. Barry Grant (Austin: University of Texas Press, 1995), pp. 26–40; e em *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1998; fifth edition), pp. 630–641.

Por outro lado, encontramos críticos, teóricos e outros árbitros de gosto aderindo a um cânone familiar que tem pouco a ver com a definição ampla e tautológica. Aqui, mencionam-se os mesmos filmes repetidamente, não apenas porque são bem conhecidos ou particularmente bem feitos, mas porque, de alguma forma, parecem representar o gênero de forma mais completa e fiel do que outros filmes aparentemente mais tangenciais. Esta lista exclusiva de filmes geralmente não ocorre em um contexto de dicionário, mas sim em conexão com tentativas de chegar ao significado geral ou estrutura de um gênero. O status relativo dessas abordagens alternativas para a constituição de um corpus genérico pode ser facilmente percebido a partir da seguinte conservação típica:

‘Quer dizer, o que você faz com os filmes do Elvis Presley? Você dificilmente pode chamá-los de musicais.’ ‘Por que não? Eles são carregados de músicas e têm uma narrativa que liga as cenas, não é?’

‘Sim, eu suponho. Acho que você teria que chamar *Fun in Acapulco* de musical, mas certamente não é *Singin’ in the Rain*. Agora sim, esse é um musical de verdade.’

Quando um musical não é um musical? Quando tem Elvis Presley nele. O que pode ter parecido a princípio nada mais do que uma incerteza por parte da comunidade crítica agora claramente aparece como uma contradição. Como há duas noções concorrentes de corpus genérico em nossa cena crítica, é perfeitamente possível que um filme seja simultaneamente incluído em um corpus genérico particular e excluído desse mesmo corpus.

Uma segunda incerteza está associada ao status relativo da teoria e da história nos estudos de gênero. Antes da semiótica surgir, títulos e definições genéricos eram amplamente emprestados da própria indústria; o pouco de teoria genérica que havia tendia, portanto, a ser confundido com análise histórica. Com a forte influência da semiótica na teoria genérica nas últimas duas décadas, o vocabulário crítico autoconsciente passou a ser sistematicamente preferido ao vocabulário do usuário, agora suspeito. No entanto, as contribuições de Propp, Lévi-Strauss, Frye e Todorov aos estudos de gênero não foram uniformemente produtivas por causa do lugar especial reservado para o estudo de gênero dentro do projeto semiótico. Se os críticos estruturalistas escolheram sistematicamente como objeto de sua análise grandes grupos de textos populares, foi para cobrir uma falha básica na compreensão semiótica da análise textual. Agora, um dos aspectos mais marcantes da teoria da linguagem de Saussure é sua ênfase na incapacidade de qualquer indivíduo de efetuar mudanças dentro dessa paisagem.³

A fixidez da comunidade linguística serve, portanto, como justificativa para a abordagem fundamentalmente sincrônica de Saussure à linguagem. Quando semioticistas literários aplicaram esse modelo linguístico a proble-

3 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, editado por Charles Bally e Albert Sechehaye, trad. Wade Baskin (New York: McGraw-Hill, 1959), pp. 14–17.

mas de análise textual, eles nunca abordaram completamente a noção de comunidade interpretativa implícita na comunidade linguística de Saussure. Preferindo narrativa à narração, sistema ao processo e “histoire” a “discours”, a primeira semiótica correu de cabeça para um conjunto de restrições e contradições que eventualmente geraram a segunda semiótica mais orientada ao processo. É neste contexto que devemos ver as tentativas resolutamente sincrônicas de Propp, Lévi-Strauss, Todorov e muitos outros influentes analistas de gênero.⁴

Não querendo comprometer seus sistemas pela noção histórica de comunidade linguística, esses teóricos substituíram o contexto genérico pela comunidade linguística, como se o peso de vários textos “similares” fosse suficiente para identificar o significado de um texto independentemente de um público específico. Longe de ser sensível às preocupações da história, a análise de gênero semiótica foi, por definição e desde o princípio, dedicada a contornar a história. Tratando gêneros como construções neutras, os semioticistas dos anos 1960 e início dos anos 1970 nos cegaram para o poder discursivo das formações genéricas. Uma vez que eles tratavam os gêneros como a comunidade interpretativa, eram incapazes de perceber o papel importante dos gêneros em exercer influência sobre a comunidade interpretativa. Em vez de refletir abertamente sobre como Hollywood usa seus gêneros para causar um curto-circuito no processo interpretativo normal, os críticos estruturalistas mergulharam de cabeça na armadilha, tomando o efeito ideológico de Hollywood como uma causa natural ahistórica.

Os gêneros sempre foram – e continuam a ser – tratados como se brotassem completamente da cabeça de Zeus. Portanto, não é surpreendente descobrir que mesmo as teorias de gênero atuais mais avançadas, aquelas que veem textos genéricos como negociando uma relação entre um sistema de produção específico e um público dado, ainda se apegam a uma noção de gênero que é fundamentalmente ahistórica por natureza.⁴ No entanto, à medida que os acadêmicos passam a conhecer a gama completa de gêneros individuais de Hollywood, estamos cada vez mais descobrindo que os gêneros estão longe de exibir a homogeneidade que essa abordagem sincrônica propõe. Enquanto um gênero de Hollywood pode ser emprestado com pouca mudança de outra mídia, um segundo pode se desenvolver lentamente, mudar constantemente e surgir de forma reconhecível antes de se estabelecer em um padrão familiar, enquanto um terceiro pode passar por uma série estendida de paradigmas, um dos quais pode ser reivindicado como dominante. Enquanto os gêneros de Hollywood forem concebidos como categorias platônicas, existindo fora do fluxo do tempo, será impossível conciliar a teoria do gênero, que sempre aceitou como certa a atemporalidade de uma estrutura característica, e a história do gênero, que se concentrou em registrar o desenvolvimento, a implantação e o desaparecimento dessa mesma estrutura.

4 Até o estudo discursivamente orientado de Even Stephen Neale é vítima desse problema. Ver *Genre* (London: British Film Institute, 1980).

Uma terceira contradição parece ainda maior, pois envolve as duas direções gerais tomadas pela crítica do gênero como um todo na última década ou duas. Seguindo Lévi-Strauss, um número crescente de críticos ao longo dos anos 1970 se deteve nas qualidades míticas dos gêneros de Hollywood e, portanto, na relação ritual do público com o filme de gênero. O desejo da indústria cinematográfica de agradar e sua necessidade de atrair consumidores eram vistos como o mecanismo pelo qual os espectadores eram realmente capazes de designar o tipo de filme que queriam ver. Ao escolher os filmes que patrocinaria, o público revelava suas preferências e crenças, induzindo assim os estúdios de Hollywood a produzir filmes que refletissem seus desejos. A participação na experiência do filme de gênero reforça, portanto, as expectativas e os desejos do espectador. Longe de se limitar ao mero entretenimento, a ida ao cinema oferece uma satisfação mais próxima daquela associada à religião estabelecida. Mais abertamente defendida por John Cawelti, essa abordagem ritual também aparece em livros de Leo Brandy, Frank McConnell, Michael Wood, Will Wright e Tom Schatz.⁵ Ela tem o mérito não apenas de explicar a intensidade de identificação típica do público de filmes de gênero americanos, mas também de encorajar a colocação de narrativas de filmes de gênero em um contexto apropriadamente mais amplo de análise narrativa.

Curiosamente, no entanto, enquanto a abordagem ritual atribuía a autoria final ao público, com os estúdios simplesmente servindo, por um preço, à vontade nacional, uma abordagem ideológica paralela demonstrava como o público é manipulado pelos interesses comerciais e políticos de Hollywood. Começando com *Cahiers du cinéma* e movendo-se rapidamente para *Screen*, *Jump Cut* e um número crescente de periódicos, essa visão recentemente se uniu a uma crítica mais geral da mídia de massa oferecida pela escola de Frankfurt.⁶ Vistos dessa forma, os gêneros são simplesmente as estruturas generalizadas e identificáveis pelas quais a retórica de Hollywood flui. Muito mais atenta às preocupações discursivas do que a abordagem ritual, que permanece fiel a Lévi-Strauss ao enfatizar sistemas narrativos, a abordagem ideológica enfatiza questões de representação e identificação anteriormente descartadas. Simplificando um pouco, podemos dizer que ela caracteriza cada gênero individual como um tipo específico de mentira, uma inverdade cuja característica mais típica é sua capacidade de se disfarçar de verdade. Enquanto a abordagem ritual vê Hollywood como uma resposta à pressão social e, portanto, expressando os desejos do público, a abordagem ideológica alega que Hollywood aproveita a energia do espectador e do investimento psíquico para atrair o público para as próprias posições de Hollywood. Os dois são irredutivelmente opostos, mas esses argumentos irreconciliáveis continuam a representar as abordagens mais interessantes e bem defendidas dos filmes de gênero de Hollywood. Aqui temos três problemas que considero não limitados a uma única escola de crítica ou a um único gênero, mas implícitos em todos os principais campos da análise de gênero atual. Em quase todos os argumentos sobre os limites de um corpus genérico, a oposição de uma lista inclusiva a um cânone exclu-

5 John Cawelti, *The Six-Gun Mystique* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1970), e John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance* (Chicago: University of Chicago Press, 1976); Leo Brandy, *The World in a Frame: What We See in Films* (Garden City: Anchor Books, 1977); Frank McConnell, *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975); Michael Wood, *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slipped My Mind* (New York: Delta, 1975); Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western* (Berkeley: University of California Press, 1975); Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York: Random House, 1981).

6 Consultar especialmente o texto coletivo 'Young Mr. Lincoln de John Ford,' *Cahiers du cinéma*, no. 223 (August 1970): 29–47, traduzido em *Screen* 14, no. 3 (Autumn 1973): 29–43; e o artigo em seis partes de Jean-Louis Comolli 'Technique et idéologie,' *Cahiers du cinéma*, nos. 229–241 (1971–1972). Todo o projeto *Screen* foi resumido utilmente, com notas bibliográficas extensivas de Philip Rosen, 'Screen and the Marxist Project in Film Criticism,' *Quarterly Review of Film Studies* 2, no. 3 (August 1977): 273–287; na abordagem *Screen* à ideologia, consultar Stephen Heath, 'On Screen, in Frame: Film and Ideology,' *Quarterly Review of Film Studies* 1, no. 3 (August 1976): 251–265. A influência mais importante sobre todos esses posicionamentos é Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses,' em *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trad. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), pp. 127–186.

sivo surge. Onde quer que gêneros sejam discutidos, as preocupações divergentes de teóricos e historiadores são cada vez mais óbvias. E mesmo quando o tópico é limitado apenas à teoria de gênero, não há nenhum acordo entre aqueles que propõem uma função ritual para gêneros cinematográficos e aqueles que defendem um propósito ideológico. Nos encontramos desesperadamente necessitados de uma teoria que, sem descartar nenhuma dessas posições amplamente mantidas, explicaria as circunstâncias subjacentes à sua existência, abrindo caminho para uma metodologia crítica que abranja e, de fato, prospere em suas contradições inerentes. Se aprendemos alguma coisa com a crítica pós-estruturalista, essa seria não temer contradições lógicas, mas, em vez disso, respeitar a energia extraordinária gerada pela atuação de forças contraditórias dentro de um campo. Precisamos agora de uma nova estratégia crítica que nos permita simultaneamente entender e capitalizar as tensões existentes na crítica genérica atual.

Ao avaliar teorias de gênero, os críticos frequentemente as rotulam de acordo com as características mais salientes de uma teoria particular ou o tipo de atividade à qual ela dedica sua atenção mais focada. Paul Hernadi, por exemplo, reconhece quatro classes gerais de teoria de gênero: expressiva, pragmática, estrutural e mimética.⁷ Em sua introdução extremamente influente a *O Fantástico*, Tzvetan Todorov opõe gêneros históricos a gêneros teóricos, bem como gêneros elementares às suas contrapartes complexas.⁸ Outros, como Frederick Jameson, seguiram Todorov e outros semioticistas franceses na distinção entre abordagens semânticas e sintáticas ao gênero.⁹ Embora não haja acordo geral sobre a fronteira exata que separa as visões semânticas das sintáticas, podemos, como um todo, distinguir entre definições genéricas que dependem de uma lista de traços, atitudes, personagens, tomadas, locais, cenário e afins comuns — enfatizando, assim, os elementos semânticos que compõem o gênero — e definições que, em vez disso, destacam certas relações constitutivas entre marcadores de posição não designados e variáveis — relações que podem ser chamadas de sintaxe fundamental do gênero. A abordagem semântica, portanto, enfatiza os blocos de construção do gênero, enquanto a visão sintática privilegia as estruturas nas quais eles são organizados.

A diferença entre definições semânticas e sintáticas é talvez mais aparente em abordagens familiares ao faroeste. Jean Mitry nos fornece um exemplo claro da definição mais comum. O faroeste, propõe Mitry, é um ‘filme cuja ação, situada no oeste americano, é consistente com a atmosfera, os valores e as condições de existência no faroeste entre 1840 e 1900’.¹⁰ Com base na presença ou ausência de elementos facilmente identificáveis, a definição quase tautológica de Mitry implica um corpus genérico amplo e indiferenciado. A lista mais detalhada de Marc Vernet é mais sensível às preocupações cinematográficas, mas, no geral, segue o mesmo modelo semântico.

7 Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca: Cornell University Press, 1972).

8 Todorov, *The Fantastic*.

9 Frederic Jameson, ‘Magical Narratives: Romance as Genre’, *New Literary History* 7 (1975): 135–163. Nota-se que meu uso do termo ‘semântico’ difere do de Jameson. Enquanto ele enfatiza a entrada semântica geral de um texto, eu lido com as unidades semânticas individuais do texto. Seu termo, portanto, se aproxima do sentido de ‘significado global’, enquanto o meu está mais próximo de ‘escolhas lexicais’.

10 Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma* (Paris: Larousse, 1963), p. 276.

Vernet descreve a atmosfera geral (‘ênfase em elementos básicos, como terra, poeira, água e couro’), personagens comuns (‘o cowboy durão/suave, o xerife solitário, o índio fiel ou traiçoeiro e a mulher forte, mas terna’), bem como elementos técnicos (‘uso de *fast tracking* e tomadas de guindaste’).¹¹ Uma solução completamente diferente é sugerida por Jim Kitses, que enfatiza não o vocabulário do Western, mas as relações que ligam elementos lexicais. Para Kitses, o Western cresce a partir de uma dialética entre o West como jardim e como deserto (entre cultura e natureza, comunidade e indivíduo, futuro e passado).¹² O vocabulário do Western é, portanto, gerado por essa relação sintática, e não vice-versa. John Cawelti tenta sistematizar o Western de forma semelhante: o Western é sempre ambientado em ou perto de uma fronteira, onde o homem encontra seu duplo incivilizado. O Faroeste, portanto, acontece na fronteira entre duas terras, entre duas eras, e com um herói que permanece dividido entre dois sistemas de valores (pois ele combina a moral da cidade com as habilidades do fora da lei).¹³

De passagem, podemos muito bem notar as qualidades divergentes associadas a essas duas abordagens. Embora a abordagem semântica tenha pouco poder explicativo, ela se aplica a um número maior de filmes. Por outro lado, a abordagem sintática abre mão de ampla aplicabilidade em troca da capacidade de isolar as estruturas portadoras de significado específicas de um gênero. Essa alternativa aparentemente deixa o analista de gênero em um dilema: escolha a visão semântica e você desiste do poder explicativo; escolha a abordagem sintática e você fica sem ampla aplicabilidade. Em termos de Faroeste, o problema do chamado ‘Faroeste da Pensilvânia’ é instrutivo aqui. Para a maioria dos observadores, parece bastante claro que filmes como *High, Wide and Handsome* (Rouben Mamoulian, 1937), *Drums Along the Mohawk* (John Ford, 1939) e *Unconquered* (Cecil B. DeMille, 1947) têm afinidades definidas com o Faroeste. Empregando personagens familiares ambientados em relacionamentos semelhantes aos de suas contrapartes a oeste do Mississippi, esses filmes constroem tramas e desenvolvem uma estrutura de fronteira claramente derivada de décadas de romances e filmes de Faroeste. Mas eles fazem isso na Pensilvânia, e no século errado. Esses filmes são faroestes porque compartilham a sintaxe de centenas de filmes que chamamos de faroestes? Ou não são faroestes, porque não se encaixam na definição de Mityr?

Na verdade, o ‘Faroeste da Pensilvânia’ (como as variedades urbana, *spaghetti* e *sci-fi*) representa um dilema apenas porque os críticos insistiram em descartar um tipo de definição e abordagem em favor de outro. Como regra, as abordagens semântica e sintática do gênero foram propostas, analisadas, avaliadas e disseminadas separadamente, apesar da complementaridade implícita em seus nomes. De fato, muitos argumentos centrados em problemas genéricos surgiram apenas quando teóricos semânticos e sintáticos simplesmente falaram um com o outro, cada um inconsciente da orientação divergente do outro. Sustento que essas duas categorias de análise ge-

11 Marc Vernet, *Lectures du film* (Paris: Albatros, 1976), pp. 111–112.

12 Jim Kitses, *Horizons West* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), pp. 10–14.

13 Cawelti, *The Six-Gun Mystique*.

nérica são complementares, que podem ser combinadas e, de fato, que algumas das perguntas mais importantes do estudo de gênero podem ser feitas apenas quando combinadas. Em suma, proponho uma abordagem semântica/sintática para o estudo de gênero.

Para descobrir se a abordagem semântica/sintática proposta fornece algum novo entendimento, vamos retornar às três contradições delineadas anteriormente. Primeiro, há o corpus dividido que caracteriza o estudo de gênero atual – de um lado, uma lista inclusiva, do outro, um panteão exclusivo. Agora deve estar bem claro que cada corpus corresponde a uma abordagem diferente para análise e definição genéricas. As definições semânticas tautológicas, com seu objetivo de ampla aplicabilidade, delineiam um grande gênero de textos semanticamente similares, enquanto definições sintáticas, com a intenção de explicar o gênero, enfatizam uma gama estreita de textos que privilegiam relacionamentos sintáticos específicos. Insistir em uma dessas abordagens em detrimento da outra é fechar os olhos para a natureza necessariamente dual de qualquer corpus genérico. Para cada filme que participa ativamente na elaboração da sintaxe de um gênero, há inúmeros outros conteúdos para implantar, sem nenhuma relação particular, os elementos tradicionalmente associados ao gênero. Precisamos reconhecer que nem todos os filmes de gênero se relacionam com seu gênero da mesma forma ou na mesma extensão. Ao aceitar simultaneamente noções semânticas e sintáticas de gênero, nos valem de uma maneira possível de lidar criticamente com diferentes níveis de “genericidade”. Além disso, uma abordagem dupla permite uma descrição muito mais precisa das numerosas conexões intergenéricas tipicamente suprimidas por abordagens de mente única. Simplesmente não é possível descrever o cinema de Hollywood com precisão sem a capacidade de dar conta dos numerosos filmes que inovam ao combinar a sintaxe de um gênero com a semântica de outro. Na verdade, é somente quando começamos a abordar problemas da história do gênero que o valor total da abordagem semântica/sintática se torna óbvio.

Como apontei anteriormente, a maioria dos teóricos de gênero seguiu o modelo semiótico e se afastou de considerações históricas. Mesmo nos relativamente poucos casos em que problemas de história genérica foram abordados, como nas tentativas de Metz e Wright de periodizar o *Faroeste*, a história foi conceituada como nada mais do que uma sucessão descontínua de momentos discretos, cada um caracterizado por uma versão básica diferente do gênero – isto é, por um padrão sintático diferente que o gênero adota.¹⁴ Em suma, a teoria do gênero tem até agora visado quase exclusivamente à elaboração de um modelo sincrônico aproximando a operação sintática de um gênero específico. Agora, obviamente, nenhum gênero principal permanece inalterado ao longo das muitas décadas de sua existência. Para mascarar o escândalo de aplicar análise sincrônica a uma forma em evolução, os

14 Ver, por exemplo, Christian Metz, *Language and Cinema* (The Hague: Mouton, 1974), pp. 148–161; e Wright, *Sixguns and Society*, passim.

críticos têm sido extremamente inteligentes em sua criação de categorias projetadas para negar a noção de mudança e implicar a autoidentificação perpétua de cada gênero. Os filmes de Faroeste e terror são frequentemente chamados de “clássicos”, o musical é definido em termos do chamado “ideal platônico” de integração, o corpus crítico do melodrama foi amplamente restrito aos esforços pós-guerra de Sirk e Minnelli, e assim por diante. Na falta de uma hipótese viável sobre a dimensão histórica da sintaxe genérica, isolamos essa sintaxe, junto com a teoria do gênero que a estuda, do fluxo do tempo.

Como hipótese de trabalho, sugiro que os gêneros surgem de uma de duas maneiras fundamentais: ou um conjunto relativamente estável de dados semânticos é desenvolvido por meio de experimentação sintática em uma sintaxe coerente e durável, ou uma sintaxe já existente adota um novo conjunto de elementos semânticos. No primeiro caso, a configuração semântica característica do gênero é identificável muito antes de um padrão sintático se estabilizar, justificando assim a dualidade do corpus genérico mencionada anteriormente.

Em casos desse primeiro tipo, a descrição da maneira como um conjunto de dados semânticos se desenvolve em uma sintaxe relativamente estável constitui a história do gênero, ao mesmo tempo em que identifica as estruturas das quais a teoria do gênero depende. Ao lidar com o desenvolvimento inicial do musical, por exemplo, podemos muito bem seguir as tentativas durante o período de 1927-1930 de construir uma semântica de bastidores ou boate em uma sintaxe melodramática, com a música refletindo regularmente a tristeza da morte ou da despedida. No entanto, após os anos fracos de 1931-1932, o musical começou a crescer em uma nova direção. Embora mantendo substancialmente os mesmos materiais semânticos, o gênero relacionou cada vez mais a energia da produção musical à alegria do acoplamento, à força da comunidade e aos prazeres do entretenimento. Longe de ser exilada da história, a sintaxe característica do musical pode ser exibida pelo historiador genérico como algo que cresce a partir da ligação de elementos semânticos específicos em pontos identificáveis. Uma medida de continuidade é, portanto, desenvolvida entre a tarefa do historiador e a do teórico, pois a tarefa de ambos é agora redefinida como o estudo das inter-relações entre elementos semânticos e vínculos sintáticos.

Essa continuidade entre história e teoria também é operativa no segundo tipo de desenvolvimento genérico postulado anteriormente. Quando analisamos a grande variedade de filmes de guerra que retratam os japoneses ou alemães como vilões, tendemos a recorrer a eventos extrafílmicos para explicar caracterizações particulares. Assim, perdemos a dimensão em que filmes como *All Through the Night* (Vincent Sherman, 1942), *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (John Rawlins, 1942) ou o seriado *Don Winslow of the Navy* (1943) simplesmente

transferem para um novo conjunto de elementos semânticos a sintaxe de policiais justos-punem-criminosos que o gênero gangster do início dos anos 30 havia adotado a partir de *G-Men* (William Keighley, 1935). Novamente, é a interação de sintaxe e semântica que fornece material para a fábrica histórica e teórica. Ou tomemos o desenvolvimento do filme de ficção científica. Inicialmente definido apenas por uma semântica de ficção científica relativamente estável, o gênero começou a tomar emprestado as relações sintáticas previamente estabelecidas pelo filme de terror, apenas para se mover nos últimos anos cada vez mais em direção à sintaxe do Faroeste. Ao manter descrições simultâneas de acordo com ambos os parâmetros, não é provável que caiamos na armadilha de igualar *Star Wars* (George Lucas, 1977) ao Faroeste (como vários críticos recentes fizeram), embora compartilhe certos padrões sintáticos com esse gênero. Em suma, ao levar a sério as múltiplas conexões entre semântica e sintaxe, estabelecemos uma nova continuidade, relacionando análise de filmes, teoria de gênero e história de gênero.

Mas o que é que energiza a transformação de uma semântica emprestada em uma sintaxe unicamente hollywoodiana? Ou o que é que justifica a intrusão de uma nova semântica em uma situação sintática bem definida? Longe de postular uma progressão formal unicamente interna, eu proporia que a relação entre a semântica e a sintática constitui o próprio local de negociação entre Hollywood e seu público, e, portanto, entre usos rituais e ideológicos do gênero. Frequentemente, quando críticos de persuasões opostas discordam sobre uma questão importante, é porque eles estabeleceram dentro do mesmo corpus geral dois cânones separados e opostos, cada um apoiando um ponto de vista. Assim, quando católicos e protestantes ou liberais e conservadores citam a Bíblia, eles raramente estão citando as mesmas passagens. O fato marcante sobre teóricos de gênero ritual e ideológico, no entanto, é que eles regularmente enfatizam o mesmo cânone, aquele pequeno grupo de textos que reflete mais claramente a sintaxe estável de um gênero. Os filmes de John Ford, por exemplo, desempenharam um papel importante no desenvolvimento de abordagens rituais e ideológicas. De Sarris e Bogdanovich a Schatz e Wright, os campeões da compreensão e expressão transparente de Ford dos valores americanos enfatizaram o lado comunitário de seus filmes, enquanto outros, começando com o influente estudo de *Cahiers du Cinéma* sobre *Young Mr. Lincoln* (1939), mostraram como um chamado à comunidade pode ser usado para atrair espectadores para uma posição de sujeito criteriosamente escolhida e ideologicamente determinada. Uma situação semelhante ocorre no musical, onde um crescente corpo de análises rituais dos filmes de Astaire-Rogers e da Unidade Freed da MGM do pós-guerra é acompanhado por um número crescente de estudos que demonstram o investimento ideológico desses mesmos filmes.¹⁵ O corpus de quase todos os principais gêneros se desenvolveu da mesma maneira, com os críticos de ambos os campos gravitando em torno e, eventualmente, baseando seus argumentos na mesma gama restrita de filmes. Assim como Minnelli e Sirk dominam a crítica do melodrama, Hitchcock se tornou sinônimo de suspense.

15 Esta relação é especialmente interessante no trabalho de Richard Dyer e Jane Feuer, ambos os quais tentam confrontar a interdependência dos componentes rituais e ideológicos. Ver em particular Richard Dyer, 'Entertainment and Utopia', em *Genre: The Musical*, editado por Rick Altman (London and Boston: Routledge e Kegan Paul, 1981), pp. 175–189; e Jane Feuer, *The Hollywood Musical* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

De todos os principais gêneros, apenas o filme noir falhou em atrair críticos de ambos os lados para um corpus compartilhado de textos principais – sem dúvida por causa da incapacidade geral dos críticos rituais de acomodar a postura anticomunitária do gênero.

Este acordo geral sobre um cânone deriva, eu diria, da natureza fundamentalmente bivalente de qualquer sintaxe genérica relativamente estável. Se leva muito tempo para estabelecer uma sintaxe genérica e se muitas fórmulas aparentemente promissoras ou filmes de sucesso nunca geram um gênero, é porque apenas certos tipos de estrutura, dentro de um ambiente semântico particular, são adequados ao bilinguismo especial exigido de um gênero durável. As estruturas do cinema de Hollywood, como as da mitologia popular americana como um todo, servem para mascarar a própria distinção entre funções rituais e ideológicas. Hollywood não empresta sua voz simplesmente aos desejos do público, nem manipula simplesmente o público. Pelo contrário, a maioria dos gêneros passa por um período de acomodação durante o qual os desejos do público são ajustados às prioridades de Hollywood (e vice-versa). Uma vez que o público não quer saber que está sendo manipulado, o “ajuste” ritual/ideológico bem-sucedido é quase sempre aquele que disfarça o potencial de manipulação de Hollywood enquanto enfatiza sua capacidade de entretenimento.

Sempre que um ajuste duradouro é obtido – o que acontece sempre que um gênero semântico se torna sintático – é porque um ponto em comum foi encontrado, uma região onde os valores rituais do público coincidem com os ideológicos de Hollywood. O desenvolvimento de uma sintaxe específica dentro de um dado contexto semântico serve, portanto, a uma dupla função: vincula elemento a elemento em uma ordem lógica, ao mesmo tempo em que acomoda os desejos do público às preocupações do estúdio. O gênero bem-sucedido deve seu sucesso não apenas à sua reflexão de um ideal de público, nem ao seu status como apologia ao empreendimento de Hollywood, mas à sua capacidade de desempenhar ambas as funções simultaneamente. É essa prestidigitação, essa superdeterminação estratégica, que mais claramente caracteriza a produção cinematográfica americana durante os anos de estúdio.

A abordagem ao gênero esboçada aqui, é claro, levanta algumas questões próprias. Onde, por exemplo, localizamos a fronteira exata entre o semântico e o sintático? E como essas duas categorias estão relacionadas? Cada uma dessas questões constitui uma área essencial de investigação, uma que é complexa demais para permitir um tratamento completo aqui. No entanto, algumas observações podem ser necessárias. Um observador razoável poderia muito bem perguntar por que minha abordagem atribui tanta importância à distinção aparentemente banal entre os materiais de um texto e as estruturas nas quais eles são organizados. Por que essa distinção em vez de, por exemplo,

a divisão mais cinematográfica entre elementos diegéticos e os meios técnicos empregados para representá-los? A resposta a essas perguntas está em uma teoria geral de significação textual que expus em outro lugar.¹⁶ Resumidamente, essa teoria distingue entre o significado primário, linguístico, das partes componentes de um texto e o significado secundário ou textual que essas partes adquirem por meio de um processo de estruturação interno ao texto ou ao gênero. Dentro de um único texto, portanto, o mesmo fenômeno pode ter mais de um significado, dependendo se o consideramos no nível linguístico ou textual. No *Faroeste*, por exemplo, o cavalo é um animal que serve como um método de locomoção. Este nível primário de significado, correspondente à extensão normal do conceito ‘cavalo’ dentro da linguagem, é correspondido por uma série de outros significados derivados das estruturas nas quais o *Faroeste* define o cavalo. A oposição do cavalo ao automóvel ou à locomotiva (‘cavalo de ferro’) reforça o sentido orgânico e não mecânico do termo ‘cavalo’ já implícito na linguagem, transferindo assim esse conceito do paradigma ‘método de locomoção’ para o paradigma ‘transferência pré-industrial em breve obsoleta’.

Da mesma forma, os filmes de terror tomam emprestado de uma tradição literária do século XIX sua dependência da presença de um monstro. Ao fazer isso, claramente perpetuam o significado linguístico do monstro como ‘seres desumanos ameaçadores’, mas, ao mesmo tempo, ao desenvolver novos laços sintáticos, geram um novo conjunto importante de significados textuais. Para o século XIX, a aparência do monstro é invariavelmente ligada a um exagero romântico, a tentativa de algum cientista humano de adulterar a ordem divina. Em textos como *Frankenstein* de Mary Shelley, *La Recherche de l'absolu* de Balzac ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson, uma sintaxe estudada iguala homem e monstro, atribuindo a ambos a monstruosidade de estar fora da natureza, conforme definido pela religião e ciência estabelecidas. Com o filme de terror, uma sintaxe diferente rapidamente iguala a monstruosidade não com a mente hiperativa do século XIX, mas com um corpo igualmente hiperativo do século XX. Repetidamente, o monstro é identificado com o apetite sexual insatisfeito de sua contraparte humana, estabelecendo assim com os mesmos materiais “linguísticos” primários (o monstro, o medo, a perseguição, a morte) significados textuais inteiramente novos, de natureza fálica em vez de científica.

A distinção entre o semântico e o sintático, na forma como a defini aqui, corresponde, portanto, a uma distinção entre os elementos linguísticos primários dos quais todos os textos são feitos e os significados textuais secundários que às vezes são construídos em virtude dos vínculos sintáticos estabelecidos entre os elementos primários. Essa distinção é enfatizada na abordagem do gênero apresentada aqui não porque seja conveniente nem porque corresponda a uma teoria moderna da relação entre linguagem e narrativa, mas porque a distinção semântica/sintática é fundamental para uma teoria de como o significado de um tipo contribui e, eventualmente, estabele-

16 Charles F. Altman, ‘Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation’, in *The Sign in Music and Literature*, editado por Wendy Steiner (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 39–51.

ce o significado de outro. Assim como textos individuais estabelecem novos significados para termos familiares apenas submetendo unidades semânticas bem conhecidas a uma redeterminação sintática, o significado genérico surge apenas por meio da implantação repetida de estratégias sintáticas substancialmente iguais. É dessa forma, por exemplo, que fazer música – no nível linguístico, principalmente uma forma de ganhar a vida – se torna no musical uma figura para fazer amor – um significado textual essencial para a constituição desse gênero sintático.

Devemos, é claro, lembrar que, embora cada texto individual tenha claramente uma sintaxe própria, a sintaxe implícita aqui é a do gênero, que não aparece como sintaxe genérica, a menos que seja reforçada inúmeras vezes pelos padrões sintáticos de textos individuais. Os gêneros de Hollywood que se mostraram mais duráveis são justamente aqueles que estabeleceram a sintaxe mais coerente (o Faroeste, o musical); aqueles que desaparecem mais rapidamente dependem inteiramente de elementos semânticos recorrentes, nunca desenvolvendo uma sintaxe estável (filmes de repórter, catástrofe e grandes aventuras, para citar apenas alguns). Se situo a fronteira entre o semântico e o sintático na linha divisória entre o linguístico e o textual, é em resposta não apenas à dimensão teórica, mas também à histórica do funcionamento genérico.

Ao propor tal modelo, no entanto, posso deixar muita margem para um tipo particular de mal-entendido. Tem sido um clichê das últimas duas décadas insistir que a estrutura carrega significado, enquanto a escolha de elementos estruturados é amplamente insignificante no processo de significação. Esta posição, mais abertamente defendida por Lévi-Strauss em sua metodologia transcultural para estudar o mito, pode parecer implícita em meu modelo, mas de fato não é confirmada por minha pesquisa.¹⁷

Acredito que a resposta do espectador é fortemente condicionada pela escolha dos elementos semânticos e da atmosfera, porque uma dada semântica usada em uma situação cultural específica lembrará a uma comunidade interpretativa real a sintaxe particular com a qual essa semântica tem sido tradicionalmente associada em outros textos. Essa expectativa sintática, criada por um sinal semântico, é acompanhada por uma tendência paralela de esperar que sinais sintáticos específicos levem a campos semânticos predeterminados (por exemplo, em textos do Faroeste, a alternância regular entre personagens masculinos e femininos cria a expectativa dos elementos semânticos implícitos no romance, enquanto a alternância entre dois homens ao longo de um texto implicou – pelo menos até recentemente – o confronto e a semântica do duelo). Essa interpretação do semântico e do sintático por meio do agenciamento do espectador claramente merece estudo mais aprofundado. Basta dizer por enquanto que os significados linguísticos (e, portanto, a importação de elementos semânticos) são, em grande parte, derivados

17 A declaração mais direta da posição de Lévi-Strauss encontra-se em 'The Structural Study of Myths'. Para uma elucidação útil dessa posição, consultar Edmund Leach, Claude Lévi-Strauss (New York: Viking Press, 1970).

dos significados textuais de textos anteriores. Há, portanto, uma circulação constante em ambas as direções entre o semântico e o sintático, entre o linguístico e o textual. Ainda outras questões, como o problema geral da ‘evolução’ de gêneros por meio de mudanças semânticas ou sintáticas, merecem muito mais atenção do que dei a elas aqui. Com o tempo, acredito, esse novo modelo para a compreensão do gênero fornecerá respostas para muitas das questões tradicionais do estudo de gênero. Talvez ainda mais importante, a abordagem semântica/sintática do gênero levanta inúmeras questões para as quais outras teorias não criaram espaço.

Tradução, Jean-Pierre Barakat, revisada por Mariana Baltar.

GÊNEROS FÍLMICOS NA ENCRUZILHADA:

O QUE OS GÊNEROS FAZEM A SI PRÓPRIOS

CELESTINO DELEYTO

Numa cena no início de *Onde começa o inferno* (Rio Bravo, Howard Hawks, 1959), Chance (John Wayne) vai até o quarto de hotel de Feathers (Angie Dickinson) para prendê-la por trapacear nas cartas. Ela nega a acusação, e tirando proveito da curiosidade sexual dele, desafia-o a encontrar as cartas perdidas. No diálogo que se segue, uma relação de poder se estabelece entre os dois personagens: a habilidade social de Chance como xerife hierarquicamente superior à aventureira é revertida na medida em que ela assume o controle nessa e nas conversas seguintes. Pela minha descrição, pode parecer se tratar de uma cena convencional de comédia romântica. Mas *Onde começa o inferno* é um faroeste, e não qualquer faroeste, mas um dos mais celebrados da história do gênero. Como este gênero é, em larga medida, definido por sua característica *mise-en-scene*, mesmo um olhar superficial na cena descrita aqui é suficiente para convencer o espectador de que se trata realmente de um faroeste.

No entanto, a relação romântica comicamente inspirada entre os dois personagens não deve ser um elemento negligenciado. Cenas similares podem ser encontradas não apenas nesse filme, mas em filmes de aventura como *O Paraíso infernal* (Only Angels Have Wings, 1939), *Uma aventura na Martinica* (To Have and To Have Not, 1944) e *Hatari* (Hatari!, 1962), todos dirigidos por Hawks. Um diretor habitual de comédias românticas, ele com frequência permitia que enredos de guerra dos sexos, desejo heterossexual, e a humilhação masculina pelas mãos agressivas de uma personagem feminina surgissem em seus filmes “não cômicos”. Sua visão “cômica” de mundo e sua perspectiva bastante pessoal acerca do relacionamento ideal heterossexual afetou crucialmente seu trabalho em outros gêneros.

Para uma crítica de gênero preocupada com a atribuição genérica, *Onde começa o inferno* coloca um certo problema de impureza. O filme é um faroeste? Ou a intervenção autoral de Hawks no gênero o transforma em algo diferente? Este é um caso de subversão das convenções do gênero por parte do artista cinematográfico? Ou

poderíamos dizer que, devido à presença de Hawks como diretor, o filme proporciona uma mistura original de faroeste e comédia romântica?

Os críticos encontraram diferentes soluções a este problema genérico. Steve Neale, que não faz referência a este filme em particular, argumenta que a influência do autorismo na formação de grande parte dos filmes de gênero fez um grande desserviço à teoria do gênero. A dominância de filmes como *Onde...* no cânone “oficial” do faroeste distorce a história do gênero, uma vez que estes são textos “excepcionais” que não refletem tão precisamente o funcionamento do gênero como filmes mais medíocres e menos conhecidos.¹ *Onde...* não seria um dos faroestes mais representativos porque a manipulação de Hawk, mesmo transcende as convenções genéricas. Para John Belton, que escreveu no *The BFI Companion to the Western*, a atribuição genérica do filme é problemática porque ele possui um enredo “não-faroeste”: abandona os amplos exteriores tradicionais do gênero e sua história não trata de conquistar o Oeste, mas de manter o que foi conquistado. Os únicos elementos que ele considera “faroéstico” são as icônicas presenças de John Wayne e Walter Brennan.² Robin Wood, usando a própria abordagem que Neale critica, considera o filme ao mesmo tempo, o mais tradicional dos faroestes e um “Hawks essencial”. Para Wood, o valor das convenções genéricas é o que fornece uma base sólida a partir da qual o diretor pode construir sua própria perspectiva, sua própria abordagem pessoal. *Onde...*, portanto, apresenta uma tensão extremamente produtiva entre fundo e figura, entre gênero e autor.³ Nenhum desses críticos, nem ninguém parou para considerar que esse filme pode ser, pelo menos em parte, também uma comédia romântica.

Em seu trabalho teórico sobre gênero, Neale tentou mudar a ênfase dos textos para o sistema de comunicação e expectativa no qual os gêneros operam. Gêneros não estão apenas nos textos mas também, crucialmente, na indústria que os produz e comercializa e no público que os consome.⁴ Assim, embora teoricamente se possa argumentar que *Onde...* não é apenas um faroeste, a indústria o vendeu e continua a comercializá-lo enquanto um faroeste, e a maioria dos espectadores o consome mais ou menos intuitivamente como um faroeste. Nesse importante sentido cultural, o filme é realmente um faroeste. No entanto, ainda que a expansão da teoria dos gêneros para além dos textos - especialmente com teóricos como Neale e Altman⁵ - seja um movimento bem-vindo, ainda sobra espaço para considerações acerca de como os próprios textos funcionam genericamente. Ao reconhecer a importância do que poderia ser descrito como a genericidade do cinema (o cinema como um sistema de comunicação e como uma indústria), meu foco principal aqui é na genericidade dos filmes como textos e, conseqüentemente, também como produtos culturais. O objetivo deste ensaio é propor uma abordagem textual, em vez de uma abordagem industrial ou contextual, para a análise genérica dos filmes, uma abordagem que leve

1 Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000), pp. 10 –11.

2 John Belton, “Rio Bravo,” em *The BFI Companion to the Western*, editado por Edward Buscombe (New York: Atheneum, 1990), p. 294.

3 Robin Wood, *Howard Hawks* (Detroit: Wayne State University Press, 2005), pp. 29 –36.

4 Steve Neale, “Questions of Genre,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

5 Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).

em consideração a distância relativa que existe entre os filmes e os gêneros e a complexidade em grande parte inexplorada dessa relação.

CONTRA O PERTENCIMENTO

Como ponto de partida, as três citações sobre o faroeste e *Onde...* brevemente resumidas acima têm uma coisa em comum: a ideia de pertencimento. De acordo com essa ideia muito familiar, gêneros são grupos de filmes que compartilham uma série de convenções. Filmes genéricos pertencem a gêneros específicos, e estes, em alguns casos, sofrem inflexões de maneiras cruciais por diretores individuais. A história de um gênero é formada por filmes que, de acordo com tais críticos, constituem parte do cânone do gênero. Filmes genericamente mesclados colocam um problema menor, uma vez que, nesta formulação, eles pertencem simultaneamente a pelo menos dois gêneros diferentes. Entretanto, eles não alteram significativamente a premissa subjacente de esferas separadas para gêneros distintos, mesmo se ocasionalmente se intersectam. Críticos contemporâneos têm se adaptado bastante bem à proliferação de filmes que utilizam convenções de diversos gêneros, argumentando que determinado texto é uma mistura entre, por exemplo, um filme de ação, um *buddy film* e uma comédia - como *Homens brancos não sabem enterrar* (*White Men Can't Jump*, Ron Shelton, 1992) e *Por uma boa briga* (*Play It to the Bone*, Ron Shelton, 1999) - ou um filme de espetáculo e um drama romântico - como *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001) - ou um filme de gangster e uma comédia romântica - como *Totalmente selvagem* (*Something Wild*, Jonathan Demme, 1986) e *Uma noite fora de série*, (*Date Night*, Shawn Levy, 2010). Cineastas que trabalharam dentro do sistema de gênero como Hawks, Douglas Sirk, Vincente Minnelli e Fritz Lang, frequentemente subvertem os gêneros, parodiam ou levam-nos a direções inesperadas. Mas, apesar da relevância de seus trabalhos, seus filmes eram, do ponto de vista genérico, não mais do exceções que confirmam a existência de gêneros e sua essencial pureza.

Rick Altman argumentou convincentemente que no cinema hollywoodiano a maioria dos filmes eram genericamente misturados; que os produtores não estavam interessados em fazer filmes com gêneros estabelecidos, mas vender constantemente novidade ao criar novos ciclos a partir da transformação dos existentes; e que a publicidade dos estúdios frequentemente tenta vender grandes filmes associando-os a vários gêneros ao mesmo tempo com o objetivo de apelar para diversos públicos.⁶ No entanto, sua argumentação tem sido amplamente

6 Ibid.

ignorada na escrita acadêmica sobre gêneros, que está ainda muito centrada na questão de um filme pertencer a um gênero ou não.

Uma notável exceção é o estudo do filme noir de James Naremore, menos interessado em prover uma lista de filmes mais ou menos puros do noir, do que em explorar o conceito e a história do termo, Seguindo a teoria cognitiva das categorias de George Lakoff,⁷ e na luz que tal exploração pode lançar sobre os próprios filmes. Naremore argumenta que cada filme é “transgênero” e polivalente, e que as convenções cinematográficas sempre se misturam. Ele vê os gêneros como cadeias sociais e históricas mais que como grupos de filmes, uma perspectiva que torna impossível estabelecer limites e definições categóricas a qualquer gênero.⁸ A teoria cognitiva de Lakoff deriva do ataque de Ludwig Wittgenstein ao pensamento categórico. De acordo com Wittgenstein, não há nenhuma característica essencial a nenhuma categoria, apenas semelhanças familiares. Uns membros da família podem partilhar algumas características com determinados membros, mas com outros não.⁹ De acordo com Wittgenstein, “Se você olhar para os [jogos] você não encontrará algo que é comum a todos, mas similaridades, relações, e uma série inteira disso. Não pense, mas olhe.”¹⁰ No entanto, o conceito de “encadeamento” - ou seja, de categorias como cadeias que se desenvolvem historicamente e sequencialmente e com os quais certos elementos se relacionam àqueles mais próximos mas não àqueles que se encontram em regiões mais distantes da cadeia.

Segue-se que, uma vez que a cadeia¹¹ constantemente adquire novos elos, os limites dos gêneros nunca são fixos. No máximo, podemos traçar para um propósito especial, o que não garante que este limite permanecerá no lugar caso os objetivos mudem, ou que o limite desenhado por determinada pessoa, seja aceito por outra com uma agenda diferente.¹² Tal abordagem rejeita a existência de um princípio organizador imutável para qualquer categoria e enfatiza a natureza constantemente mutável das relações que se estabelecem entre qualquer componente em qualquer ponto da cadeia.

Lakoff, Naremore e Altman inscrevem suas perspectivas dentro de uma longa linha de crítica à categorização aristotélica e do mecanismo newtoniano. Dentro deste quadro teórico, os gêneros cinematográficos, assim como seus equivalentes literários, são mais um sistema de categorias, uma maneira de explicar o mundo, que se acredita funcionar como uma máquina previsível que o ser humano será capaz de controlar totalmente um dia. Categorias são poderosas, ainda que ilusórias, manifestações desse desejo de controlar padrões de comportamentos naturais e humanos. A filosofia aristotélica e a física newtoniana se tornaram alvos principais de teorias pós-estruturalistas, e recentes abordagens de gêneros cinematográficos devem ser vistas como mais uma manifestação dessa mudan-

7 George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

8 James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 5 – 6.

9 Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, pp. 16 –17.

10 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1963), p. 31e.

11 Nota do tradutor: optamos por traduzir a palavra “chain” como cadeia, mas aqui a palavra corrente também cabe bem.

12 Ibid., pp. 33e–36e.

ça de clima cultural e intelectual. Bebendo dessa mesma tradição intelectual, a teoria do caos fornece um modelo atraente para o funcionamento dos gêneros ao mesmo tempo em que destaca suas dimensões textuais.

Para a teoria do caos, seres humanos, fenômenos naturais, o mundo físico, o mercado financeiro e estruturas matemáticas são todos partes de sistemas caóticos, caracterizados pela imprevisibilidade e impossibilidade de controlar a longo prazo. Tais sistemas, chamados sistemas complexos, são governados por um equilíbrio instável entre ordem e caos, sempre à beira do caos, mas gerando uma evolução dinâmica a partir de instabilidade e espontaneidade. Como o fluxo de um rio, sistemas complexos estão em fluxo constante e seus elementos nunca são idênticos uns aos outros ou entre si próprios. A estrutura interna do sistema complexo é o fractal - ou seja, composta por elementos que lembram ou se assemelham à estrutura de sistemas maiores, mas estão, ao mesmo tempo, continuamente evoluindo, mudando e estabelecendo relações complexas com outros elementos. Em um dado momento, uma série de bifurcações pode levar qualquer um desses elementos a se tornar “atratores estranhos” e fazer com que a estrutura do sistema se reúna ao redor deles, mude sua trajetória, crie novos sistemas e, ocasionalmente, ameace destruir toda a estrutura, que então pode ou não se reorganizar de maneira diferente.¹³ Esta teoria descreve com notável precisão a maneira como os gêneros funcionam.

Contra a abordagem mais linear, segundo a qual gêneros, como outras categorias, trabalham de maneiras simples e previsíveis que podem ser investigadas, conhecidas, classificadas e controladas, uma visão caótica dos gêneros sublinha sua instabilidade, a impossibilidade de estabelecer linhas claras de demarcação e a não-linearidade, imprevisibilidade, e complexidade de seu evolução. Como Gary Saul Morson e Caryl Emerson argumentam em suas leituras de Mikhail Bakhtin sobre gêneros, estes se formam não por legislação mas por acréscimo, assemelhando-se a uma estrutura confusa ao invés de um desenho preconcebido.¹⁴ Como fractais, filmes individuais, cenas e até mesmo planos com frequência reproduzem em si próprios a estrutura e as características de um sistema geral enquanto, ao mesmo tempo, como no caso de *Onde...*, muitas vezes existem nas interseções entre diferentes sistemas genéricos. Assim como os atratores, os gêneros frequentemente são puxados de maneiras inesperadas, bifurcam, geram novos gêneros ou desaparecem (embora não necessariamente para sempre) quando uma combinação de circunstâncias (tanto externas quanto internas) traz pontos de virada em sua evolução. O conceito de Ireneusz Opacki de “gênero régio”, aquele que melhor expressa as aspirações de um período dado, parece apropriado aqui. O poder de atração deste gênero atrai para si todos os outros gêneros restantes, entrando em relações próximas com eles e transformando-os, assim como o contexto geral no qual operam.¹⁵ Gêneros não são unidades discretas ou categorias, mas são parte de um sistema complexo que funciona caoticamente mas em

13 John Briggs and F. David Peat, *Seven Life Lessons of Chaos: Timeless Wisdom from the Science of Change* (New York: Harper/Collins, 1999).

14 Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990), p. 29.

15 Ireneusz Opacki, “Royal Genres,” translated by David Malcolm, in *Modern Genre Theory*, edited by David Duff (Harlow, UK: Longman, 2000), pp. 120 –122.

unísson e está em constante mudança através dos próprios filmes e outros discursos, tanto internos quanto externos à indústria.¹⁶

A teoria do caos, a crítica de Wittgenstein às categorias aristotélicas e a apropriação cognitivista de Lakoff percorrem um longo caminho expondo as limitações da crítica tradicional de gênero cinematográfico: a impossibilidade de isolar uma propriedade essencial que é compartilhada por todos os membros de uma classe; a ideia de que as fronteiras entre as classes estão mudando o tempo todo; e, sobretudo, o fato de que gêneros não são uma categoria uniforme definida por uma coleção de propriedades que todos os membros partilham, mas, na formulação de Wittgenstein, cadeias de relacionamentos e similaridades.¹⁷ Trata-se de fenômenos empíricos observáveis que contradizem o pensamento tradicional sobre os gêneros. Entretanto, um aspecto importante do funcionamento genérico parece ter sido ignorado pela teoria de Lakoff. Para ele, grupos de textos são instáveis, fluidos e não-relacionados a muitos dos outros membros da mesma categoria, mas a ideia de filiação, ou pertencimento a uma certa (ou, talvez, a várias) categorias permanece intocada. Os grupos estão mais soltos e interagem entre si de modos mais intrincados que antes, ainda que vagamente definidos ou até provisórios, mas permanecem grupos. Nesse sentido, a teoria de gênero de Jacques Derrida vai um passo além.

Em seu artigo “La loi du genre/A lei do gênero”, Derrida argumenta que a genericidade é inescapável, que todos os textos são genéricos, e que todos carregam marcas de sua própria genericidade. Para ele, a crítica do gênero sempre esteve preocupada com normas, com linhas de demarcação, com pureza. Misturar os gêneros é um jogo perigoso porque ameaça a pureza e o próprio conceito de gênero. Em suas palavras, “A pessoa deve isso a si mesmo, não misture-se na mistura de gêneros “. Mas mesmo quando os gêneros se intermesclam, o próprio fato de falarmos de “mescla” garante a pureza essencial de sua identidade. A lei do gênero é, portanto, uma norma de pureza, um certificado de garantia, e a transgressão ocasional da lei serve apenas para reforçar sua validade.

Mas, pergunta Derrida, e se no cerne da lei estivesse alojado o seu oposto: “a lei da impureza, ou o princípio da contaminação?”¹⁸ E se fosse impossível não misturar os gêneros? E se a contaminação, a necessária presença de mistura de convenções, se tornasse tão constitutiva da genericidade quanto a pureza genérica? Antes de discutirmos largamente a autoconsciência genérica inerente aos textos, o filósofo francês oferece uma conclusão de certa forma para este dilema: “um texto não pode não fazer parte de nenhum gênero, não pode existir sem ou menos gênero. Todo texto participa de um ou vários gêneros, não há texto sem gênero; sempre há um gênero e gêneros, no entanto, essa participação nunca equivale a pertencimento.”¹⁹ Sua formulação da lei do gênero é ao mesmo

16 Para uma discussão mais minuciosa sobre a teoria do caos e gênero fílmico, veja Chantal Cornut-Gentile D'Arcy, “Genre and Complexity Theory: The Case of Lock, Stock and Two Smoking Barrels,” in *Generic Attractions: New Essays on Film Genre Criticism*, organizado por María del Mar Azcona e Celestino Deleyto (Paris: Michel Houdiard, 2010), pp. 17–28.

17 Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, pp. 31e–33e.

18 Jacques Derrida, “La loi du genre/ The Law of Genre,” *Glyph: Textual Studies* 7 (1980): 204.

19 *Ibid.*, p. 212.

tempo mais pervasiva - todos os textos são genéricos, não há texto fora da lei do gênero - e mais ambígua do que a lei da pureza genérica que ele se propõe a desconstruir. O oposto a não pertencer a nenhum gênero não é, como se pode talvez esperar, pertencer a um ou a vários gêneros, mas, uma participação que “nunca equivale a pertencimento”. Em sua visão, textos participam de gêneros mas não pertencem a eles, ou melhor, eles pertencem, na mesma medida em que participam, e não pertencem, porque nunca vão além de participar. A lei do gênero derridiana, nos termos da teoria do caos, com sua constitutiva imprecisão, se separa da noção aristotélica de categoria como grupos de elementos e da concepção tradicional de gêneros como corpos fechados e estáveis, segundo o qual cada texto pertence a apenas uma categoria (com exceção dos chamados híbridos genéricos). A crítica de Derrida à pureza genérica e sua adesão implícita à difusão caótica seguem a exploração de Wittgenstein das contradições no pensamento categórico. O insight de que a genericidade - a necessária existência em todos os textos de marcas do pensamento categórico - é inescapável mas que a categorização não descreve com precisão a maneira como os gêneros funcionam resolve algumas das contradições encontradas no pensamento de Wittgenstein porque muda o ponto de vista do pertencimento para a participação.

Derrida não se aprofunda nos detalhes sobre a natureza específica dessa participação, mas ele nos oferece a base conceitual para mais especulação. A defesa da constitutiva impureza inspirada em Altman e Derrida não apenas em filmes hollywoodianos mas também de seus gêneros, resolve satisfatoriamente problemas tradicionais de “pertencimento ao gênero” — se *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) é um faroeste ou um musical, se *Alma em suplício* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945) é melodrama ou film noir — ao mesmo tempo em que enfatiza a natureza industrial e interna da evolução genérica. Para Altman, gêneros não são apenas parte de um intrincado sistema de relações, mas também existem simultaneamente em vários níveis. Ele o descreve como uma cartografia genérica, ou seja, uma série de mapas superimpostos um sobre o outro. Se um filme pertence a um gênero ou a outro; se o termo “gênero” deve ser reservado apenas à comédia e à tragédia ou também aplicado à poesia épica e lírica e ao drama. se melodrama é um gênero ou um modo; se o filme noir é um gênero ou um estilo - estes problemas familiares são resolvidos de uma só vez ou deixam de ser problemas, uma vez que um filme pode se relacionar com vários gêneros simultaneamente porque o quadro de referência usado para definir cada um deles é diferente. Épico, comédia, musical ou faroeste não são mutuamente exclusivos, pois representam categorias definidas a partir de perspectivas diferentes e, portanto, todos podem coincidir em um único texto.

FILMES E GÊNEROS: A NATUREZA DA RELAÇÃO

Esta visão de um sistema de gênero não invalida o sistema genérico e sua utilidade analítica. No entanto, ela revela que a maioria das análises fílmicas assumem que estão trabalhando com um conjunto de termos estáveis e fixos, mesmo que gêneros, como qualquer sistema complexo, estão, de fato, em mudanças constantes, devido não apenas a sua evolução intrínseca mas também ao interesses específicos de quem os cria: produtores, estúdios, diretores e os próprios críticos.²⁰ Contudo, o foco de Altman nos fatores contextuais e hipóteses programáticas que contradizem os preceitos críticos tradicionais o impede de lidar com o funcionamento específico dos textos genéricos. Sua interpretação do filme *Coquetel* (*Cocktail*, Roger Donaldson, 1988) no capítulo “O Coquetel de Hollywood” e no quadro “O Jogo da Mistura de Gêneros” explica de maneira útil as razões pelas quais a mistura de gêneros é tanto extremamente fácil quanto praticamente inevitável nos filmes de Hollywood. No entanto, o filme estrelado por Tom Cruise é usado aqui como prova da prevalência do “jogo da mistura”, em vez de ser estudado como um caso para analisar as consequências textuais da mistura de gêneros.²¹

20 Altman, *Film/Genre*, pp. 117–122.

21 *Ibid.*, pp. 130–139.

De forma similar, Steve Neale propõe uma útil teoria da evolução genérica, mas no entanto, sua inflexível lista de gêneros, da qual melodrama e filme noir estão excluídos, e sua drástica separação de filmes que pertencem aos gêneros e filmes que não, representa uma versão mais tradicional da visão de gêneros como um grupo de filmes.²² Mas se afirmamos que gêneros não são grupos de filmes, nem mesmo membros em cadeia, precisamos estabelecer a natureza da relação entre filmes e gêneros. Como exatamente as convenções se movem dos gêneros para os filmes? O movimento funciona em ambas as direções ou só em uma?

22 Neale, “Questions of Genre,” (London and New York: Routledge, 2000) p. 193.

Thomas Schatz sugeriu que filmes de gênero podem ser estudados, como línguas, como sistemas de signos, seguindo a distinção de Ferdinand Saussure entre *langue* (língua) e *parole* (discurso). Um filme de gênero funcionaria com um sistema de regras e filmes individuais de gênero seriam manifestações específicas de tais regras.²³ Porém, a qualidade estática dos conceitos de Saussure não correspondem à natureza de mudanças constantes do sistema genérico, no qual gêneros estão num processo de constante evolução (e, às vezes, dissolução). Textos fílmicos operam dentro desse sistema caótico, sempre o reformulando, por vezes de maneiras cruciais. Em termos caóticos, um dado filme pode converter-se em um atrator positivo, exercendo uma influência sutil, que, no longo prazo, pode afetar por repetição auto-semelhante (filmes posteriores que se assemelham a ele) a trajetória de todo sistema complexo. Consideremos a frequente menção a *Psicose* de Alfred Hitchcock (1960), que, junto com *A tortura do medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), mudou a história do filme de terror e,

23 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (New York: McGraw-Hill, 1981), p. 19.

em termos mais gerais, produziu um rearranjo tanto do horror quanto do thriller. Ou pense em *Noivo neurótico*, *noiva nervosa* (Annie Hall, 1977) e os filmes subsequentes de Woody Allen do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, dos quais, junto a um punhado de comédia similares, ressuscitam o moribundo gênero da comédia romântica e demarcam algumas das linhas de seu futuro desenvolvimento. Numa escala mais geral, os filmes de Allen, junto aos de Francis Ford Coppola (O Poderoso Chefão [The Godfather, 1972], O Poderoso Chefão II [The Godfather: Part II, 1974]), George Lucas (*Guerra nas estrelas* [Star Wars, 1977]), Ridley Scott (*Alien - o 8º passageiro*, 1979, *Blade Runner - o caçador de andróides*, 1982), dentre outros, trouxeram o sistema de gêneros de volta à primeira fileira das práticas industriais de Hollywood após o Novo cinema americano dos anos 1960 e início dos anos 1970 ter colocado o sistema clássico em desordem. Esses filmes dos anos 1970 não apenas se tornaram mais resolutamente genéricos que seus predecessores, mas também marcaram as linhas mestras da futura evolução do sistema complexo renovado. Muitos dos títulos se tornaram exemplos bem conhecidos de textos individuais que eram inseridos sem esforço no novo sistema genérico através de links simultâneos com diversos gêneros e podendo influenciar simultaneamente sua evolução. Na verdade, as combinações se provaram tão importantes ao sistemas como um todo quanto aos gêneros individuais.

O insight de Derrida, portanto, sugere uma relação mais radical de interdependência mútua e fluida entre gêneros e filmes do que a proposta de Schatz. Filmes de gênero são um conjunto de convenções que são criados, constantemente alterados, e ocasionalmente destinados a desaparecer dos textos. Textos filmicos usam convenções de diferentes gêneros e as combinam de formas não apenas textuais, mas também histórica e culturalmente específicas. Certas combinações - ou seja, o impacto de certos gêneros sobre outros nos textos - afetam a evolução geral dos gêneros e do sistema de gênero. Filmes são independentes dos gêneros porque na medida em que nunca juram fidelidade a nenhum deles, nunca *pertencem* a nenhum deles. No entanto, os filmes nunca são totalmente independentes de gêneros porque são sempre genéricos: eles sempre usam convenções genéricas e fórmulas.

Embora mudar hábitos linguísticos não seja tarefa fácil, não seria completamente preciso dizer que um determinado filme pertence a um gênero específico — por exemplo, que *Onde começa o inferno* é um faroeste. Melhor dizer que *Onde...* usa convenções de faroeste de uma maneira que não é exatamente empregada por outros filmes; e no entanto, sua genericidade não é exaurida por este uso. Sua participação no faroeste significa que o filme não existiria como é sem este gênero, e o gênero não seria o mesmo sem a existência desse filme. Ao mesmo tempo, o filme não existe apenas enquanto um faroeste. De modo similar, melhor do que descrever *Blade Runner* como um híbrido de ficção científica e filme noir, talvez seja mais útil explorar as formas como essa combinação particular

de convenções de ambos os gêneros contribui para a história de ambos nos anos 1980. Num sentido distinto, é legítimo dizer que *Onde... é um faroeste* porque ele participa da história do gênero, é afetado por suas convenções e contribui para sua evolução, dentre outras coisas, a partir da inclusão de convenções de comédia romântica em seu cenário de faroeste e pela influência da visão autoral de Hawks. É igualmente razoável dizer que *Onde... é uma comédia romântica* porque sua condução do relacionamento heterossexual entre Chance e Feathers evoca convenções desse gênero. Além disso, ao situar esta nova versão da batalha dos sexos num cenário fílmico incomum, o filme contribui para a evolução da comédia romântica na década de 1950. Em outras palavras, a genericidade do filme o vincula historicamente tanto a *Sabes o que quero* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956), *Confidências à meia-noite* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), *Quanto mais quente melhor* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), quanto aos próprios filmes de Hawks como *A noiva era ele* (*I Was a Male War Bride*, 1949), *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953), *Hatari!* e *O esporte favorito dos homens* (*Man's Favorite Sport?*, 1964), tanto quanto a *Rastros de ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956), *O homem do Oeste* (*Man of the West*, Anthony Mann, 1958), ou *Caçada humana* (*From Hell to Texas*, Henry Hathaway, 1958). Gêneros não são um grupo de filmes, mas sim um sistema abstrato formado por elementos tomados de muitos filmes. A bagagem genérica contém convenções, estruturas e padrões narrativos, mas não filmes.

Análises genéricas deveriam, portanto, se preocupar menos com questões de pertencimento e pureza genérica (ou impureza) e mais com o funcionamento real de elementos genéricos nos filmes. Deveriam-se questionar algumas das perguntas propostas por Tom Ryall, para quem gêneros são também abstrações ou “conceitos abrangentes”, distintos conceitualmente dos filmes individuais. Por exemplo, que gênero ou gêneros, ou conjuntos de convenções genéricas, constituem um contexto apropriado para leitura de um filme particular? Que tipos de mundos ficcionais são evocados por cada filme para garantir a compreensão e a fruição do espectador?²⁴ Estes mundos ficcionais proporcionam aos filmes modos particulares de ver o mundo real e por isso são relevantes não apenas como articulações específicas de formas genéricas, mas também como reconstruções de experiência social. São, usando a terminologia de Opacki, a mais apropriada “linguagem de tradução” para o fenômeno sociopolítico.²⁵ A história dos gêneros, embora dependente da evolução interna das formas e das práticas industriais, também está intimamente ligada à história social e cultural, com gêneros competindo, em diferentes momentos da história, para se tornarem as formas mais relevantes de visualizar aspectos específicos da vida.²⁶ No curso dessa competição metafórica, os gêneros interagem uns com os outros de diversas formas, um fator crucial na sua evolução individual e na do sistema de gênero em geral. O espaço no qual esses encontros ocorrem são os textos fílmicos.

24 Tom Ryall, “Genre and Hollywood,” in *The Oxford Guide to Film Studies*, edited by John Hill and Pamela Church Gibson (New York: Oxford University Press, 1998), pp. 329, 336.

25 Opacki, “Royal Genres,” p. 120.

26 Morson and Emerson, *Mikhail Bakhtin*, p. 299.

Textos fílmicos são os pontos de encontro nos quais vários gêneros entram em contato uns com os outros, disputam a dominância e são transformados. Enquanto em muitos filmes um gênero é claramente dominante sobre os demais, muitos outros registram a presença de mais de um gênero. A mescla genérica é, portanto, não particularmente específica de uma tradição de filmes, ou de um período da história do cinema, mas algo inerente ao funcionamento do gênero cinematográfico. Como argumentou Janet Staiger, a alegada pureza dos filmes clássicos - ou, nos termos dela, “fordistas” - é uma construção crítica recente que tem pouco a ver com a realidade de como os filmes efetivamente funcionam. Filmes hollywoodianos nunca foram puros.²⁷ O que não significa dizer, como argumentam Altman e Neale, que combinações genéricas pós-modernas não seria com frequência mais sofisticadas que as clássicas, ou que filmes da Nova Hollywood não são mais paródias auto-conscientes, híbridas, ou na terminologia de Staiger “consanguíneas.”²⁸ Existem diferentes níveis de mistura dos gêneros, mas a mescla dos gêneros em si não é algo para se ficar nervoso ou extasiado. É, antes de mais nada, a condição “natural” dos filmes. Afirmar que um filme específico ou um grupo de filmes “mistura” gêneros não diz muito sobre os filmes: isso é uma premissa da análise de gênero, não uma conclusão.

Algo similar pode se supor sobre outros termos favoritos dos críticos ligados ao estudo de gêneros como paródia, transgressão, e subversão. Uma vez que gêneros não são categorias fixas e se transformam constantemente em novas formas, o que os críticos chamam de transgressão ou subversão nada mais é que parte da evolução inerente a todos os gêneros. Só existe transgressão para normas fixas. Se a norma é flexível e é parte de sua natureza mudar constantemente, mudar não é particularmente transgressor. Alguns cineastas podem conscientemente tentar parodiar ou desconstruir o que eles consideram ser convenções de um gênero em particular, mas o resultado desta operação consciente está simplesmente expandindo o gênero ou o levando numa outra direção, fazendo-o evoluir. Tal evolução é, como acabei de argumentar, ligada às interações com outros gêneros, e essas interações genéricas operam dentro de contextos culturais específicos e como manifestações artísticas de fenômenos históricos. A breve consideração de um desenvolvimento recente em uma área específica do sistema de gêneros ilustrará esse processo.

ALIANÇAS GENÉRICAS: O CASO DO MELODRAMA

O melodrama entrou no discurso acadêmico do gênero cinematográfico através do trabalho seminal de Thomas Elsaesser, Laura Mulvey, e outros. Raramente satisfeitos com o termo “gênero” para descrever o que era específico

27 Janet Staiger, “Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

28 Altman, *Film/Genre*, p. 141; Neale, *Genre and Hollywood*, pp. 250 –251; Staiger, “Hybrid or Inbred.”

do melodrama, acadêmicos cunharam termos como o “melodrama familiar”, o “melodrama masculino e feminino”, e o “woman’s films” e posteriormente rejeitaram a categoria como um gênero e preferiram o termo “modo” para descrever o que para eles carecia de especificidade genérica e tinha um alcance mais amplo.²⁹ Para Linda Williams, por exemplo, melodrama é muito mais que um gênero: é a forma de representação central de questões morais nas narrativas estadunidenses, seja na literatura, no palco, ou no cinema e na televisão, e por isso, a forma narrativa americana por excelência.³⁰ No entanto, embora abranja uma ampla gama de formas genéricas, não parece ser, em sua definição — uma combinação de sofrimento, patos e uma forma particular de suspense — radicalmente diferente da maneira como outros gêneros foram conceituados. Em suas discussões anteriores e igualmente influentes sobre os “gêneros do corpo”, Williams parece menos preocupada se o melodrama, um dos três gêneros do corpo, é um gênero ou um modo e usa os dois termos indiferentemente.³¹

Na verdade, argumentos similares em favor da “modalidade” oposta à “genericidade”, poderiam ser feitos nos casos da comédia, do romance, ou do suspense,³² mas dentro da estrutura teórica proposta por Altman e, especificamente, em seu conceito de cartografia genérica, essas questões parecem perder força. O que é relevante é que os discursos da indústria e da crítica e nos próprios filmes, o melodrama tem sido uma categoria genérica operativa que evoluiu e se metamorfoseou no curso da história do cinema: dos melodramas silenciosos de D. W. Griffith, ao filme noir e os “woman’s films” dos anos 1940 e 1950 e os “filmes adultos” de Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, e outros diretores da década de 1950 desde os melodramas masculinos de Clint Eastwood (*Um mundo perfeito* [*A Perfect World*], 1993; *Sobre meninos e lobos* [*Mystic River*], 2003) ou de Michael Mann (*Fogo contra fogo* [*Heat*], 1995; *Colateral* [*Collateral*], 2004), dentre várias outras manifestações mais recentes.

Da sua posição de forma de expressão privilegiada no cinema popular norte-americano, o melodrama continuou a articular questões importantes e ansiedades na nossa época. Um dos desenvolvimentos mais empolgantes nos últimos anos surgiu da interação do melodrama com o gênero de múltiplos protagonistas. Como argumentou María del Mar Azcona, esta estrutura narrativa que era originalmente uma alternativa ao domínio da história de um único herói, se consolidou nas últimas décadas como um gênero próprio, tanto no discurso crítico quanto na consistência das crescentes convenções desenvolvidas. Dentre elas, uma das mais proeminentes é o estabelecimento de ligações entre os personagens e eventos de diferentes linhas narrativas, o que reflete a interconectividade entre seres humanos nas nossas sociedades globalizadas e transnacionais. Por conta dessa ênfase em paralelos e contrastes ao longo de uma rede de história interrelacionadas, e dada a primordial importância do acaso e da coincidência nessas narrativas, por vezes temos a impressão de que não acontece muita coisa nesses filmes,

29 Ver, por exemplo, Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation,” em *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, organizado por Christine Gledhill (London: British Film Institute, 1987), p. 13; Neale, *Genre and Hollywood*, pp. 201–202; e Deborah Thomas, *Beyond Genre: Melodrama, Comedy and Romance in Hollywood* (Moffat, UK: Cameron & Hollis, 2000), p. 10.

30 Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton: Princeton University Press, 2001), p. 17.

31 Linda Williams, “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess,” (Austin: University of Texas Press, 2012).

32 Deborah Thomas fez isso, na verdade. Para ela, comédia, melodrama, e o romance mais parasitário são modos narrativos mais amplos e os gêneros são inflexões particulares desses modos (*Beyond Genre*, pp. 9–10). Da mesma forma, em seu livro, *Thrillers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 3), Martin Rubin argumentou que o thriller, ou suspense, em vez de um gênero, é uma “qualidade descritiva” que pode ser anexada a outros gêneros.

um contraste evidente da tradicional trama melodramática repleta de ação.³³ E a combinação dos dois gêneros produziu filmes muito relevantes como *Magnólia* (*Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999), *21 Gramas* (*21 Grams*, Alejandro González Iñárritu, 2003), *Crash: no limite* (*Crash*, Paul Haggis, 2004), *Babel* (González Iñárritu, 2006), *Beijo Roubado* (*My Blueberry Nights*, Wong Kar-Wai, 2007), *Do outro lado* (*Auf der anderen Seite*, Fatih Akin, 2007), *Destinos ligados* (*Mother and Child*, Rodrigo García, 2009), *Corações em conflito* (*Mammoth*, Lukas Moodysson, 2009), *Território restrito* (*Crossing Over*, Wayne Kramer, 2009), e *Além da vida* (*Hereafter*, Clint Eastwood, 2010), colaborando não apenas ao definir os contornos do novo gênero, mas também ao reforçar a contínua relevância cultural do melodrama adaptando algumas de suas convenções a esta nova forma. Em *Magnólia*, por exemplo, o sofrimento individual e a vitimização se tornam mais amplamente ressonantes porque estão conectados a outras instâncias de sofrimento individual; o *pathos* funciona por acumulação de respostas espectatoriais similares a uma série de eventos angustiantes; e tensões familiares e ansiedades, uns dos mais usuais alvos do melodrama, são distribuídos para todos os membros da família representados no filme. Como Azcona sugere sobre o gênero em geral, a angústia que todos os personagens principais do filme compartilham não tem uma fonte clara e individual. Ao contrário, a angústia é vagamente associada a uma força invisível que paira sobre eles, mas nunca é identificada ou explicada, sendo aparente apenas através de certas estratégias estilísticas.³⁴ Como pode ser vista nessa descrição breve, o melodrama forja uma aliança com o novo gênero para adaptar seus significados tradicionais a um fenômeno cultural contemporâneo. Neste processo, o melodrama abandona ou questiona alguns de seus elementos mais antigos e os substitui por novos: vilões tradicionais de carne e osso, por exemplo, dão lugar a forças invisíveis que podem refletir a experiência contemporânea de uma maneira mais precisa do que a convenção do vilão e que o filme com múltiplos protagonistas representa de uma forma privilegiada.

Uma mutação diferente desta aliança genérica é ilustrada por *Destinos ligados*, que parece estar menos preocupado com o impacto de forças globais ou do movimentos transnacionais e mais intensamente focado nas relações familiares, explorando arranjos familiares contemporâneos sem gerar distinções com contornos nítidos entre bons e maus, e sem atribuir a responsabilidade pelas agudas ansiedades exibidas a causas únicas ou personagens individuais. Como outros filmes multi-protagonistas, o filme oferece a tela apropriada para explorar a complexidade e a multiplicidade das questões íntimas contemporâneas, uma preocupação que, como Azcona nos lembra, constitui, junto com a interconexão dos seres humanos em um mundo globalizado, as áreas temáticas mais habituais do novo gênero.³⁵ Ao se expor a tropos do multiprotagonismo, o melodrama familiar continua a contar histórias de pais e filhos de formas que parecem mais próximas dos dilemas cotidianos dos espectadores do século XXI, buscando maneiras cinemáticas de representar a evolução de modelos familiares simples e sólidos, a outros mais

33 María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film* (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010), pp. 25–32, 37–45.

34 *Ibid.*, p. 45.

35 *Ibid.*, p. 7.

fragmentados e mutantes que se tornaram mais prevalentes em nosso mundo. O melodrama, no entanto, não é o único “parceiro” do filme multiprotagonista a transmitir as complexas relações íntimas e familiares dos tempos atuais, sua natureza fragmentária, e sua falta de uma nítida linearidade ou propósito. Como Azcona escreve detalhadamente, as comédias românticas também asseguraram a colaboração do novo gênero com o mesmo propósito, encontrando assim um novo idioma para explorar a complexidade e volatilidade das relações românticas e sexuais assim como suas ansiedades.³⁶ Em geral, pode-se dizer que os filmes multiprotagonistas se tornaram um “gênero régio” (*royal genre*) para princípios do século XXI, encapsulando de maneira poderosa preocupações, ansiedades e esperanças de uma geração moldadas por forças globais que vão além do controle individual e com frequência, além da compreensão.

Mas a aliança com o filme multiprotagonista não é de sobremaneira a única manifestação textual do melodrama no cinema contemporâneo. Luis Miguel Garía-Mainar discute outra mutação do gênero em sua análise de *O Preço da coragem* (*A Mighty Heart*, Michael Winterbottom, 2007). Em sua visão crítica, o filme de Michael Winterbottom usa a mistura genérica de melodrama, com o filme policial e documentário a fim de explorar as consequências para o indivíduo de questões sociais que tem que enfrentar e “tingir o social com os valores dos seres humanos que o vivenciam.”³⁷ Ao empregar o sofrimento melodramático e *pathos* como uma resposta a questões políticas, o filme enfatiza a posição precária do indivíduo em meio às forças globais que não se entende nem se tem qualquer esperança de controlar. Ao mesmo tempo, o uso de estratégias de documentário garante que questões políticas, como convencionalmente representadas pela mídia, não desapareçam de vista. Como García-Mainar argumenta, este particular coquetel genérico, com a vitimização melodramática em seu centro, evoca uma renovada centralidade do indivíduo na teoria social recente, não como repositório de valores como liberdade e democracia, mas, antes, como vítimas de transformações sociais impressionantes e incompreensíveis.³⁸ Dessa forma, o melodrama continua a se desenvolver e se transformar de maneiras difíceis de prever, simultaneamente respondendo às complexidades do sistema de gênero e se projetando no mundo social. O caso do melodrama é significativo por conta de sua centralidade e extrema adaptabilidade na história do cinema. Ao mesmo tempo, não se difere tanto de outros gêneros, todos os quais se fundem, evoluem em direções esperadas e inesperadas, e existem num estado de constante transformação em filmes individuais.

36 Ibid., pp. 100 –101.

37 Luis Miguel García-Mainar, “Generic Complexity and New Individualism Ethics in *A Mighty Heart*,” em *Generic Attractions*, p. 434.

38 Ibid., p. 428.

CONCLUSÃO: A LEITURA GENÉRICA DE *ONDE COMEÇA O INFERNO*

Enquanto considerações industriais, assim como o discurso crítico, seguem cruciais para entender o funcionamento do sistema de gênero descrito aqui, um valor comparável de atenção crítica deve recair sobre filmes individuais, não mais como membros de um gênero mas, preferencialmente, como espaços textuais nos quais os gêneros se manifestam como parte de um sistema maior. Para concluir, gostaria de retornar a *Onde começa o inferno* e sugerir formas como esta teoria do gênero pode ser usada para uma leitura genérica do filme. Para a maioria dos críticos, uma descrição razoável desse filme seria a de Robin Wood: um faroeste de Hawks. Por conta do status cultural geralmente baixo da comédia romântica, especialmente entre os críticos especializados em gêneros bem dizer masculinos como o faroeste, a presença de tal gênero no filme passou em grande parte despercebida. Os críticos geralmente preferem atribuir a presença de elementos da comédia romântica em outros gêneros à perspectiva particular de Hawks sobre relacionamentos heterossexuais, em vez do uso dele das convenções genéricas. No entanto, uma vez que este diretor, dada a sua produção, estava talvez mais familiarizado com as convenções da comédia romântica do que com as de qualquer outro gênero, ele pode ser visto como um canal através do qual as convenções transitam de alguns filmes para outros, de alguns gêneros para outros.

Nesse sentido, um modo útil de abordar a obra desse diretor e, mais especificamente, seu uso da comédia romântica, seria analisar as formas diferentes das quais este gênero se transforma dependendo das várias combinações com outros gêneros que ocorrem em cada um de seus filmes. Para a análise de um filme como *Onde...*, é útil se concentrar em como a combinação de comédia romântica e faroeste ou, para ser mais preciso, a presença de comédia romântica em meio a um cenário de faroeste, afeta nosso entendimento e nossa interpretação crítica do filme, e, talvez de maneira mais ambígua, explorar como o modo específico que Hawks (e os roteiristas, Jules Furthman e Leigh Brackett) misturaram os dois gêneros contribui para a história cinematográfica de ambos.

Como um faroeste, *Onde...* é um filme sobre o papel da violência na consolidação da nova nação, com Chance, a figura icônica de John Wayne, representando os discursos ambivalentes do país. Anteriormente em *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948), Hawks minimizou o papel das mulheres no processo de construção do império e, como argumenta Barry Keith Grant, subordinou o papel das mulheres e do desejo heterossexual à exploração da dinâmica homosocial e do confronto entre dois tipos de masculinidades.³⁹ No filme posterior, algo parece ter mudado no Oeste. Nesse novo contexto, a evolução de Chance como personagem e seu aprendizado como homem consistem em aprender como se comportar de maneira apropriada, tanto socialmente quanto sexualmente, frente uma

39 Barry Keith Grant, *Shadows of Doubt: Negotiations of Masculinity in American Genre Films* (Detroit: Wayne State University Press, 2011), pp. 68 –70.

mulher. Isto acontece através de um processo de aparente humilhação masculina nas mãos de uma mulher, um processo que o transforma numa pessoa melhor. Este é um enredo típico de comédia romântica, especialmente do ciclo das screwball comedies com o qual Hawks contribuiu com filmes como *Suprema Conquista* (*Twentieth Century*, 1934), *Levada da breca* (*Bringing Up Baby*, 1938), *Jejum de amor* (*His Girl Friday*, 1940), *Bola de fogo* (*Ball of Fire*, 1941), e reformulações posteriores como *A noiva era ele*, *O inventor da mocidade* (*Monkey Business*, 1952), e *O Esporte favorito dos homens*. Ao colocar esta situação tipicamente cômica em meio ao faroeste, Hawks está sublinhando a importância do processo de feminização do herói durão do faroeste, da aquisição de uma masculinidade mais rica, mais completa, para a segurança da civilização do Oeste. A construção de uma nova sociedade não pode ser alcançada exclusivamente derrotando os fora-da-lei e domando a selva, mas também domando os excessos da masculinidade violenta. *Onde...* sugere que o faroeste, o gênero masculino por excelência com sua narrativa de violência e conquista, é dependente do feminino, ao buscar um lugar para as mulheres e também um lugar para o feminino nos homens, para que essa conquista, esse projeto da América como um país, seja verdadeiramente bem-sucedido, e para que a violência constitutiva do gênero seja superada e substituída por valores mais positivos e produtivos.

Como vários críticos já colocaram, o faroeste tradicionalmente relegou as mulheres ao segundo plano, a uma posição com frequência pouco relevante, mesmo como interesses amorosos de um herói cujo desejo geralmente se volta para formas de relações homosociais com outros homens, sejam eles seus companheiros, os fora-da-lei ou até mesmo o temido Outro, o indígena. Em *Onde...*, Hawks traz tensões sexuais para a superfície sugerindo que, na mente do herói, as mulheres são inicialmente mais perigosas do que seus antagonistas masculinos porque trazem a emasculação dos homens e são mais imprevisíveis. O herói de Wayne não tem dificuldade ao enfrentar seus inimigos homens mas não consegue lidar com a ameaça representada pelas mulheres. Embora em uma veia mais cômica, seu medo de mulheres neste filme é comparável ao medo da miscigenação do herói de Wayne em *Rastros de ódio*. O texto, no entanto, vê este medo irracional de mulheres como um impedimento não apenas à humanidade do herói, mas também ao futuro do país. Nesse ponto, a comédia romântica, como o sétimo calvário, vem ao resgate, com sua reivindicação da igualdade de gênero através do desejo, um discurso que é geralmente estranho ao faroeste. Mas Hawks em *Onde...*, coloca o faroeste num ponto histórico crítico no qual a masculinidade desenfreada já não é suficiente para a consolidação da fronteira. Para um diretor que estava particularmente à vontade com as convenções genéricas de Hollywood, Hawks comunica este significado e estas ansiedades por meio da significativa mistura dos dois gêneros, com John Wayne, o ícone cinematográfico mais vigoroso de uma masculinidade autossuficiente e inabalável, no centro de seu experimento.

Onde... é original em seu modo particular com o qual combina seus ingredientes mas não no fato de misturar gêneros. A substituição derridiana de participação para pertencimento de usar a ideia de prateleiras abertas ao invés de bolsas fechadas, de maneira a fazer mais sentido sobre as relações entre gêneros e filmes, nos permite questionar vários lugares-comuns críticos que pouco explicam tanto a história dos gêneros quanto o funcionamento específico dos filmes. Também muda a atenção sobre a importância de textos específicos na evolução dos gêneros e na interação das convenções genéricas nas análises textuais. Ao abrir a bolsa genérica do faroeste na qual *Onde...* se manteve seguro por tempo demais, não tentei questionar o seu status de faroeste, mas ao invés disso, contestar a utilidade da noção de uma bolsa como uma ferramenta crítica para entender o faroeste, ou qualquer outro gênero. Na minha leitura, não se trata de um faroeste clássico, com a influência de autor ou um faroeste crepuscular que a genericidade deste filme é mais relevante. Ao contrário, ele é genericamente interessante como um ponto de confluência entre o faroeste e a comédia romântica. Porque a história do gênero é parcialmente a história das tais interseções, gêneros individuais não podem nunca serem vistos como majoritariamente autônomos e discretos, se misturando excepcionalmente de tempos em tempos com tais entidades. Em vez disso, funcionam como elementos num sistema complexo, uma entidade em constante mudança que extrai seu poder de suas formas constantemente mutantes e interseccionadas.

Tradução, Carolina Amaral.

A COR DO ENTRETENIMENTO¹

RICHARD DYER

No meio de *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III (That's Entertainment! III)*, Bud Friedgen e Michael J. Sheridan, 1994), a última das compilações da MGM com os melhores momentos de seus musicais, Lena Horne comenta que nem sempre era muito divertido trabalhar naquelas odes à felicidade. Ela diz isso de forma suave, irônica, em um tom de provável conciliação, mas que soa como um clarão de relâmpago em um dia de verão ensolarado.

Não é que ela estivesse reclamando do trabalho, embora ela, ou qualquer um dos outros apresentadores no filme, pudessem muito bem fazê-lo. A série *Era Uma Vez Em Hollywood (That's Entertainment!)* nunca teve inclinação para se debruçar sobre isso, mas todos sempre souberam que havia tanto trabalho árduo quanto divertimento na produção desses filmes. Se o bom senso não fosse suficiente para nos dizer que você não consegue agregar todos esses elementos — música, dança, figurino, cenário, movimentos de câmera — em perfeitas condições e tão perfeitamente coordenados sem muito esforço, houve muitas histórias e memórias para nos lembrar disso. O tempo, o calor, o desconforto, sem mencionar a desagradabilidade de alguns dos chefes de equipe — a crueldade manipuladora de Louis B. Mayer, o mulherengo e homofóbico Arthur Freed — foram bastante documentados. Filmar aquela alegre história da estrada para a felicidade, *O Mágico de Oz (The Wizard of Oz)*, Victor Fleming e King Vidor, 1939), parece ter sido um tormento do início ao fim.

Horne também não está dizendo algo que ela não tenha dito antes. Em suas biografias, em entrevistas, de forma mais memorável em seu show *Lena Horne: A Dama e Sua Música (Lena Horne: The Lady and Her Music, 1984)*, Horne relatou o racismo que enfrentou na MGM (e ao longo de sua carreira): as tentativas de persuadi-la a fingir que não era negra, as críticas racialmente codificadas ao seu estilo (por exemplo, que ela abria muito a boca quando cantava), a incapacidade crônica de escalá-la exceto em números isolados inseridos nos filmes e facilmente cortados para exibição nos estados sulistas, o escândalo acerca de seu casamento com um homem branco. O simples fato de alguém tão magnética e bonita quanto ela ter parado de trabalhar na MGM em 1950, muito antes do sucesso dos musicais começar a declinar, sempre foi um testemunho eloquente de seu tratamento por lá. E,

1 Artigo "The Colour of Entertainment" publicado pela primeira vez na revista *Sight and Sound*, vol. 5, n. 11, 1995, pp. 28-31. Republicado na coletânea DYER, Richard. *Only Entertainment*. Londres e Nova York: Routledge, 2002, p. 36-45.

inadvertidamente, a MGM nos permite vislumbrar tudo isso no primeiro *Era Uma Vez Em Hollywood (That's Entertainment!, Jack Haley Jr., 1974)* em uma sequência mostrando as estrelas da MGM reunidas em um jantar de aniversário. A câmera percorre a mesa e nos mostra as estrelas sendo elas mesmas: Judy Garland efervescente, Clark Gable sorrindo, Greer Garson em traje de época, Katharine Hepburn falando, falando — e Lena, em silêncio, olhar fixo à meia distância, claramente aborrecida. Mesmo naquela época, para aqueles que se importavam em prestar atenção, sua linguagem corporal transmitia o que suas palavras deixam explícito em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III*.

Portanto, não é a sensação de revelação que torna a contribuição de Horne para *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* tão surpreendente. É, antes, o contexto dela. Todos os outros apresentadores — neste e nos outros filmes da série (incluindo *Quando Hollywood Dança (That's Dancing!, Jack Haley Jr., 1985)*, bem como *Era Uma Vez Em Hollywood e Era Uma Vez Em Hollywood, Parte II (That's Entertainment! Part II, Gene Kelly, 1976)*) — nos garantiram que na MGM a vida não passava de diversão, respeito e trabalho árduo gratificante. Não acreditamos nisso, mas a ideia de que assim o era fazia parte do próprio entretenimento oferecido. Como Jane Feuer discute em seu livro, *The Hollywood Musical* (1982), o formato de espetáculo-dentro-do-espetáculo de tantos musicais mostra o esforço e a habilidade envolvidos na montagem de um entretenimento, ao mesmo tempo em que reduz tudo a improvisação, espontaneidade, comunidade, companheirismo e diversão. O mesmo acontece na franquia *Era Uma Vez Em Hollywood* e ficamos em choque por alguém sequer sugerir algo em contrário.

O que torna o segmento de Horne ainda mais chocante é o que vem antes e depois dele. Antes, temos um número chamado “Passe o Cachimbo da Paz” (“*Pass That Peace Pipe*”), de *Tudo Azul (Good News, Charles Walters, 1947)*, brilhantemente interpretado pela esquecida Joan McCracken e uma série de pessoas que fingem ser garotos e garotas da universidade. Depois dele, temos Judy Garland, com a voz tensa e usando uma peruca assustadora, em “Eu sou uma Índia Também” (“*I'm an Indian Too*”),² um dos números que ela gravou para *Bonita e Valente (Annie Get Your Gun, George Sidney, 1950)* antes de abandonar o filme. Apresentados em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* sem comentários, os dois números baseiam-se nas premissas de que não há problema algum em pessoas brancas fazerem versões ridicularizantes dos movimentos de dança nativo-americanos e de que há algo intrinsecamente hilário nos nomes dos nativos americanos — assim, “Passe o Cachimbo da Paz” tem trava-línguas como “tal qual os Choctaws, Chickasaws, Chattanooga Chippewas fazem”, enquanto “Eu sou uma Índia Também” tem o refrão “A Sioux-oo-oo, a Sioux-oo-oo”. Então aqui temos Lena Horne elevando a consciência racial do filme e o filme prosseguindo como se ela não tivesse dito nada.

2 N.T. As palavras “índio” e “índia” não são mais utilizadas para se referir a pessoas indígenas, provenientes de povos originários ou nativo-americanos (no caso estadunidense). Todas as aparições destes termos no texto se referem a essas utilizações inadequadas no passado e que caíram em desuso.

A contribuição de Horne coloca em pauta toda a questão da raça e os musicais no estilo MGM (que não eram feitos exclusivamente pela MGM — *Modelos (Cover Girl)*, Charles Vidor, 1944), *Cinderela em Paris (Funny Face)*, Stanley Donen, 1957) ou *Alô, Dolly! (Hello Dolly!)*, Gene Kelly, 1969) são todos “musicais tipo MGM”, embora tenham sido produzidos pela Columbia, Paramount e Fox, respectivamente). Ela nos incita a olhar além da opulência e do dinamismo dos números reunidos pelo filme para considerar o caráter racial do entretenimento promovido pelo gênero musical.

Esta não é apenas uma questão da forma como os povos não-brancos dos Estados Unidos são representados, embora o céu seja testemunha de que há muitos pecados de omissão e comissão neste fronte. Os precedentes são talvez os mais atordoantes. Atenhamo-nos aqui apenas aos afro-americanos, a fonte da música popular dos EUA, ela própria uma das maiores glórias da cultura do século XX. Admitamos também que há demasiada dor, amargura e contestação em pessoas como Billie Holiday ou Paul Robeson para que fossem acomodados facilmente ao evangelho do regozijo do musical. Mas pense nos talentos negros de canções animadas disponíveis que ou não foram escalados ou foram desperdiçados: Nat King Cole, Billy Eckstein, Ella Fitzgerald, Eartha Kitt, Sarah Vaughan, para começar, e dançarinas como Honi Coles ou Katherine Dunham, cujos nomes são talvez menos familiares precisamente porque foram tão pouco registrados no cinema. Mesmo quando pessoas como Louis Armstrong, Pearl Bailey, Cab Calloway, os Nicholas Brothers, Bill Robinson, Hazel Scott, Ethel Waters ou, claro, Lena Horne eram chamados, era quase sempre num tipo de gueto ou noutro: o musical com elenco totalmente negro, o número que pode ser descartado sem atrapalhar a história ou a edição (como o intenso “Onde ou Quando” (“*Where or When*”) de Horne em *Minha Vida é uma Canção (Words and Music)*, Norman Taurog, 1948)) ou, no caso do sublime Bill Robinson, o cantinho das crianças, como fiel escudeiro de Shirley Temple. Todos estes pelo menos tiveram tais performances preservadas em película e, como Donald Bogle argumenta em seu livro *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks* (1973), o que esses artistas conseguem nesses momentos ultrapassa em muito as limitações do espaço e do papel que lhes foram atribuídos. Geralmente há algo a ser salvo até mesmo dos exemplos menos promissores: as performances de Robinson com Temple não são apenas excelentes exemplos de seu estilo oscilante e irrequieto, mas também fornecem umas das poucas imagens que temos de interação entre um homem adulto e uma criança do sexo feminino que não é nem bajuladora nem (de modo geral, simultaneamente) sinistra. No entanto, o que sabemos sobre ele por outras fontes nos faz perceber o quão severamente Hollywood restringiu seu alcance e, portanto, que magia ela negligenciou, novamente.

Artistas negros em musicais no estilo MGM quase sempre interpretam personagens que nada mais são do que artistas (as exceções são os poucos musicais com elenco totalmente negro). Eles podem ser – muitas vezes são –

escravizados, criados, garçons, prostitutas, mas tudo o que fazem nessas funções é entreter. É assim que tem sido nos filmes há muito tempo: quando os sulistas brancos em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915) mostram aos seus amigos brancos do Norte os arredores da plantação, o que lhes mostram são negros dançando. Geralmente, negros em musicais interpretam explicitamente artistas profissionais, tipicamente em apresentações em clubes vistos pelos personagens brancos em uma saída à noite. É claro que os musicais são muitas vezes sobre personagens que são artistas, mas quando são brancos, geralmente eles também têm vidas, especialmente vidas amorosas, bem como carreiras, parentes vexatórios, problemas pessoais de um tipo ou de outro. Nenhuma vida tão ampla é dada a personagens negros (se é que podemos realmente chamá-los de personagens), privando suas aparições das ressonâncias emocionais que a narrativa e a caracterização ao redor fornecem aos números nos musicais.

A negritude é contida no musical, guetificada, estereotipada, aprisionada na categoria de “apenas entretenimento”. No entanto, a contenção é a antítese do entretenimento que o musical oferece. Começar, de repente, a cantar a plenos pulmões ou dançar quando bem entende, esta é a alegria do musical. É no privilégio dos brancos poderem fazer isso, e no que isso nos diz sobre o sonho branco de estar no mundo, que o musical constrói, da maneira mais perturbadora, uma visão de raça.

Isto tem a ver com uma relação tanto com o espaço físico quanto com os espaços culturais de outros povos. É inerente aos elementos fundamentais da performance musical, da dança e da canção. A dança é, por definição, sobre corpos no espaço, sobre como os corpos se relacionam com outros corpos, como se movem através do espaço, como utilizam ou se submetem ao ambiente que os rodeia. De forma menos óbvia, cantar também tem a ver com espaço; o canto se propaga no espaço de uma maneira diferente da fala e diferentes tipos de canto, do cantarolar (*crooning*) ao canto a plenos pulmões (*belting*), se impõem de maneira diferente ao mundo ao redor de quem canta. A voz leve e a rendição hábil de Fred Astaire criam uma intimidade que envolve apenas ele e sua parceira — ninguém percebe quando ele murmura “Bochecha com Bochecha” (“*Cheek to Cheek*”) para Ginger Rogers em uma pista de dança lotada em *O Pícolino* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935), antes de levá-la para uma área isolada. Por outro lado, no final de “É Maravilhoso” (“*S Wonderful*”) em *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951) Gene Kelly e Georges Guetary afastam-se cada vez mais um do outro numa rua parisiense, bradando alternadamente um para o outro a exultação de estarem apaixonados:

É maravilhoso!
É excepcional!
C'est magnifique!
C'élégant!
C'est quelque chose!
É maravilhoso!
Que você se importe comigo!

É maravilhoso!
É por isso que me apaixonei!
É o que eu procuro!
É o que eu quero!
Da cabeça aos pés!
É maravilhoso!

Eles dominam a rua e os transeuntes olham com carinho para aquelas, sem dúvida, loucuras de amor (*les folies de l'amour*).

Os musicais tipicamente nos mostram espaços inteiramente ocupados por brancos, dançando onde querem, cantando tão ruidosamente ou intimamente quanto necessitam. Isto geralmente acontece, tal qual para artistas negros, dentro dos limites do espaço de entretenimento, do palco de teatro ou de cabaré. Ainda assim, tratava-se de um espaço extraordinariamente elástico, especialmente nas mãos de um Busby Berkeley nos musicais da Warner Brothers da década de 1930. No entanto, era um dos diferenciais da tradição da MGM romper com a apresentação exclusiva ao espetáculo-dentro-do-espetáculo e nos oferecer [personagens] cantando na chuva e dançando na rua. Foi aí que começou a ser difícil fazer um melhor uso de artistas negros.

Um dos números mais adoráveis de todos os musicais da MGM é “Rua Principal” (“*Main Street*”) em *Um Dia em Nova York* (*On the Town*, Stanley Donen e Gene Kelly, 1949). É gloriosamente simples: o cenário é um estúdio de ensaio vazio, os artistas vestem as roupas do dia a dia dos seus personagens, a melodia é descontraída, as palavras são simples e os passos de dança parecem pouco mais do que passeios, saltos e brincadeiras de criança coreografados. Resumindo, “Rua Principal” diz “qualquer um pode fazer isto e ser muito feliz”. Na música, Gene Kelly convida Vera-Ellen a imaginar que eles estão de volta à sua pequena cidade, Meadowville, no interior da América, caminhando juntos pela rua principal. O nome da cidade e da rua são arquétipos da banalidade. Enquanto dançam, em sua imaginação eles se regozijam com a cordialidade e a liberdade da vida cotidiana americana. Mas em quantas ruas principais de quantas cidades pequenas dos EUA podemos imaginar um casal negro passeando

com uma alegria sem cautela? Isto não significa exigir que o musical seja realista, mas sim sugerir como mesmo a imaginação utópica tem os seus limites de plausibilidade. “Rua Principal” funciona porque parece psicologicamente correto imaginar brancos – mas apenas brancos – tão à vontade no coração dos Estados Unidos.

Este sentimento é intensificado em números que começam com uma transição de um espaço mais confinado para um mais aberto. Nem sempre é fácil obter o impacto disso a partir da franquia *Era Uma Vez Em Hollywood*, que geralmente nos apresenta apenas os números (geralmente incompletos), e não as situações de onde surgem os números. *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* inclui, por exemplo, “Urze na Colina” (“*The Heather on the Hill*”) de *A Lenda dos Beijos Perdidos* (*Brigadoon*, Vincente Minnelli, 1954) e temos a emoção de Cyd Charisse e Gene Kelly subindo a colina e dançando ao longo de seu cume, mas a canção em si (que precede a dança) é cortada, bem como o contexto narrativo circundante. Em suas corridas e danças, sentimos algo do romantismo de sublimes lugares altos e paisagens pitorescas, mas perdemos a compreensão desenvolvida no enredo acerca das restrições às relações heterossexuais e das limitações um tanto mais misteriosas a todos os relacionamentos na condenada vila de Brigadoon. A sensação de ar fresco e espaços abertos de “Urze na Colina”, a ênfase na elevação na dança, tudo isto tem seu significado na forma como incorporam a excitação dos personagens em transcender as restrições em suas vidas. São [sensações] equivalentes a estas que fazem tantos grandes números levitarem: Gene Kelly, Rita Hayworth e Phil Silvers saindo de seu bar favorito para a rua em *Modelos* para “Abrir Espaço para o Amanhã!” (“*Make Way for Tomorrow!*”); o final da canção “Minhas Coisas Favoritas” (“*My Favorite Things*”) em *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) cortando de Julie Andrews sentada em seu quarto se perguntando o que fazer com aquelas crianças infelizes para uma montagem dela liderando-as em brincadeiras ao ar livre por Salzburgo, terminando em um topo de uma montanha prontas para o próximo número, “Dó Ré Mi” (“*Do Re Mi*”); os subordinados intimidados que decidem “Vestir [Suas] Roupas de Domingo” (“*Put on [their] Sunday Clothes*”), sair de casa, descer a rua e ir para Nova York em *Alô, Dolly!* Pessoas negras fazendo as mesmas coisas pareceriam, na imaginação dos brancos, uma tentativa aterrorizante de assumir o controle.

No entanto, o que os brancos fazem em relação a seus ambientes nestes números é precisamente assumirem o controle. Em todos os exemplos que citei até agora, o espaço que eles dominam já é um espaço branco, sobre o qual a sociedade lhes dá direito, mas a estrutura de sentimento subjacente é o direito de se expandir no espaço, não importa a quem pertença. Algo disso fica evidente em outro número cintilante de *Um Dia em Nova York*, “Homem Pré-Histórico” (“*Prehistoric Man*”), que começa com Ann Miller dizendo a Jules Munshin, no Museu de História Natural de Nova York, que ela gosta dele muito mais do que do homem moderno médio, porque ele se parece com

um homem das cavernas. Assim que a dança começa, Miller lidera o grupo (Munshin, Betty Garrett, Gene Kelly e Frank Sinatra) em uma exploração despudorada e enérgica do museu. Eles utilizam o que está ao alcance para expressarem seus entusiasmos libidinais e a história natural que tem à mão acaba por ser os artefatos da cultura “primitiva”. Portanto, há tambores, instrumentos árabes, peles de urso, cabanas nativo americanas e assim por diante... tudo é válido em prol do regozijo branco. O número – e precisamente em sua exuberância intoxicante – é o próprio modelo da estrutura de sentimento colonial: expansão no espaço, controle sobre o que está nesse espaço, incorporação do que está lá para propósitos brancos. Esse movimento de expansão e incorporação está no cerne da construção da raça no musical.

“Homem Pré-Histórico” zomba dos despojos de um espaço derivado da expansão: o museu é um repositório da exploração branca e do colonialismo. O musical frequentemente esteve preparado para ir mais longe, na verdade para entrar naquele espaço (desde que pudesse recriá-lo em estúdio, claro). Os primeiros musicais da MGM baseados em operetas por vezes tratavam explicitamente do colonialismo: *Oh, Marieta!* (*Naughty Marietta*, Robert Z. Leonard e W. S. Van Dyke, 1935), *A Canção do Deserto* (*The Desert Song*, Roy Del Ruth, 1929), *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1936), *O Vagalume* (*The Firefly*, Robert Z. Leonard, 1937). Em outros musicais, o mundo não-branco está estranhamente desprovido de pessoas não-brancas: não há negros na ilha caribenha de *O Pirata* (*The Pirate*, Vincente Minnelli, 1943), por exemplo, nem nativos americanos em *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955). Até mesmo um musical sensível à raça como *Ao Sul do Pacífico* (*South Pacific*, Joshua Logan, 1958) celebra a luxúria dos soldados brancos (e um ou dois negros) em “Não Há Nada Como Uma Dama” (“*There is Nothing Like a Dame*”), performado em uma praia da Polinésia desprovida de polinésios, exceto a senhora idosa, Bloody Mary, que atende às necessidades deles (drogas, bebidas alcoólicas, mulheres).

Uma das cenas deletadas que aparece em *Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III* é “A Marcha dos Doagies” (“*The March of the Doagies*”) de *As Garçonetes de Harvey* (*The Harvey Girls*, George Sidney, 1946), um musical com Judy Garland ambientado no Velho Oeste. O número mostra os habitantes da cidade caminhando pela região em clima de celebração. Com o avanço implacável dos movimentos em massa, edição firme e sua *mise-en-scène* à luz de tochas, a cena parece nada mais do que uma reunião da Ku Klux Klan. Isso é tomar posse da terra com força total. Não admira que tenha sido descartada. Ela torna explícito o que está mascarado em um número anterior do filme, “No Atcheson, Topeka e Santa Fé” (“*On the Atcheson, Topeka and the Santa Fe*”), que mostra as heroínas chegando no trem de mesmo nome ao povoado que será seu novo lar. O número – valorizado com razão por aficionados do gênero – apresenta uma interação complexa entre cantores, coreografia e movimentação de câmera;

possui uma melodia grandiosa e cativante, com variações estimulantes, mas também ruminativas e cômicas; e é um excelente exemplo de um número que se expande em direção ao exterior, à medida que as pessoas descem da sua longa viagem de trem e adentram o novo povoado, com espaço para música e dança, para desprendimento e entusiasmo, ampliando-se cada vez mais à medida que o número avança, a combinação de elementos que evocam uma instantânea (e também literal) harmonia, culminando em uma esplêndida dança em uníssono ao lado da locomotiva enquanto ela parte. A cena possui todo o brio e espontaneidade que faltam em “A Marcha dos Doagies” — mas ela também é sobre a posse da terra: a canção celebra um dos principais instrumentos através dos quais isso foi alcançado, a ferrovia, enquanto o número mostra brancos em exultante ocupação do mundo.

Branco nos musicais têm uma relação arrebatadora com o ambiente. Isto pode estar restrito aos momentos utópicos dos números, mas eles são todavia a razão pela qual nós vamos assistir musicais. Tal natureza potencialmente colonialista é sugerida não só pela forma como os brancos andam pelas ruas a passos largos como se fossem seus donos (o que, num certo sentido, eles o são) e irrompem por todos os demais locais (que não os pertencem), mas também pela maneira como as culturas dos colonizados, conforme os brancos as percebem, são incorporadas à trama musical e terpsicórica dos números. Isto é evidente em “Homem Pré-Histórico”, não apenas nos objetos etnográficos escolhidos e manipulados pelos bailarinos, mas também na maneira como eles adaptam os seus movimentos, adotando gestos, formas e até sons de dança “étnica”: um pouco de traseiro balançando para Ann Miller quando ela se apossa de alguns instrumentos árabes, alguns passos altos com a coluna curvada e brados para Betty Garrett quando ela coloca um cocar nativo americano, e pisadas fortes e sons de ‘ugh’ quando todos os cinco agarram alguns tambores africanos.

A propensão do musical a fazer esse tipo de coisa é satirizada no brilhante número “Som Estereofônico” (“Stereophonic Sound”) em *Meias de Seda* (*Silk Stockings*, Rouben Mamoulian, 1957), em que Fred Astaire e a encantadora Janis Paige debocham dos imperativos comerciais da época (mais espetáculo, sacrifique o enredo). A certa altura, eles cantam sobre como não basta apenas dançar, que é preciso ter “balé russo, ou balé chinês, ou balé de Bali, ou qualquer balé”, e a cada menção eles assumem, com extraordinária precisão e velocidade, uma pose que sintetiza o estilo nacional em questão. Números que apresentam alguma referência cultural não-estadunidense fazem isso o tempo todo, resvalando para um pouco de “africano” aqui, um pouco de “irlandês” ali, e assim por diante. Todos conhecemos o repertório: pisadas sincopadas, com cabeça e ombros inclinados para a frente, é “índio vermelho”; movimentos laterais da cabeça, com as mãos tocando-se acima dela, é “indiano” (como na Índia); calcanhares rápidos e estrondosos e braços arqueados circulando ao redor do corpo é “espanhol”; e qualquer coisa

que ostenta quadris, virilha e traseiro é “negro”. Canções, e especialmente orquestrações, podem fazer o mesmo tipo de coisa. A exatidão e a rapidez com as quais isso é efetuado são geralmente de tirar o fôlego.

Pode-se considerar isso eclético, como um reconhecimento generoso das riquezas da música e da dança de outras culturas. Poderia até soar como um hibridismo pós-moderno ao pé da letra. Há, sem dúvida, uma necessidade sentida de atualizar e revigorar a música e a dança brancas, de fato, a vida e o espírito dos brancos, com a vitalidade, a sensualidade e a diferença genuína proveniente de outras culturas. No entanto, todas estas últimas são subordinadas a necessidades brancas, a objetivos brancos, a ostentações brancas. Afinal, não se trata de dançar com o Outro, mas de incorporá-lo, literalmente assimilar o Outro em seu próprio corpo.

Há inclusive uma insinuação de que brancos seriam melhores na música e na dança negras (e outras) do que os próprios negros. A mais notável coreografia de dança negra sulista em musicais pode muito bem ser “Balançando a Tristeza para Longe” (“*Shakin’ the Blues Away*”) de Ann Miller em *Desfile de Páscoa (Easter Parade)*, Charles Walters, 1948), um *tour de force* de sapateados e *shimmies*.³ Embora as raízes negras dos sapateados possam ter sido esquecidas ou sequer conhecidas pelo público branco na época em que a cena apareceu pela primeira vez, os *shimmies* eram o movimento de dança “negra” por excelência na imaginação branca. E, se isso não bastasse, a canção, embora nunca mencione a cor da pele, versa sobre o que “eles” fazem “lá no Sul”, e com certeza não se trata do tipo de gracejo que as senhoras e senhores brancos sulistas aprovariam.

3 N.T. Em tradução literal, “tremedeiras” ou “bamboleios”.

Se Ann Miller executou a mais notável coreografia de dança negra sulista, então o maior expoente da arte negra do sapateado é Fred Astaire (e eu sou Cyd Charisse). O caso dele é interessante. Em *Ritmo Louco (Swing Time)*, George Stevens, 1936) ele se prepara para prestar homenagem às suas fontes, e especificamente a Bill Robinson, no número “Bojangles do Harlem” (“*Bojangles of Harlem*”). Generosamente intencionado, sem dúvida, mas o uso do *blackface* não deixa de ser perturbador (mesmo que esteja muito longe das caricaturas grotescas dos menestréis), e não teria sido melhor se Astaire tivesse usado sua influência para colocar o próprio Robinson em cena? Gerald Mast, no livro *Can’t Help Singing* (1987), elogia os vários números em que Astaire dança com homens negros (não mulheres, provavelmente porque isso levantaria a questão da sexualidade): “Toque Esse Baixo” (“*Slap that Bass*”) em *Vamos Dançar? (Shall We Dance?)*, Mark Sandrich, 1937), um número com prisioneiros negros e brancos em *Ao Compasso do Amor (You’ll Never Get Rich)*, Sidney Lanfield, 1941) e, talvez o mais famoso, “Brilho nos Seus Sapatos” (“*Shine on Your Shoes*”) em *A Roda da Fortuna (The Band Wagon)*, Vincente Minnelli, 1953). Este último acontece em um fliperama na Rua 42; o número começa com o ritmo do ‘rapaz’ engraxate LeRoy Daniels, fazendo seu

trabalho e desemboca em um *pas de deux* entre ele e Astaire. No entanto, dificilmente é uma coreografia igualitária. Ocasionalmente, os dois homens ocupam a tela igualmente e fazem movimentos idênticos ou equivalentes, mas na maior parte do tempo Daniels é coreograficamente subserviente a Astaire. O despreocupado engraxar de sapatos de Daniels pode fornecer a Astaire a inspiração para se animar neste miserável fliperama (que simboliza para ele o declínio do entretenimento da Broadway), dançar com um dançarino negro pode sinalizar o reconhecimento das fontes (e mestres) desta tradição, mas ainda assim Daniels está lá apenas para proporcionar um ponto de partida rítmico e radiante para o brilhantismo de Astaire e os sentimentos de libertação de seu personagem.

A maioria dos números não vão tão longe quanto os de Astaire no reconhecimento de suas fontes negras e de outras etnias. A citação vigorosa, como em “Homem Pré-Histórico” ou “Som Estereofônico”, é uma coisa. O domínio imediato de danças exóticas, especialmente as latino-americanas, também é aceitável. Mas o quanto que a música e a dança negra e hispânica são as fundações da música popular estadunidense não pode ser reconhecido – está tudo tão profundamente incorporado nos musicais da MGM a ponto de desaparecer de vista.

Era Uma Vez Em Hollywood, Parte III termina com o trecho de “Isso é Entretenimento!” (“*That’s Entertainment!*”) de *A Roda da Fortuna*. É uma canção de listagem, que apresenta todas as coisas que podem ser chamadas de “entretenimento”, incluindo deliberadamente Sófocles e Shakespeare ao lado do melodrama, da comédia, das “luzes sobre a senhora de meia-calça” e do “palhaço com as calças caindo”. Acontece em um palco de teatro, com quinilharias de cenário por toda parte. No decorrer do número, os artistas (Fred Astaire, Jack Buchanan, Cyd Charisse, Nanette Fabray e Oscar Levant), de início próximos uns dos outros, passam a se movimentar por toda a área do palco, usando plataformas, guinchos e adereços em uma celebração da inteligência, da energia e da espontaneidade do entretenimento. No entanto, durante toda a canção, não há ao menos uma menção a nada que pudesse ser chamado de negro, embora a música e a dança invocadas não pudessem ter existido sem recorrerem a formas culturais negras (e a outras). Sempre tendi a rejeitar as palavras finais de “Isso é Entretenimento!”:

O truque pode ser balançar uma bandeira

*Isso começou com um Sr. Cohan*⁴

Hip hooray, o jeito americano

4 N.T. Aqui a canção atribui a origem do entretenimento às apresentações do artista branco George M. Cohan (1878-1942), que costumava balançar uma bandeira estadunidense no palco durante as rendições de sua canção “You’re a Grand Old Flag” (1906) – o tipo de mito fundacional que Dyer busca desbancar em sua argumentação.

O mundo é um palco

O palco é um mundo

De entretenimento!

— mas sempre presumi que se tratava de uma sensibilidade excessivamente europeia de minha parte. Agora, entretanto, não posso deixar de refletir sobre a cor do entretenimento na própria América e como isso foi processado de maneira tão irremediável pelo musical da MGM.

Tradução, Jocimar Dias Jr.

REFERÊNCIAS

BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks*. Nova York: Viking, 1973.

FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. Londres: British Film Institute/Macmillan, 1982.

MAST, Gerald. *Can't Help Singing: The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock, Nova York: Overlook Press, 1987.

LEITURAS COMPLEMENTARES

BOGLE, Donald. *Brown Sugar: Eighty Years of America's Black Female Superstars*. Nova York: Da Capo, 1980.

DYER, Richard. "The space of happiness in the musical", *Aura*, vol. 4, n. 1, 1998, pp. 31-45.

MCKINNON, Kenneth. "I keep wishing I were somewhere else: space and fantasies of freedom in the Hollywood musical". In:

MARSHALL, Bill; STILWELL, Robynn (ed.). *Musicals, Hollywood and Beyond*. Exeter: Intellect Books, p. 40-46.

NAREMORE, James. "Uptown folk: blackness and entertainment in *Cabin in the Sky*"; e KNEE, Adam. "Doubling, music, and race in *Cabin in the Sky*". In: GABBARD, Krin (ed.). *Representing Jazz*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, p. 169-92 e 193-204.

ROBERTS, Shari. *Seeing Stars: Feminine Spectacle, Female Spectators and World War II*. Tese (Doutorado) — University of Chicago, Chicago, 1993.

O MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO:

UMA ANÁLISE A PARTIR DOS CONCEITOS DE GÊNERO E MODO

DAVID TERAQ¹

RESUMO Buscando sistematizar a presença do melodrama no cinema brasileiro, este artigo fará uma análise histórica de sua condição enquanto gênero cinematográfico nos estúdios dos anos 1930 a 1950, e, depois, compreendendo a limitação metodológica dessa categoria, será feita uma revisão conceitual do melodrama dentro da categoria “modo”. A partir dessa noção que extrapola as restrições dos gêneros, podemos entender o melodrama como forma de “modulação” dos elementos da mise-en-scène em direção a um excesso que intensifica a adesão emocional do espectador e lhe propõe uma experiência pedagógica por meio da narrativa. Para trazer um exemplo de como o melodrama “modula” a encenação cinematográfica e, conseqüentemente, a experiência do espectador, será apresentada uma análise fílmica de algumas cenas de Eles não usam black-tie (Leon Hirszman, 1981) para assim compreender a permanência do modo melodramático no cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Melodrama; cinema brasileiro; gêneros cinematográficos; análise fílmica; Leon Hirszman.

ABSTRACT Seeking to systematize the presence of melodrama in Brazilian cinema, this article will make a historical analysis of its condition as a film genre in the studios from the 1930s to the 1950s. Later, understanding the methodological limitation of this category, a conceptual review of melodrama will be made within the “mode” category. Through this notion that goes beyond the restrictions of genres, we can understand the idea of melodrama as a way of “modulating” the elements of mise-en-scène towards an excess that intensifies the spectator’s emotional adherence and offers them a pedagogical experience through narrative. To provide an example of how melodrama “modulates” cinematographic staging and consequently the spectator’s experience, a filmic analysis of some scenes from Eles não usam Black Tie (Leon Hirszman, 1981) will be presented in order to understand the permanence of the melodramatic mode. in Brazilian cinema.

KEYWORDS Melodrama; Brazilian cinema; film genres; film analysis; Leon Hirszman.

¹ Doutorando em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Multimeios pela mesma instituição.

INTRODUÇÃO

O melodrama, embora seja uma categoria essencial a ser pensada no cinema em diferentes períodos e localidades, não foi devidamente sistematizado em sua presença no cinema brasileiro, tendo sido abordado em menções pontuais a respeito de alguns filmes específicos, espalhados por diferentes períodos da nossa filmografia. Se há uma historiografia competente que sabe pontuar em diferentes ciclos de filmes algumas obras identificadas por pesquisadores como melodramas, um trabalho conceitual que consiga amarrar todos esses diferentes momentos em uma definição coesa e ao mesmo tempo não limitadora ainda está em falta.

Com relação à estruturação do melodrama cinematográfico no Brasil, houve um descompasso em relação aos demais cinemas da América Latina que, segundo Silvia Oroz (1999), tiveram o gênero como aquele de maior sucesso de bilheteria, e um fator constitutivo para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica dos cinemas nacionais a partir da década de 1930 (Oroz, 1999, p. 13-15). Isso se deu a partir do desenvolvimento da tecnologia do som sincronizado. À medida que a produção de Hollywood adentrava o mercado latino-americano, os filmes que chegavam ao continente na década de 1930 enfrentavam sérios problemas de dublagem, uma vez que havia pessoas de diferentes nacionalidades dublando os filmes em espanhol numa mistura de dialetos ridicularizada pelo público. Assim, através da chegada da tecnologia do som, abriu-se uma grata oportunidade para o desenvolvimento dos cinemas nacionais nos países hispânicos, que atenderam prontamente à demanda por filmes na linguagem do público, o que fortaleceu sobretudo as indústrias cinematográficas do México e da Argentina (Lopez, 1991, p. 597-598).

No entanto, o Brasil, país alheio a esse movimento de hispanização do cinema falado no continente, ficou à parte dessa relação entre melodrama e os grandes êxitos das filmografias nacionais. Ao mesmo tempo que o melodrama encontrou um momento efervescente de recepção calorosa dos melodramas seriados nas grandes cidades, o que o tornou um sucesso ainda no período silencioso entre as décadas de 1910 e 1920 (ARAÚJO, 2012), a transição para o cinema sonoro e a formação dos primeiros estúdios viu o melodrama se tornar um gênero de menor interesse diante do sucesso absoluto das chanchadas.

Assim, para entendermos esse lugar secundário que o melodrama teve no período de estúdios, entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil, neste artigo, primeiramente, investigaremos, a partir do conceito de “gênero cinematográfico” e da referência a historiadores do cinema brasileiro que investigaram os estúdios da Cinédia, Atlântida

e Vera Cruz, quais os fatores que levaram a essa configuração. Depois, entendendo a limitação da abordagem do melodrama, em termos de gênero – circunscritos a uma lógica de padronização e inovação nas fórmulas narrativas desenvolvidas por produtores e sintetizadas por críticos –, observaremos como a persistência do melodrama no cinema brasileiro se dá em outros termos. Pensando a partir do conceito de “modo”, analisaremos como o melodrama se faz presente no cinema brasileiro em diferentes gêneros, e de modo independente deles. A partir desse referencial, procuraremos sistematizar a ideia do melodrama como uma forma de modulação ligada ao excesso como característica de encenação, que mobiliza os diferentes elementos em cena para intensificar a emoção e adesão dos espectadores num sentido pedagógico, o que será exemplificado a partir da análise filmica de algumas cenas de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981).

O MELODRAMA COMO O GÊNERO SECUNDÁRIO DO CINEMA BRASILEIRO DE ESTÚDIOS

Voltemos brevemente a uma possível definição de gênero cinematográfico. Buscando sistematizar as definições de gênero cinematográfico elaboradas por uma série de críticos de cinema, Rick Altman (1999) o apresenta como um conceito complexo com significados múltiplos, identificado da seguinte maneira:

Gênero como modelo, como uma fórmula que precede, programa e padroniza a produção da indústria; Gênero como estrutura, como a base formal na qual filmes individuais são fundados; Gênero como rótulo, como o nome de uma categoria central às decisões e comunicações dos distribuidores e exibidores; Gênero como contrato, como a posição espectral exigida do público por cada filme de gênero (Altman, 1999, p. 14, tradução nossa).²

Uma vez que estamos nos debruçando sobre as diferentes fórmulas, com diferentes graus de sucesso, no cinema brasileiro do período dos estúdios, nos ateremos à ideia do gênero como modelo de padrões que se encontram nos filmes das décadas de 1930 a 1950, para entender o lugar do melodrama, bem como o da chanchada nesse período.

Tomando como base o modelo de Altman (1999) para pensar a formação dos gêneros cinematográficos a partir da organização, de um modelo semântico-sintático, “isto é, quando uma fórmula filmica é estabelecida, reconhecível pelo público, e à qual os filmes se ligam por meio de diferentes níveis de generalidade” (Moine, 2008, p. 63, tradução nossa),³ Raphaëlle Moine (2008) evoca o que forma o gênero enquanto uma ferramenta da produção

2 No original: “genre as blueprint, as a formula that precedes, programmes and patterns industry production; genre as structure, as the formal framework on which individual films are founded; genre as label, as the name of a category central to the decisions and communications of distributors and exhibitors; genre as contract, as the viewing position required by each film of its audience”

3 No original: “that is, when a filmic formula is put in place that is recognizable to a public audience, and to which films attach themselves through different levels of genericity.”

de filmes. Recusando o senso-comum de que o cinema popular, bem como outras produções culturais, é capaz apenas de reproduzir de maneira infinita e mecânica os modelos pré-fabricados de sua indústria, Moine lembra da dinâmica da cultura de massas entre “padronização” e “inovação”, a qual permite uma forma rápida e rentável de produção e, ao mesmo tempo, uma diferenciação nos produtos, que agregam novos elementos à maneira como eles são pensados (Moine, 2008. p. 64-65).

Essa dialética é o que possibilita a competitividade dentro da indústria cinematográfica, a partir de produtos de sucesso com características facilmente reconhecíveis pelo público e reproduzíveis pelos estúdios. Nesse sentido, é importante observar a relação entre os gêneros cinematográficos e os ciclos de estúdios. A tarefa dos estúdios para a formação de gêneros cinematográficos se constitui na criação de ciclos que dêem identidade à produção vigente e desenvolvam assim novas categorias de classificação para os produtos de sucesso (Altman, 1999, p. 50-62). Se os estúdios produzem novos gêneros a partir dessa dinâmica econômica de padronização e inovação, é porque os próprios produtores assumem uma função de críticos uma vez que numa etapa anterior à produção dos filmes estabelecem posições de leitura nas quais se observa o dispositivo de sucesso que pode ser realocado para o filme seguinte e assim por diante, até que essa posição de leitura que resulta na realização de filmes seja assimilada pela indústria na forma de um gênero reconhecível (Altman, 1999).

No caso do melodrama cinematográfico latino-americano, no qual o caso brasileiro se circunscreve, Oroz (1999) enumera quatro elementos formais que formam a retórica prática do gênero: *i*) a narrativa como forma de simbolizar alegorias nacionais; *ii*) a construção de uma imagem cinematográfica nacional familiar ao espectador, como uma visão *kitsch* de sua experiência formal e afetiva; *iii*) a funcionalidade dramática da música; e *iv*) o uso reiterado de símbolos para predizer acontecimentos da trama ou comentar os acontecimentos mostrados na tela – a tempestade representa o mau presságio, os campos floridos a harmonia futura, as várias maneiras de sugerir uma relação sexual, a montagem por sobreposição de acontecimentos repetidos) (Oroz, 1999).

A alegoria nacional é elemento isolado de apenas três filmes entre 1930 e 1950, sendo eles *Aves Sem Ninho* (Raul Roulien, 1939), *Argila* (Humberto Mauro, 1940) e *Romance Proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944), os quais, como observa Cid Vasconcelos Carvalho (2009), apresentam a figura de “mulheres civilizadoras”, que representavam a modernização da era Vargas através de seu papel na cultura e na educação, ao mesmo tempo que apresentam duas características comuns ao melodrama como um todo: o auto-sacrifício e a paixão impossível (Carvalho, 2009, p. 64-66). O fato de a produção de melodramas de cunho nacionalista ser tão ínfima no Brasil se justifica

pelo desinteresse do governo de Getúlio Vargas em incluir o cinema no plano de desenvolvimento industrial do país, preferiu-se difundir a ideologia nacional através de curtas educativos sob a responsabilidade do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o que atrasou em muito o desenvolvimento do cinema brasileiro. A ausência de estrutura industrial favoreceu, desde as primeiras produções faladas anteriores aos estúdios, a produção, muito menos custosa, de filmes de comédia. Desde seu primeiro filme falado que trazia o título *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929) (Oroz, 1999, p. 147), o cinema popular no Brasil é cômico.

Por outro lado, os demais elementos observados por Oroz (1999) como aqueles comuns ao melodrama cinematográfico latino-americano – a familiaridade nacional kitsch; a funcionalidade dramática da música e a reiteração simbólica – se apresentam de maneira esparsa em alguns poucos títulos dos estúdios brasileiros da Cinédia e da Atlântida, tendo maior aparição nas produções da Vera Cruz, que, se, por um lado, teve o melodrama como seu gênero principal, por outro, teve uma produção limitada aos 5 anos entre a fundação do estúdio e a sua falência completa.

João Luiz Vieira (2018) observa que a Cinédia, fundada em 1930, foi a primeira empresa brasileira que reproduziu uma experiência de “cinema de estúdio” nos moldes norte-americanos, com construções próximas dos “galpões de fábrica”, uma infraestrutura de equipamentos de ponta e um regime de trabalho de exclusividade de atores e atrizes (Vieira, 2018, p. 347). Suas primeiras produções foram os melodramas *Lábios Sem Beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1932), ambos dirigidos por Humberto Mauro, e a obra vanguardista *Limite* (Mário Peixoto, 1931).

Apesar desses primeiros títulos seguindo o padrão de “bom gosto” da produtora (Vieira, 2018, p. 349), Oroz afirma que neste período “o melodrama foi um gênero praticamente ausente da produção carioca, que recaiu no filme carnavalesco” (Oroz, 1999, p. 200), que ganhou uma produção massiva, baseada numa consciência dos produtores de não poder competir diretamente com o produto dominante importado dos EUA. Ao mesmo tempo que refletia o referencial, presente desde o advento do som para as telas, dos bastidores do show business, sobretudo do rádio, para criação de narrativas populares:

O público conhecia o áudio, mas faltava o visual, e o cinema veio preencher essa necessidade muito bem, ora ilustrando o que poderia perfeitamente ser ouvido num programa de rádio, ora buscando e experimentando outros caminhos, ao combinar números musicais com pequenos esquetes cômicos, muitas vezes de forma autônoma entre uma passagem de diálogo com outra de música, ora buscando algum tipo de entrelaçamento, como no clássico *Alô, alô, Carnaval* (1935), de Adhemar Gonzaga, que felizmente sobreviveu e pode ser apreciado por espectadores de hoje.

Essa ligação inseparável entre música e humor, e romance, suspense, correrias e confusões, modelou uma forma e construiu um gênero de longa duração em nosso cinema (Vieira, 2018, p. 356)

Foi essa produção de comédias musicais, apelidadas de “chanchadas”, que sustentou a produção da Cinédia, sobretudo por seu baixo custo de produção, como demonstra o caso de *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938), rodado em apenas sete dias (Vieira, 2018). Uma vez descoberta a fórmula de sucesso que dá forma ao gênero ao longo da década de 1930, a Atlântida a aperfeiçoa ainda mais a partir de 1943. Foi no estúdio de Atlântida que a chanchada se consolidou como um grande gênero, tanto pela repetição formal e narrativa quanto pelo estabelecimento de um *star system*, com atores como Anselmo Duarte, Eliana Macedo, José Lewgoy e sobretudo pela dupla de comediantes Grande Otelo e Oscarito, em uma fórmula baseada na estrutura cômica de lutas e perseguições, misturadas a números musicais e romance, que se concluem em um final feliz, e as estrelas passaram a ser apresentadas ao público a partir de uma triangulação herói/mocinha/vilão (Vieira, 2018).

Voltemos aos melodramas, a começar por *O Ébrio* (Gilda Abreu, 1946), produzido pela Cinédia. A fórmula que estabeleceu a chanchada como o tipo de filme mais popular e mais lucrativo no Brasil – música mais humor mais romance mais suspense – está perfeitamente presente no filme de Abreu, embora sua afinação pese para uma forte densidade dramática em vez do alívio cômico. Estava ali o ídolo da rádio Vicente Celestino e suas canções de sucesso, bem como o próprio universo dos concursos de canções e programas de rádio, mostrando o célebre artista como um homem do povo que começa do zero para crescer financeiramente e conquistar sua própria casa e um casamento feliz, mas que no entanto cai no alcoolismo e na miséria após perder sua esposa num golpe final dado pelos familiares. *O Ébrio* foi o filme mais lucrativo da história dos estúdios Cinédia, tornando-se uma das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro (estima-se que o público tenha sido de mais de 12 milhões de pessoas). No entanto, mesmo seguindo a trilha do sucesso na relação entre música e narrativa, o melodrama aos moldes do filme de Abreu não vingou como sucesso, sendo um caso isolado. Poucos filmes seguiram o caminho dramaturgico do melodrama na Cinédia, sendo eles *Mãe* (Teófilo de Barros Filho, 1948), inspirado numa novela de rádio homônima e que fez grande sucesso de bilheteria (Oroz, 1999, p. 78), e dois outros filmes de Abreu, *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), cuja recepção do público foi insignificante em meio à crise da Cinédia e seu derradeiro fechamento em 1951.

Se o melodrama já teve um espaço mínimo no catálogo da Cinédia diante da predominância da comédia musical, na Atlântida isso se mostra ainda mais acentuado: Vieira lembra de apenas uma produção do estúdio nesse

sentido: *Também Somos Irmãos* (1949), a qual chama de “melodrama racial” (Vieira, 2018, p. 367). O filme de José Carlos Burle trazia o astro das chanchadas Grande Otelo contracenando com Aguinaldo Camargo, na primeira produção brasileira a lidar diretamente com a questão do racismo. Este caso apresenta outra faceta do melodrama que não vingou na era dos estúdios: o melodrama social, crítico aos problemas enfrentados pelo povo e apresentando as lutas cotidianas por meio da dinâmica do sofrimento e da redenção. Também permeada por canções, serestas de viola e sambas, a dialética entre o desejo de ascensão social num meio quase totalmente branco do irmão advogado e a rebeldia criminal do irmão malandro seguem até hoje inigualáveis em nosso cinema.

Os casos da Cinédia e da Atlântida, que firmaram a chanchada como o gênero cinematográfico definitivo do período de estúdios, marcam o que se pode chamar de uma supremacia do cômico no cinema brasileiro. Mesmo com a tentativa de inserir outros gêneros com a influência direta do cinema hollywoodiano, a preferência do público (e o consequente investimento financeiro proporcional) é por filmes leves, divertidos e cuja musicalidade remete mais ao samba solar de carnaval do que ao choro sombrio de Vicente Celestino. A consolidação desta forma de comédia se estende para todas as outras que se seguiram a ela até os dias de hoje como o tipo de filme mais frequentado pelo público brasileiro, mesmo em meio à dominação do circuito cinematográfico pelas produções estrangeiras (Shvarzman, 2018). A partir da década de 1950, no momento máximo da comédia carioca, começa a buscar-se um cinema mais próximo do gosto das elites paulistanas, que viam o cinema do Rio de Janeiro como popularesco e vulgar. Isso se mostrou sobretudo nas produções da Vera Cruz, que investia em equipamentos de alto custo e na contratação de profissionais estrangeiros, buscando um cinema de “expressão cultural”, que, no entanto, estava fadado à falência, como já previa o filme-manifesto da Atlântida, *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), em que as aspirações a um cinema aos moldes de hollywoodiano é constantemente satirizado como distante do gosto brasileiro.

VERA CRUZ: O PROTAGONISMO MELODRAMÁTICO DE VIDA CURTA

A experiência de estúdios em que o melodrama mais pôde florescer enquanto um gênero cinematográfico de destaque foi a do Vera Cruz, que, como observa Afranio Mendes Catani (2018), se estruturou na busca pelo padrão de Hollywood, com a construção de estúdios gigantescos, a importação de equipamentos de ponta e a construção de um *star system* nos moldes daquele existente nas produções norte-americanas. Catani observa as seguintes variações do gênero em filmes do estúdio: o “melodrama musical” em *Tico-tico no fubá* (Adolfo Celi, 1951); o

“melodrama elegante” em *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954); o “melodrama expressionista” em *Veneno* (Gianni Pons, 1952); o “melodrama bruto” em *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida, 1951) e *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne, 1950); bem como o que o autor chama de “dramalhão” em *Appassionata* (Fernando de Barros, 1952). Além disso, pode-se observar a incidência de vários elementos de melodrama em *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), descrito por Catani como um “drama histórico” (Catani, 2018, p. 438). Como observa Renato Ortiz (1995), os filmes da Vera Cruz foram lançados como uma tentativa de renovação da indústria cultural que produzia cultura popular de massa. A diferença é no uso da referência hollywoodiana não como paródia, tal como fazia a Atlântida, mas como um modelo clássico a ser seguido. O melodrama é apropriado como “uma dramaturgia que se assenta na conquista tecnológica e na produção industrial de caráter empresarial” (Ortiz, 1995, p. 70). O gênero (e suas variações) era bastante popular no cinema dos Estados Unidos. Uma vez estruturada uma produção de nível industrial no Brasil, por que não tentar aqui também?

Embora a produção da Vera Cruz tenha sido intensa, ela também foi breve e seu modelo de negócios fracassou enormemente. Como lembra Catani (2018), desde suas primeiras produções a Vera Cruz se encontrou entre os altos custos e o ritmo acelerado de produção e o lento retorno financeiro de sua bilheteria. A falta de apoio financeiro público às produções, que não conseguiam uma autossustentabilidade no mercado interno, assim como o desinteresse das distribuidoras para lançar cópias no exterior, geraram enormes dívidas para a companhia, resultantes principalmente de empréstimos bancários, que foram se tornando cada vez mais agudas até a falência da companhia em 1954 (Catani, 2018, p. 439-441).

Se a catalogação de títulos melodramáticos no México e na Argentina por Oroz (1999) somam centenas de filmes em ambos os casos, a filmografia melodramática brasileira no período de estúdios que se buscou reunir até aqui não passa de vinte filmes, o que representa um punhado de títulos entre as inúmeras chanchadas produzidas no mesmo período. Só do ponto de vista quantitativo já parece suficiente comentar a baixa adesão ao melodrama enquanto um gênero cinematográfico de força comercial que possibilitasse uma dinâmica de padronização e inovação como aquela descrita por Moine (2008). No entanto, há ainda mais questões que apontam o melodrama como um gênero cinematográfico fraco na produção brasileira da época.

A variedade de formas do melodrama, e certa inconsistência entre elas, torna difícil juntar os filmes dentro de uma categoria restritiva como “gênero”, uma vez que não houve um termo unificador dessas produções a nível temático, como foi o caso do “melodrama familiar” de Hollywood. Ao mesmo tempo, há os melodramas musicais,

os melodramas sociais, os melodramas góticos, os melodramas românticos, mas não o suficiente para que se pudesse falar em termos de subgêneros que se formaram na filmografia brasileira, uma vez que não houve sequer desenvolvimento do melodrama enquanto gênero na era dos estúdios.

A aparição do melodrama se deveu muito mais a ocorrências particulares de intenções autorais do que de tendências consolidadas no mercado cinematográfico, como nos filmes de Humberto Mauro, ou na feliz transposição do sucesso radiofônico para as telas em *O Ébrio*, ou na exposição contundente de uma problemática racial em *Também Somos Irmãos*, em um filme que representou a variação dramática de um mestre das chanchadas.

Uma produção interessada pela continuidade do gênero, da parte da Vera Cruz, foi interrompida pela própria inviabilidade do mercado interno brasileiro para uma disputa de produtos nacionais à altura dos melodramas importados pelo sucesso das indústrias vizinhas ou de Hollywood.

No entanto, para além da dimensão do insucesso comercial de suas convenções de gênero na era de estúdios, a permanência do melodrama no cinema brasileiro é algo que pode ser observada tanto nas décadas seguintes do século XX quanto nos dias de hoje, e para uma percepção mais precisa desse movimento é necessário mudar os termos da discussão. Se até aqui abordamos o melodrama enquanto um gênero cinematográfico a partir da metodologia do modelo semântico-sintático apenas para atestar sua inconsistência e fragilidade em certo período clássico do cinema brasileiro, é preciso a partir de agora observar como ele se manteve presente em termos muito menos restritos. Deixemos de lado então a ideia do melodrama enquanto um gênero, “modelo” e fórmula de produção, e partamos da hipótese alternativa do melodrama enquanto um modo no qual determinadas dinâmicas de narração e encenação podem ser fundadas.

O MELODRAMA E A TEORIA DOS MODOS

A partir de Peter Brooks (1995), lançou-se uma perspectiva ampla de entendimento do melodrama para além da categoria restritiva do gênero, que, para o autor, se refere a um “modo de excesso” que expande as características do espetáculo teatral surgido na Revolução Francesa para a literatura do século XIX de autores como Honoré de Balzac e Henry James. Tal modo seria baseado em um “desejo de expressar tudo”, pelo qual

Nada é poupado porque nada fica por dizer; os personagens estão no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através de suas palavras e gestos intensificados e polarizados toda a lição de seu relacionamento. Eles assumem papéis psíquicos primários, pai, mãe, filho, e expressam condições psíquicas básicas. A vida tende, nesta ficção, a gestos e afirmações cada vez mais concentradas e totalmente expressivas (Brooks, 1995, p. 4, tradução nossa).⁴

A função desse modo no teatro e posteriormente na literatura é de localizar e articular o que Brooks denomina a “moral oculta”, que consiste nos valores espirituais escondidos sob a superfície da realidade e que tem uma forma inconsciente, como o repositório dos restos do mito sagrado desfeito no mundo pós-Revolução. Esse mundo, agora destituído de sua ordem tradicional, é envolto em uma ansiedade diante da possibilidade de vitória da vilania, o que é prontamente combatida com a apresentação da vitória da virtude, de modo que o melodrama é “não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade” (Brooks, 1995, p. 20, tradução nossa).⁵

Uma outra formulação teórica do melodrama enquanto modo, que apresenta tal noção a partir de uma relação direta com a filosofia de Hegel, encontra-se no pensamento de Agustín Zarzosa (2010), para o qual, opondo-se à teoria de Brooks, o melodrama não tem como um fim unicamente a apresentação de um dilema moral entre o bem e o mal, mas um objetivo maior: lidar com a questão do sofrimento humano. Quanto à definição de modo em si, Zarzosa observa que da perspectiva de Brooks (1995) o conceito é apresentado de maneira vaga, podendo significar simultaneamente uma estética, um modo de imaginação, uma forma cultural, uma expressão, um campo de forças semântico, um sistema de criação de sentido ou uma forma de perspectiva. No entanto, o autor parte para uma conceituação própria de modo pensando-o “não como um modelo de realidade baseado em um conjunto de ideias, mas como uma estratégia para resolver problemas práticos da experiência” (Zarzosa, 2010, p. 237, tradução nossa).⁶

Zarzosa busca uma definição do melodrama em relação à tríade hegeliana de filosofias práticas, sendo elas o estoicismo, o ceticismo e a consciência infeliz, que lidam diretamente com a questão do sofrimento no contexto de servidão. Para ele “de forma análoga a que Hegel dramatiza ideias filosóficas para mostrar como elas caem em contradições, o melodrama encena ideias sociais para analisar como elas geram sofrimento” (Zarzosa, 2010, p. 243, tradução nossa).⁷

4 No original: “Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. They assume primary psychic roles, father, mother, child, and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements”.

5 No original: “not only a moralistic drama but the drama of morality”

6 No original: “not as a model of reality based on a set of ideas but as a strategy to solve practical problems of experience.

7 No original: “In an analogous way that Hegel dramatizes philosophical ideas to show how they fall into contradictions, melodrama stages social ideas to analyze how they generate suffering”.

No melodrama, entendemos o sofrimento não como consequência direta da dominação, mas como resultado das ideias que regulam nossas vidas. Por essa razão, ao contrário dos três modos descritos acima, o melodrama tenta mudar o mundo, colocando ideias umas contra as outras e esperando encontrar uma ideia que acabaria por erradicar completamente o sofrimento (Zarzoza, 2010, p. 245, tradução nossa).⁸

Dentro dessa proposta do melodrama como forma de “dramatização filosófica”, Zarzoza se opõe à noção de Brooks (1995) do melodrama como meio de demonstrar a existência da virtude e da vilania. O objetivo do melodrama em vez disso consistiria em articular diferentes noções de bem e mal, redistribuindo-as, através de uma encenação que se coloca enquanto media e discute o conteúdo de tais ideias, questiona quais ideais de bondade e maldade estão em disputa (Zarzoza, 2012). Ou seja, o conflito narrativo do melodrama não se limita mais a uma oposição entre protagonista virtuoso e antagonista perseguidor, mas abre-se a uma noção da estrutura narrativa como aquela que opõe ideias conflitantes como razão do sofrimento dos personagens. Essa oposição a Brooks segue na maneira como Zarzoza confronta a ideia de especificidade histórica com a noção de universalidade filosófica, como afirma Lopes da Silva.

À ideia de que o modo melodramático deve ser concebido como um fenômeno histórico, o argumento de Zarzoza afirma que o melodrama opera fora da história – ou, ao invés disso, ele é “o terreno no qual a história toma seu lugar”. Esse terreno, o modo melodramático, afirma Zarzoza, deve ser entendido “como um sistema de modulação” – um sistema que apenas pode expressar um todo social ou providenciar a sua perspectiva sobre ele por meio do sofrimento (Stewart, 2014, p. 5, apud Lopes da Silva, 2022, p. 254)

O grande problema de Zarzoza (2012) na sua revisão de Brooks (1995) consiste em uma adesão passional a certos antecedentes da filosofia que obscurece o contexto histórico específico que forma este modo, posteriormente tido como universal, fetichizando o melodrama como um dado substancial e sólido em termos conceituais, mas completamente flutuante em um sentido social. Há um revisionismo histórico que exclui todo o contexto sociocultural no qual essa forma de imaginação é construída e sem o qual ela não existiria.

No entanto, o comentário de Stewart traz um caminho interessante para a elaboração filosófica de Zarzoza, tornando-a formalmente operativa e possível de ser empregada na análise de obras audiovisuais: a ideia de um sistema de modulação. Assim, valer-se do melodrama enquanto modo implica em modular, controlar a intensidade com que algo se coloca em cena, se apresenta então como uma ideia de oposição à ideia de modelar, propor uma

8 No original: “In melodrama, we understand suffering not as a direct consequence of bondage but rather as a result of the ideas that regulate our lives. For this reason, unlike the three modes outlined above, melodrama does attempt to change the world, setting off ideas against one another and hoping to find an idea that would eventually eradicate suffering altogether.”

fórmula-base para produtos num esquema de padronização e inovação, conforme mencionado anteriormente a respeito do gênero cinematográfico. Para entender como isso se configura, investiguemos uma noção essencial à linguagem melodramática e seu caráter pedagógico: o conceito de “excesso”.

Mariana Baltar (2012), visando sistematizar a noção de “excesso” narrativo, anteriormente associado como elemento inerente ao melodrama por Linda Williams (1991), pensa-o

como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a ideia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivesse direcionado para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. (Baltar, 2012, p. 129)

Baltar (2019) identifica três estratégias narrativas que mobilizam o “excesso” no melodrama: a obviedade, a antecipação e a simbolização. A obviedade diz respeito ao olhar público de julgamento social mobilizado nas narrativas melodramáticas, e que no cinema é revelado quando “além da mise-en-scène da câmera e da presença de um ou outro personagem, o texto e a direção de arte convergem para a expressão do mesmo olhar público de julgamento que faz mover o enredo do melodrama” (Baltar, 2019, p. 124). Assim, as dinâmicas emocionais e morais da narrativa são apresentadas para o público como algo evidente, claro, à semelhança do olhar julgador para a vida pública dos personagens. Isso se dá sobretudo pela discrepância de conhecimento entre algo que o espectador sabe, mas que é oculto dos protagonistas, mobilizando sua empatia com eles (Baltar, 2019).

A simbolização exacerbada, por sua vez, se vale da obviedade para criar metáforas visuais que *presentificam* os elementos-chaves da narrativa. Baltar equipara a simbolização fílmica aos *tableaux teatrais* mencionados anteriormente, em que a cena congelada sintetizava o momento da narrativa:

Quando um elemento visual é “elevado” ao caráter de símbolo na narrativa cinematográfica – de maneira que percebemos uma investida do discurso fílmico em “recortar” o objeto como tal – de algum modo trata de sumarizar, também, o momento do filme. Dessa maneira, ainda que não seja um tableau teatral tradicional, as funções que esses elementos ocupam na narrativa coincidem (Baltar, 2019, p. 133).

Por fim, a antecipação ocorre a partir dessas metáforas óbvias e exacerbadas, de modo que o acúmulo de símbolos apresentados permite que o espectador entre em “suspensão”, diante da espera de que algo vai acontecer. É o que permite que o espectador esteja desde já consciente de que a narrativa que ele acompanha opera no tempo do “tarde demais” e prepara a situação derradeira antes que ela se desenrole em cena, no momento em que ativa mais fortemente seu *pathos*, gerando comoção e até lágrimas da parte do público (Baltar, 2019).

Tais características construídas a partir do excesso não são meros elementos estetizantes que dão um sentido de grandiloquência às narrativas. Elas fazem parte de um mesmo movimento que a autora denomina de “pedagogia das sensações”, uma forma de saber sensório-sentimental fundada na modernidade, que reconfigura a sociedade na laicidade e na economia de mercado. Tal pedagogia é fundada sobretudo no excesso, que ativa um saber sensório-sentimental que, em um contexto moderno imerso profundamente no regime de imagens do sensacionismo, mediam a percepção e a experiência da realidade (Baltar, 2012, p. 132)

Assim, pela via do excesso, o espectador se engaja sensorialmente com a narrativa e se torna participante ativo dela, aprendendo a reagir às situações dramáticas com indignação, paixão e desejo de mudança, bem como empatia por aqueles que enfrentam adversidades. Os usos dessa pedagogia sensorial são inúmeros e, para entender como essa modulação das instâncias narrativas através do excesso persiste no cinema brasileiro, nos valeremos de uma análise fílmica de momentos-chave de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), filme que marca o ciclo final do Cinema Novo, bem como o início da abertura política do Brasil ainda na Ditadura Militar, que se encerraria somente em 1985 com as Diretas Já.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE, O EMBLEMA DA PERMANÊNCIA DO MODO MELODRAMÁTICO

Dois momentos do Cinema Novo em declarações de seus cineastas. O primeiro, no início da década de 1960, em que, num momento de sistematização de suas propostas estéticas, Glauber Rocha lança o livro de ensaios *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Na obra o cineasta rejeita o cinema comercial realizado até então no Brasil como reprodução dos gêneros cinematográficos norte-americanos: haveria imitação dos *westerns* e dos filmes de gângster nos filmes ambientados no cangaço e na favela; e o melodrama, por sua vez, se faria presente como a forma artística ideal do cinema comercial a partir do seu personagem patológico e de seus mecanismos

de identificação. Por ser diretamente oposto à estética revolucionária que Rocha propunha, o melodrama seria “algo a ser exterminado” (Rocha, 2003, p. 38). O segundo momento é aquele a partir da década de 1970 em que a geração cinemanovista passa a encabeçar as principais produções da Embrafilme, se adequando à ordem do dia do regime militar que reprimia a cultura ao mesmo tempo em que a incentivava, momento este que tem seu auge em 1977 com o artigo “Mercado é cultura” de Gustavo Dahl, que propõe a superação da oposição entre cinema comercial e de autor.

A oposição entre esses dois momentos é interessante para pensar que o projeto inicial do Cinema Novo para Rocha era o de uma “aniquilação” do melodrama dentro de suas narrativas e que, posteriormente, sua assimilação por cineastas do movimento foi diretamente ligada a uma conjunção entre autoria crítica e a busca por um espaço no mercado. Embora o melodrama também tenha sido presente em obras como *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972); *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1975) e *Inocência* (Walter Lima Jr, 1983), o caso mais emblemático de conciliação entre a agenda política combativa do Cinema Novo e a perspectiva de mercado da Embrafilme através do melodrama foi *Eles Não Usam Black-Tie*.

Reinaldo Cardenuto (2014) comenta que junto com a incorporação de um *star-system* das telenovelas para o elenco, a intensificação dos procedimentos melodramáticos da peça de Gianfrancesco Guarnieri de 1956 que deu origem ao roteiro do filme foi um elemento central para tornar o filme mais atraente para o público, de modo que “o espectador seria convidado a uma identificação mais intensa com o enredo, a um envolvimento no qual a predominância de elementos melodramáticos deveria convocá-lo, a partir da síntese entre emoção e razão, a uma reflexão política sobre o Brasil” (Cardenuto, 2015, p. 315). Aproveitando o momento político, a revisitação ao texto de Guarnieri serve de reflexão ao mesmo tempo sobre a força política da classe operária e a despolitização de uma juventude que vive o final da Ditadura sem compreender o sentido da luta, rejeitando-a veementemente. Reproduz-se então a dinâmica melodramática do filho que enfrenta a autoridade do pai, o que aqui, no entanto, não reflete uma rebelião contra a ordem conservadora, mas o individualismo contra a luta de classes. A análise do filme nos permitirá entender como a adesão de uma obra ao melodrama se dá pela incorporação das dinâmicas de excesso mais do que meramente por convenções narrativas, uma vez que na própria filmografia de Hirszman há uma adaptação de um material profundamente folhetinesco, a peça de Nelson Rodrigues *A falecida* (1964), em que, no entanto “a palavra de ordem é a sobriedade e tudo se condensa em lances mínimos, numa leitura da peça que se afasta, de um lado, dos excessos do melodrama e, de outro, das extroversões da comédia” (Xavier, 2003, p. 258).

No filme, Tião (Carlos Alberto Riccelli) e sua namorada Maria (Bete Mendes), dois jovens operários, decidem casar-se após descobrirem que ela está grávida. Em meio ao clima de celebração familiar, acirram-se os ânimos dos trabalhadores da fábrica e uma greve é iminente. Temendo perder o emprego e revoltado pela lembrança da prisão de seu pai, Otávio (Gianfrancesco Guarnieri), militante sindical de longa data, durante a Ditadura Militar, Tião fura a greve, causando uma ruptura irreversível em sua família. Assim, a temática de esquerda tão cara aos cineastas cinemanovistas é revisitada na forma de melodrama familiar, o que possibilita mobilizar a emoção do público ao mesmo tempo em que se alinha a um projeto que busca conscientizá-lo politicamente. Vejamos como a modulação melodramática atua em três momentos-chave do filme:

Materializando seu desdém pela greve que manifestou em discussões com seu pai ao longo do filme, Tião entra na fábrica para trabalhar, contrariando os sindicalistas que gritam palavras de ordem na frente da fábrica, dentre eles seu pai, que é preso. Enquanto isso, Maria é agredida por um policial que separa um grupo de mulheres grevistas. Ao findar o expediente, Tião sai do serviço, é perseguido por seus companheiros e apanha deles sob os gritos de “traidor”. Ao retornar para a casa de seus pais, é confrontado por Maria, que rompe o noivado por condenar sua covardia. Ao ver seu pai chegando em casa, recém liberto da prisão, Tião sai para os fundos da casa, onde aguarda encolhido. Otávio vai até o quintal e dá o ultimato: o filho deverá procurar seu caminho longe da casa dos pais, pois aquela casa não é lugar de um “fura-greve”. Após a saída de Otávio, Romana (Fernanda Montenegro), a mãe, vai falar com Tião. A abordagem maternal se traduz numa outra visão da cena, com um campo e contra-campo de *closes* chorosos do rosto dos personagens em sua despedida pesarosa, desta vez acompanhada de uma trilha musical de pesar. Embora em nenhum momento questione a decisão de seu marido de expulsar o filho, ela afirma que ele não é um covarde, apenas um teimoso. Após perguntar se a escolha de seu filho valeu mesmo a pena, ela oferece a ele um abraço e um conselho: “é melhor passar fome entre amigos do que entre estranhos” (Imagens 1-4).



Imagem 1 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): a expulsão do filho traidor

O paralelismo entre a fuga covarde do filho reacionário e o desespero dos familiares agredidos pelas forças de repressão gera a antecipação de que o reencontro entre os membros dessa família resultará em ruptura, o que prepara o espectador para a emoção de quando isso se materializa na expulsão do rapaz e na desintegração do lar. Nesse momento, basicamente conduzido por diálogos e gestos, no “expressar tudo” das “ideias em oposição” dentro da esfera doméstica, a pedagogia das lágrimas comove pela separação de uma família antes amorosa e unida. Essa emoção, no entanto, não é conciliadora, não visa uma redenção, mas busca conscientizar o espectador de que mesmo a restauração familiar, tão cara ao melodrama, é secundária diante da posição política firme dentro de uma classe trabalhadora que se insurge.

Mais à frente, em meio ao confronto direto dos grevistas com a polícia e com os trabalhadores que furam a greve para seguirem no serviço, o líder sindical Bráulio (Milton Gonçalves), enquanto tenta apartar as brigas internas dos operários, é assassinado com um tiro disparado por um paisano. Vale comentar duas cenas que se seguem ao assassinato. Na primeira dessas cenas, Otávio e sua família se juntam aos operários e familiares de Bráulio em seu velório. O único som que se ouve de início é o choro da viúva ao lado do corpo de Bráulio, todos os outros ao redor mantêm um silêncio respeitoso, no que aos poucos uma música triste e delicada começa a tocar pausadamente. Otávio vira para seu filho mais novo Chiquinho (Flávio Guarnieri) e declara “nunca que um companheiro maravilhoso como esse ia pensar que vinha tanta gente importante no enterro dele, só o Bráulio mesmo... Viu, Chiquinho, um dia teu filho vai estudar o Bráulio na história do Brasil” e em seguida irrompe em lágrimas (Imagem 2).

É, no entanto, na cena seguinte que o luto duplo, pela partida do filho e pela perda do companheiro, se materializa no pathos melodramático no cenário doméstico. Na cozinha da casa de Otávio e Romana, o casal está sentado à mesa de mãos dadas. Ele se serve de um gole de pinga, enquanto despeja alguns grãos de feijão na mesa. A casa, antes repleta de parentes e amigos, agora está vazia. Sem pronunciar uma pa-



Imagem 2 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): silêncio e pranto no velório de Bráulio.

lavra, Otávio e Romana trocam olhares em lágrimas enquanto o marido auxilia a esposa na separação dos grãos, uma tarefa cotidiana que agora materializa o luto político e a dor da família separada. Closes de rosto e das mãos se alternam, entre a expressão do pathos silencioso do choro e dos afagos das mãos e o ato mecânico do trabalho, agora reproduzido na esfera doméstica (Imagem 3).

Por meio da simbolização exacerbada, um elemento tão prosaico como catar feijões para o almoço ganha uma grande força dramática: a da reconfiguração do lar, partido e de luto. A família só pode existir enquanto existirem princípios em comum, inegociáveis e que diferenciam os justos dos corruptíveis. A moral não se configura mais pela bondade ou maldade que se escondem debaixo das pessoas, mas pelas ideias que essas abraçam, pela visão de mundo que defendem. Assim, a “pedagogia das sensações” que atravessa o espectador engajado afetivamente com os personagens apresenta um mundo onde o individualismo traz desunião e a neutralidade diante da opressão é sinônimo de falta de caráter. Afinal, não há escapatória a não ser tomar partido num Brasil que até então se via sem liberdade e sob uma repressão que não apenas censurava ideologias, mas também separava famílias.



Imagem 3 – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981): a pausa doméstica em meio ao luto.

CONCLUSÃO

O lugar que o modo melodramático ocupa no cinema brasileiro não pode ser equiparado ao de outros cinemas ao redor do mundo, ele é singular e necessita de um referencial próprio para que se possa abordá-lo. Não é possível abordá-lo historicamente através de paralelos com os demais cinemas nacionais da América Latina ou mesmo dos ciclos de melodramas de Hollywood, embora ambas as experiências tenham constituído um referencial sobretudo para a produção de estúdios no Brasil.

Conforme vimos aqui, falar do melodrama enquanto um gênero cinematográfico em nossa filmografia nacional equivale a falar de pouquíssimos filmes, realizados esparsamente em diferentes momentos e com intenções e perspectivas estéticas completamente distintas. Nesse sentido, o melodrama no cinema brasileiro não é um conjunto de convenções que cabem dentro de uma determinada semântica ou sintaxe, ele se apresenta em vez disso como um vocabulário escolhido por opção, tal como é feito no cotidiano: escolhe-se falar formal, coloquial ou até fervorosamente dependendo do contexto e dos fins que se almeja ao passar uma mensagem. Assim, os cineastas que compreendem sua força discursiva reivindicam individualmente o melodrama para suas obras, numa ação que, no entanto, não é de base conceitual, uma vez que, ao menos pelo que se tem registro, não há a utilização do termo de maneira positiva por nenhum dos cineastas citados aqui (muito pelo contrário), ocorrendo em vez disso pela afinidade artística e pela consciência de seu potencial pedagógico.

O exemplo de um filme de um expoente do Cinema Novo é especialmente interessante porque nos permite entender como mesmo o terreno aparentemente árido do cinema político encontra no melodrama uma ferramenta que amplia de maneira considerável a capacidade de se comunicar com o grande público, bem como discutir as formas com que a esfera pública da política adentra a vida privada da família e vice-versa. No entanto, a permeabilidade e a maleabilidade do melodrama não se restringe apenas ao cinema crítico de esquerda, podendo igualmente modular narrativas despolitizadoras ou mesmo reacionárias, segundo o gosto de seus autores, o que pode ser demonstrado pelas mais diversas obras do nosso cinema.

Da mesma forma, conforme surgir o interesse das pesquisas que se proponham a investigar as diversas inserções do melodrama em nosso cinema, não faltarão exemplos, do cinema do período silencioso ao contemporâneo, nos mais diferentes formatos e intenções. O que empreendemos até aqui segue o percurso de tais investigações, compreendendo que antes de nos lançarmos a tecer glossários para o melodrama é preciso estabelecer com qual gramática se fala do mesmo.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: British Film Institute, 1999.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa. "Os seriados norte-americanos e o cinema brasileiro dos anos 1920". *Revista Contracampo*, Niterói, v. 24, n. 1, ed. julho, 2012, p. 159-177.
- BALTAR, Mariana. "Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão". *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 39, n. 38, julio-diciembre, 2012, p. 124-146.
- _____, Mariana. *Realismo Lacrimoso: o melodramático no documentário*. Niterói, RJ: EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense, 2019.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981)*. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, 2014.
- CATANI, Afrânio Mendes. "A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.
- LOPES DA SILVA, Anderson. "Agustín Zarzosa e o melodrama audiovisual: entre "afetos capturados, sofrimentos humanos e objetos vicários"". *RAZÓN Y PALABRA*, v. 26, 2022, p. 247- 262.
- LOPEZ, Ana. "The melodrama in Latin America: films, telenovelas and the currency of a popular form." In. LANDY, Marcia (org.). *Imitations of Life: a reader on film and television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 596-606.
- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Blackwell Publishing, 2008.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. "Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000- 2016)". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.
- CARVALHO, Cid Vasconcelos. "Women as Civilizers in 1940s Brazilian Cinema: Between the Passion and the Nation". In. Sandler, Darlene J. (org.). *Latin America Melodrama: Passion, Pathos and Entertainment*. Urbana & Chicago: Chicago University Press, 2009, p. 64-76.
- VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)". In. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições SESC SP, 2018. 2 v.

WILLIAMS, Linda. "Film bodies: gender, genre and excess". In. BAUDRY, L.; COHEN, M.(org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood. Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

ZARZOSA, Agustin. "Melodrama and the Modes of the World". *Discourse*, v. 32, n. 2, Spring 2010,

FILMOGRAFIA

ELES não usam black-tie. Direção de Leon Hirszman. São Paulo: Embrafilme, 1981. 1 DVD (125 min.).

ESPECULANDO GÊNERO(S):

POR UMA ABORDAGEM *QUEER* DOS ESTUDOS DE GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS

HENRIQUE RODRIGUES MARQUES¹

RESUMO Este artigo discute novas possibilidades de definição do que é gênero cinematográfico. Historicamente, os estudos de sexualidade e gênero (*gender*) no cinema demonstraram grande afinidade pelos gêneros (*genres*). São abundantes os trabalhos que investigam a representação da mulher no melodrama, a sensibilidade *queer* no musical ou discursos de masculinidades no western. Nesta pesquisa, concentramos a análise nos gêneros da ficção especulativa e sua relação com debates da Teoria Queer. Malgrado esse vínculo entre os campos, que já rendeu importantes discussões sobre representações e discursos sobre gênero e sexualidade no audiovisual, pouco se refletiu como a perspectiva dissidente da teoria *queer* pode contribuir para a conceitualização de gênero em si. Frequentemente, esses trabalhos encaram o gênero cinematográfico de maneira hermética, enquanto uma estrutura bem definida e consolidada. Assim, propomos uma “*queerização*” do gênero cinematográfico a partir da fricção das teorias de gênero cinematográfico de pesquisadores como Rick Altman, Steve Neale e Mark Jancovich com conceitos da teoria *queer*. Acreditamos que tal concepção pode ser frutífera não apenas para os estudos *queer* no cinema, mas também para pesquisas de gênero cinematográfico na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; gênero cinematográfico; teoria *queer*; metodologia; análise fílmica.

ABSTRACT This article discusses new possibilities for defining what a cinematographic genre is. Historically, studies of sexuality and gender in cinema have demonstrated great affinity for genres. There is an abundance of work that investigates the representation of women in melodrama, queer sensibility in musicals or masculinity discourses in westerns. In this research, we focus the analysis on the genres of speculative fiction and their relationship with Queer Theory debates. Despite this link between the fields, which has already led to important discussions about representations and discourses about gender and sexuality in audiovisual, little has been reflected on how the dissident perspective of queer theory can contribute to the conceptualization of gender itself. Often, these works view the cinematographic genre in a hermetic way, as a well-defined and consolidated structure. Thus, we propose a “*queerization*” of the cinematographic genre based on the friction of film genre theories from researchers such as Rick Altman, Steve Neale and Mark Jancovich with concepts from queer theory. We believe that such a conception can be fruitful not only for queer studies in cinema, but also for contemporary film genre research.

KEYWORDS Cinema; genre; queer theory; methodology; film analysis.

1. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp, mestre pela mesma instituição e graduado no curso de Bacharelado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Além de pesquisador, atua como curador.

INTRODUÇÃO

As reflexões que apresento neste artigo são resultado do processo de conceituação da minha pesquisa de mestrado. Originalmente, pretendia investigar uma certa produção do cinema queer brasileiro contemporâneo que se apropriava, em diferentes graus, da ficção científica. No entanto, conforme buscava definições teóricas sobre os códigos, convenções e limites do gênero, passei a sentir uma imposição, uma obrigação, de forçadamente tentar defender e legitimar determinado filme como ficção científica o bastante para caber nas fixações do gênero. Um trabalho sisifiano que ocupava tempo e caracteres na burocracia exaustiva de elencar características e checar pré-requisitos. Além disso, crescia também o desejo de incorporar no panorama de minha constelação de objetos outras obras que tinham muito em comum com as que já estavam no *corpus* de estudo, mas que definitivamente não eram ficção científica. Uma pesquisa que partia do meu amor pelo Cinema de Gênero, converteu-se em um terrível sentimento de que estava restringido e amarrado pela solidez de suas categorias.

A maneira com que estava tratando a questão de gênero passou a me parecer contraditória em uma pesquisa sobre cinema queer. Como define Teresa de Lauretis, um texto queer é uma ficção, seja da literatura ou do cinema, “que não apenas atua contra a narratividade, a pressão genérica de toda narrativa em ter encerramento e realização de sentido, mas também rompe criticamente a referencialidade da linguagem e a referencialidade das imagens” (2011, p. 244, nossa tradução).² Não obstante, passei a questionar as razões para uma pesquisa queer em cinema não seguir tal proposta ao pensar a referencialidade do gênero cinematográfico. Sendo assim, passei a pensar uma proposta de gênero que atuasse como um termo guarda-chuva, agrupando e colocando em diálogo gêneros que compartilhavam semelhanças que constituíam meu interesse de pesquisa.

A escolha pelo termo “ficção especulativa” parte do trabalho feito por Roberto de Sousa Causo em seu livro *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), onde ele estabelece que os três gêneros do título compartilham o processo de “construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, uma realidade alternativa por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado” (Causo, 2003, p. 33). Encontrei assim o fio condutor entre as características de cada gênero que desenhava minha constelação de interesse, mas que também me levou ao questionamento que gerou os temas deste artigo: poderia o gênero cinematográfico ser elaborado a partir de uma perspectiva *queer*?

2. Do original: “that not only works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images.”

FICÇÕES DE GÊNERO

Do *Manifesto Ciborgue* (1991) de Donna Haraway ao *Testo Yonqui* (2008) de Paul Preciado, passando às análises que Teresa de Lauretis faz da ficção científica feminista em *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction* (1987) e à negação da posteridade de Lee Edelman em *No future: queer theory and the death drive* (2004), os estudos *queer* e os gêneros da ficção especulativa sempre demonstraram certa afinidade em relacionar seus temas, discursos e preocupações. Como notam as autoras Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger e Joan Gordon, na introdução da coletânea *Queer universes: sexualities in science fiction* (2008), ao atribuir uma leitura *queer* para a obra *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818): “É, talvez, um dos efeitos mais poderosos da teoria queer o fato de que ela nos permite localizar e identificar as diversas ansiedades e problemas levantados pela representação da sexualidade na ficção científica [...]” (2008, p. 2, nossa tradução).³ Se, por um lado, a ficção especulativa sempre se interessou por representar corpos que não pertencem – corpos *estranhos* –, como monstros, alienígenas e humanoides, por outro, os corpos *queer* do mundo real parecem viver em uma espécie de distopia cotidiana. Como define o cineasta e pesquisador André Antônio Barbosa,

Se há alguém tão marginal à ordem simbólica a ponto de saber de modo claro que o estado de exceção distópico e sombrio é, na verdade, a regra geral (e não algo que ameaça chegar um dia, caso fracássemos), este alguém é o *queer*. O *queer* anda pelas ruas de uma cidade contemporânea como uma *top model* robótica desfila num show cujo tema é o futuro sombrio numa metrópole labiríntica e pós-humana (2017, p. 86).

Não obstante essa fácil identificação entre a experiência *queer* e a ficção especulativa, é importante destacar que tratar da relação entre esses campos ainda é um posicionamento que encontra resistências. No artigo *Queerizando gêneros? De mulheres, homens e alienígenas no cinema de ficção científica do Leste Europeu*, a pesquisadora Eva Näripea reconhece o campo dos estudos de gênero e sexualidade como uma área ainda pouco contemplada pelos pesquisadores da ficção científica, lembrando que “a ficção científica foi concebida por muito tempo como assexuada” (Bould apud Näripea, 2015, p.19), e enfatiza a falta de consenso nas questões que relacionam as representações de gênero (*gender*) no gênero (*genre*). Segundo ela, temos que:

Por um lado, alguns autores argumentam que a ficção científica e a teoria *queer* partilham bases significativas ao questionar e desnaturalizar certos modelos narrativos (por exemplo, Pearson, 1999, p. 4) e ao “contestar normas sociais” (Foster, 2009, p. 391), incluindo aquelas referentes a gênero e sexualidade. Por outro lado, há um entendimento

3. Do original: “It is, perhaps, one of the most powerful effects of queer theory that it enables us to locate and identify the diverse anxieties and issues invoked by the representation of sexuality in sf. [science fiction] [...]”

de que a ficção científica normalmente reproduz as normas sociais de sua época (Elkins, 1977) e de que muitos textos de ficção científica se mostram “completamente inconscientes em sua reprodução do ambiente heteronormativo em que são produzidos” (Pearson, 1999, p. 18; ver também Hollinger, 1999, p. 24). (Näripea, 2015, p. 90)

Em 2019, o encerramento da série televisiva *Game of Thrones* reaqueceu debates sobre gênero e representação de mulheres em narrativas de fantasia. Até mesmo o filósofo esloveno Slavoj Žižek publicou um ensaio refletindo sobre a questão da feminilidade tóxica atribuída à personagem Daenerys Targaryen, transformada, segundo ele, em uma “fantasia masculina”.⁴ O caso de *Game of Thrones* é um indicativo de que talvez a heteronormatividade ou a reprodução de estereótipos de gênero seja menos relacionada às normas de sua época e mais às intencionalidades de cada autor. Não é difícil pensar em filmes feitos durante o Código Hays que sejam mais progressistas do que alguns feitos em Hollywood nos dias de hoje. Se falamos de cinema queer, obras como *Sylvia Scarlett* (George Cukor, 1935), *Festim diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948), *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955) e *Quanto mais quente melhor* (Billy Wilder, 1959) são amplamente reconhecidas como à frente de seu tempo.

A esse respeito, em *Better left unsaid: victorian novels, Hays Code films, and the benefits of censorship* (2013), Nora Gilbert propõe uma instigante defesa sobre como os dispositivos censórios instituídos durante o referido período da produção hollywoodiana acabaram contribuindo para representações subversivas no cinema, por exemplo, as mulheres indecorosas no cinema de Cukor, a sensualidade madura nos filmes de Elia Kazan ou ainda a crítica social disfarçada de idealismo em *A felicidade não se compra* (Frank Capra, 1946). Na conclusão do próprio artigo de Näripea, a autora nota que, dos três filmes analisados por ela, o único feito em um país onde a homossexualidade era legalmente criminalizada, foi também o único a oferecer “imagens mais subversivas” e “algum grau de tolerância ou reconhecimento da alteridade com relação ao caráter queer.” (2015, p. 102) De maneira análoga, a produção audiovisual brasileira durante os anos de censura nos governos ditatoriais viveu seu momento mais ousado e subversivo, adotando o desbunde e a transgressão como ferramentas de protesto. A própria Pearson, no mesmo artigo citado por Näripea, conclui sua reflexão com a seguinte asserção:

[...] delinear as especificidades que podem tornar queer um determinado texto, investigar os muitos e peculiares modos pelos quais o conceito dominante ocidental de sexualidade se sustenta, está implicado em, e por vezes colide com as tentativas da ficção científica de imaginar maneiras alternativas de se estar no mundo, maneiras estas que sempre, por mais profundamente ocultos que sejam seus sinais, já são sobre estar nesse mundo enquanto uma pessoa com um sexo, um gênero e uma sexualidade (2008, p. 38-39, nossa tradução).⁵

4. Tradução em português realizada por Artur Renzo para o Blog da Boitempo. Disponível em: <https://x.gd/5vaqF>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

5. Do original: "to delineating the specifics that may make a particular text queer, to disinterring the many and peculiar ways through which the dominant Western conception of sexuality underlies, is implicated in, and sometimes collides with sf's attempt to envision alternative ways of being-in-the-world, ways which are always, no matter how deeply their signs are hidden, already about being-in-the-world as a person with a sex, a gender, and a sexuality."

Harry M. Benshoff e Sean Griffin (2006), em consonância aos dizeres de Pearson (apud Nãripea, 2015), reconhecem que, ao mesmo tempo que o cinema de horror frequentemente apresenta a heterossexualidade enquanto norma a ser protegida, ele também retrata a alteridade sexual como fascinante e excitante, permitindo que fãs queer do gênero decodifiquem sentidos como temáticas homoeróticas nas entrelinhas, apreciação camp e até mesmo possibilidades de vingança contra a heterossexualidade compulsória. “A maioria dos fãs se interessam pelo gênero não por causa dos insossos e tediosos personagens heterossexuais, mas sim por causa dos personagens queer monstruosos e as emoções que eles provocam” (Benshoff; Griffin, 2006, p. 77, nossa tradução).⁶

Sendo assim, é possível afirmar que esses terrenos se permeiam mutuamente, estimulando-se e borrando suas fronteiras, ou, nas palavras da própria Donna Haraway: “Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica.” (2000, p. 36). É dessa fronteira – ou da ausência dela – que nascem as inquietações desta pesquisa.

DEFINIÇÕES DE GÊNERO

Mais frequente no campo dos estudos literários, a nomenclatura “ficção especulativa” é um termo guarda-chuva que contempla os gêneros da fantasia, do horror e da ficção científica, categorias que, tradicionalmente, são entendidas como gêneros distintos dentro dos estudos cinematográficos. Sendo assim, nossa discussão sobre a ficção especulativa precisa partir de um questionamento bastante explorado nos estudos queer: o que é gênero?

Embora troquemos as traduções para o inglês, indo de *gender* para *genre*, o gênero cinematográfico compartilha com o gênero dos estudos feministas a condição de ocupar o protagonismo de um debate acalorado que se mantém em constante disputa. Entre definições de teóricos, críticos e cinéfilos, a área dos estudos de gênero no cinema segue sendo um terreno de pouco consenso, tanto na conceitualização individual de cada gênero quanto na de gênero em si. Se, em 1984, no apogeu do cinema moderno, Rick Altman já localizava uma série de desafios e problemáticas que rondavam os estudos de gênero, as coisas se mostram ainda mais complexas na prodigalidade do cinema contemporâneo. Em tempos em que a própria essência do cinema é colocada em inquérito, com séries televisivas figurando em listas de melhores filmes do ano, propostas sobre ludonarrativas audiovisuais e discussões sobre a existência de um cinema expandido, parece no mínimo anacrônico defender algum purismo

6. Do original: "Most fans of the genre are drawn to it not because of its bland and boring heterosexual characters but rather because of its queerly monstrous characters and the thrills they provide."

para definir o que é um gênero cinematográfico. Como afirma Steve Neale: “Gêneros são inerentemente temporais: portanto, temos sua mutabilidade inerente de um lado, e sua historicidade inerente do outro” (1990, p. 56, nossa tradução).⁷

Para a contemporaneidade, talvez faça mais sentido a pergunta: para que serve gênero? Como reconhece Mark Jancovich em um artigo escrito no ano 2000, tornou-se amplamente aceito que estudos de gênero concentrem suas análises em fatores contextuais ao invés de tentar definir uma “verdade” idealista sobre o gênero em questão. Como postulado por Andrew Tudor, “Gênero é o que nós coletivamente acreditamos que ele seja” (2012, p. 7, nossa tradução).⁸ Sendo um raro caso de conceito que aparece muito bem estabelecido em todas as pontas do consumo de cinema, o gênero assume diversas funções dentro da cultura cinematográfica. Parte do léxico de acadêmicos, cinéfilos, críticos, estúdios, espectadores, realizadores, plataformas de *streaming*, fãs e até mesmo consumidores mais casuais, a noção de gênero é uma das ferramentas mais básicas e primárias para mediar a nossa relação com o cinema. Estúdios pensam suas campanhas de divulgação de acordo com iconografias de cada gênero; alguém que vai no cinema com um interesse amoroso pode escolher ver uma comédia romântica, mas preferir um filme de horror com os amigos; videolocadoras e agora os catálogos de *streamings* apresentam seções separadas por gêneros; críticos costumam analisar certos filmes de acordo com o modo como eles interagem com certas tradições de determinado gênero; e assim por diante o gênero vai assumindo variadas finalidades em diferentes contextos.

Levando em consideração a sensibilidade do conceito de gênero cinematográfico, parece-me pouco produtiva uma pesquisa sobre gênero que considere importante a legitimação de determinado filme dentro de determinado cânone. Como defende Mark Jancovich (2002), os estudos de gênero na contemporaneidade devem procurar novas maneiras de se pensar sobre gênero, ao invés de esmiuçar e estabelecer características essenciais e definitivas para cada gênero individualmente. Em diálogo com outros teóricos como James Naremore, Jancovich (2002) afirma que a determinação de cada gênero diz respeito mais a uma questão discursiva, um sistema aberto de argumentos e leituras, do que sobre sua relação com artefatos estanques. Para exemplificar seu argumento, o teórico nos explica de que modo a leitura de um filme como representante de um gênero em particular muda frequentemente de acordo com diferentes contextos. Segundo ele, a noção de que clássicos do expressionismo alemão como *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) são exemplos do cinema de horror é bastante recente, já que na época de seus lançamentos essas obras não recebiam a leitura de gênero.

7. Do original: "Genres are inherently temporal: hence, their inherent mutability on the one hand, and their inherent historicity on the other."

8. Do original: "Genre is what we collectively believe it to be."

Sendo assim, as definições de cada gênero estão sempre sendo revistas, ampliadas, ressignificadas, decodificadas por novos valores, lidas por uma nova gramática, compreendidas por um novo período histórico. Em consonância com as proposições de Jancovich (2002), Barry Langford pontua que “Filmes de gênero por definição são objetos coletivos ao invés de singulares: seus sentidos são compreendidos através do parentesco ao invés do isolamento.” (2005, p. 18, nossa tradução).⁹ E, nesse processo de atribuir sentidos e estabelecer parentescos, espectadores, teóricos, realizadores e todos que consomem cinema participam de maneira ativa, mesmo que inconsciente, da definição de cada gênero cinematográfico e da inclusão de filmes que pertencem ao mesmo. Como resumem os pesquisadores Alfredo Suppia, Pedro Maciel Guimarães e Mariana Duccini, “[...] os gêneros reverberam rituais culturais em que as experiências coletivas são investidas de um sentido” (2017, p. 7). E, como costuma ser com estruturas construídas de maneira coletiva, essas atribuições de sentido e definições não acontecem sem o surgimento de tensões e disputas.

TENSÕES DE GÊNERO

No seminal artigo publicado por Altman no *Cinema Journal* (1984), o teórico propõe uma abordagem semântica/sintática para se estudar o(s) gênero(s). Logo no início de sua reflexão, Altman destaca duas tendências principais na hora de definir quais filmes pertencem a um determinado gênero. Na vertente mais *inclusiva*, a participação é concedida a partir de uma característica tautológica (“musical” é um filme que contém música diegética que exerce influência na narrativa), o que garante um grupo copioso de filmes como parte do *corpus* do gênero em questão. Já em um pensamento *exclusivo*, busca-se consagrar como representante de determinado gênero apenas filmes que são mais fiéis, mais completos na utilização de estrutura e características do gênero, criando-se assim um cânone seletivo (não basta apenas a música diegética, é necessário um número de características específicas para ser um musical *de verdade*). Nesse embate, forma-se um oxímoro onde um filme não é um musical quando ele é repleto de músicas que se conectam à narrativa e é protagonizado por Elvis Presley (Altman, 2012, p. 28).

Essa dificuldade em afirmar com exatidão as fronteiras de um gênero também se transfere para os estudos de cada gênero em particular, seja no cinema ou na literatura. Com frequência, a definição é estabelecida pela comparação com outro gênero similar. O *thriller* se configura como tal por oferecer uma experiência de tensão que é mais intelectual e menos corpórea que o *horror*, o *erótico* não é *pornográfico* por ter um refinamento que o distancia da

9. Do original: "Genre films by definition are collective rather than singular objects: their meanings are comprised relationally rather than in isolation."

vulgaridade, o *noir* não é apenas um filme *policial*, o *chanbara* é o equivalente japonês do *western*. Esse método, mais alinhado à vertente exclusiva, resguarda o purismo de um gênero em detrimento da inferiorização de outro.

No caso da ficção científica, a comparação quase sempre é feita com base nos limites da fantasia. Para James Gunn, em *Toward a definition of Science Fiction*, a fantasia cria seus próprios mundos, ao passo em que a ficção científica segue as regras do mundo que conhecemos. Ao definir a ficção científica como “a literatura da mudança” e a fantasia como “a literatura da diferença”, Gunn argumenta que a “Fantasia ocorre em um mundo que não é congruente com o nosso, ou que é incongruente de alguma maneira significativa. A ficção científica ocorre no mundo da experiência cotidiana estendido para o desconhecido” (2005, p. 10, nossa tradução).¹⁰ O autor defende que essa distinção é necessária, pois cada um dos gêneros é lido de uma maneira e, embora eles compartilhem uma mesma raiz em algum sentido, eles perpassam diferentes métodos de observação, uma vez que a ficção científica tem como base “o mundo real” (2015, p. 11). Em uma análise similar, Eric S. Rabkin afirma que a “Ficção científica é um segmento do fantástico que procura plausibilidade tendo como base a ciência. As ciências, obviamente, podem variar, assim como os graus de plausibilidade, mas o comprometimento intelectual está sempre presente” (2009, p. 21-22, nossa tradução).¹¹ Em ambos os teóricos, assim como em boa parte dos estudiosos da ficção científica, percebe-se uma desvalorização da fantasia, tida como inferior por não buscar explicações lógicas e criar universos mais livres, sem a mesma engenhosidade e o alicerce intelectual da ficção científica. Defesa no mínimo irônica para um gênero que passou a maior parte do século XX sendo considerado como baixa cultura para mero entretenimento. O iugoslavo Darko Suvin examina a ficção científica por um viés marxista, considerada por ele como “a literatura da revolta”, por sempre representar anseios das massas ao longo dos tempos. Já a fantasia, é vista por Suvin como inferior à ficção científica, pois é um gênero que explica seus universos através de forças sobrenaturais e encantadas. “Certamente a ficção científica não pode permitir que seu contrato com o leitor seja contaminado pelas bobagens de Grande Abóbora da fantasia.” (Suvin, 1979, p. 24, nossa tradução).¹²

Como é notável no trabalho de Mark Jancovich, muitas vezes os próprios fãs de determinados gêneros assumem o cargo de estabelecer fronteiras e desempenhar o policiamento sobre o que deve ou não ser considerado um representante do gênero em questão. No artigo “‘A Real Shocker’: authenticity, genre and the struggle for distinction”, Jancovich (2000) analisa o modo como dentro dos *fandoms* de filmes de horror existe uma cultura não apenas de se distanciar de outros gêneros, como a ficção científica e a fantasia, mas também de se opor a certos nichos de horror, procurando se estabelecer como um autêntico e legítimo fã do gênero. Essas disputas pela definição de gênero têm como principal objetivo constituírem regimes de distinção. Em um dos exemplos citados por

10. Do original: "Fantasy occurs in a world not congruent with ours or incongruent in some significant way. Science fiction occurs in the world of everyday experience extended into the unknown."

11. "Do original: Science fiction is that branch of the fantastic that seeks plausibility against a background of science. The sciences, of course, can vary, as can the degrees of plausibility, but the intellectual commitment is always there".

12. "Do original: surely SF cannot allow its contract with the reader to be contaminated by the Great Pumpkin antics of fantasy."

Jancovich, temos os fãs de horror *gore* que não consideram o cinema de horror *mainstream* um “cinema de horror de verdade”, mas sim uma “cópia comercializada e higienizada para o consumo estúpido de vítimas da cultura de massa” (2000, p. 25, nossa tradução).¹³ Para tais fãs, o horror autêntico é definido por um tipo de violência excessiva que não pode existir no *mainstream*. Na mesma medida, em outro exemplo citado por Jancovich, os fãs de horror que cultuam o cineasta Dario Argento buscam se desassociar dos fãs da saga *A hora do pesadelo*; enquanto fãs de filmes mais *underground*, consideram Argento muito *mainstream* (2000, p. 28). Esses processos de definições *autênticas* frequentemente buscam legitimação através da criação de alteridades. “Por exemplo, certos fãs de ficção científica procuram enfatizar a seriedade do seu gênero de preferência, assim como seu investimento nele, às custas do fã de horror que passa a representar a epítome do consumidor de cultura de massa como o imbecil e ameaçador Outro.” (Jancovich, 2000, p. 26, nossa tradução).¹⁴

Em um contexto mais atual, vemos um debate análogo acontecer nas discussões sobre o pós-horror, termo cunhado pelo crítico Steve Rose em 2017.¹⁵ Enquanto para fãs de um horror mais “tradicional” o pós-horror é encarado como um “pseudo-cinema de horror” feito para pessoas que na realidade não gostam de filmes de horror, para os cinéfilos que gostam dos filmes colocados nessa categoria o pós-horror é um refinamento, um aprimoramento e uma revitalização do gênero. E no embate de definições, ambos os lados se julgam detentores do veredito final sobre a autenticidade do que é o gênero horror *de verdade*.

Essa discussão recorrente sobre “verdade” no gênero cinematográfico (*genre*), oferece uma imensa aproximação com o gênero sexual (*gender*). Mesmo que na língua inglesa os dois conceitos não sejam homônimos, como acontece no português, muito da retórica utilizada nos estudos de gênero no cinema perpassa por nomenclaturas que se assemelham ao debate de gênero nos estudos feministas e queer. Rick Altman se apropria de uma nomenclatura biológica, discutindo gênero em termos de “espécime”, “mutantes” e “cruzamento de espécies” (2000, p. 16), assim como defende propostas de gênero enquanto “identidades” estáveis e bem-definidas. Barry Langford (2005), por sua vez, propõe a discussão sobre hibridismo questionando a existência de um “transgênero” (*transgenre*). Já Steve Neale (1990) define gênero a partir do conceito de verossimilhança, um sistema de conhecimentos, expectativas e hipóteses que os espectadores utilizam para compreender um gênero. Se algum personagem começa a cantar, o público reconhece que o filme é um musical, e, conseqüentemente, espera que outros números musicais ocorram ao longo da sessão. Quando esse sistema de conhecimentos prévios da verossimilhança é rompido, o público entende que o filme não é um musical “real” ou “genuíno”. Tal processo de deslegitimação de um filme que transgride as expectativas de determinado gênero, indicando sua farsa com o objetivo de reforçar a

13. Do original: "Do original: the commercialized, sanitized tripe which is consumed by moronic victims of mass culture."

14. Do original: "For example, certain SF fans seek to emphasize the seriousness of their own genre, and their investment in it, at the expense of the horror fan who comes to represent the epitome of the consumer of mass culture as moronic, threatening Other."

15. Disponível em: <https://x.gd/qYAEz>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

verdade sobre o gênero em questão segue uma dinâmica parecida com o processo pelo qual o binário cisgênero é reforçado em detrimento da experiência trans e não binária.

Partindo desse intercâmbio de terminologias, gostaria de “queerizar”, de maneira provocativa, o debate de gênero cinematográfico. Da mesma maneira que os estudos de gênero cinematográfico utilizam terminologias presentes nos debates de gênero e sexualidade, muito da discussão queer sobre gênero (*gender*) pode ser aplicada ao gênero (*genre*). Se olharmos, por exemplo, para a discussão feita por Judith Butler (1993) sobre a prática das *drag queens*, temos um repertório interessante para pensar a questão das fronteiras entre gêneros, suas paródias, hibridismos e a noção de autenticidade. Butler defende que a *drag* não performa uma cópia de um gênero real e já existente, mas sim uma estrutura de personificação que é inerente à estrutura de qualquer gênero. A autora então declara que o “*gênero é um tipo de imitação para a qual não existe um original*; na realidade, é uma espécie de imitação que produz a própria noção do original como *efeito* e consequência da imitação em si mesma” (1993, p. 313, grifos da autora, nossa tradução).¹⁶ Transpondo o pensamento de Butler aos estudos fílmicos, acredito que a máxima segue pertinente. Qual exatamente é o primeiro filme de horror? O primeiro melodrama? O primeiro *western*? Os representantes subsequentes de tais gêneros sempre seguem o modelo “original”? E como fica a questão dos gêneros cinematográficos que surgiram na literatura? É possível falar em “imitação de um exemplar legítimo” quando migramos de uma mídia para outra? Nós sabemos o que é um musical ou um filme de guerra pelos códigos narrativos e iconográficos que são reproduzidos e “imitados” sem que nós, os espectadores, saibamos com certeza qual é o modelo original, se é que tal protótipo existe. Butler, sobre isso, continua e afirma que: “Em outras palavras, toda essa estrutura base de cópia e origem se revela radicalmente instável, já que cada posição se reverte na outra e embaralha a possibilidade de qualquer maneira estável de localizar a prioridade temporal ou lógica de qualquer um dos termos” (1993, p. 313, nossa tradução).¹⁷ São códigos culturalmente aprendidos através da repetição constante dos próprios códigos que constituem o gênero em questão. Logo, é justamente essa repetição das estruturas do gênero que definem em nosso imaginário as características “fundamentais” de cada gênero em particular.

Aqui, um contra-argumento poderia ser feito evocando o papel da sujeição na produção de gênero social, já que suas normas e códigos se aplicam em corpos de sujeitos que são então definidos pelas medidas normativas do real (Butler, 1993, p. 313); definição que, obviamente, não se traduz com exatidão para o gênero cinematográfico. Tal limitação, apesar de verdadeira, não me parece particularmente definitiva, pois, como nos lembra De Lauretis, o cinema também é perpassado por processos de confecção de subjetividade “culturalmente conscientes”, instigan-

16. Do original: gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself.

17. Do original: In other words, the entire framework of copy and origin proves radically unstable as each position inverts into the other and confounds the possibility of any stable way to locate the temporal or logical priority of either term.

do no espectador relações produtivas e um engajamento com as imagens que germina formas de subjetividade que são inquestionavelmente sociais (1984, p. 50). Sobre o *genre*, a autora ainda define que

O que chamamos de gêneros – a organização narrativa fílmica do conteúdo de acordo com codificações cinematográficas específicas no western, no horror, no melodrama, no filme noir, no musical etc. – também são meios pelos quais o cinema articula a ação humana, estabelece sentidos em relação às imagens e vincula a fantasia a imagens e sentidos ao mesmo tempo. Essa vinculação da fantasia a certas representações, certas imagens significativas, afeta o espectador enquanto uma produção subjetiva. O espectador, costurado no movimento espaço-temporal do filme, é construído como ponto de inteligibilidade e origem dessas representações, enquanto sujeito, “figura-para”, dessas imagens e sentidos. Desta maneira, o cinema participa de forma eficaz e vigorosa na produção social da subjetividade. (De Lauretis, 1984, p. 53, nossa tradução)¹⁸

Butler declara que a arte *drag* é sobre o modo como “gêneros são apropriados, teatralizados, usados e criados” (1993, p. 313, nossa tradução).¹⁹ É em um movimento parecido que eu gostaria de pensar a ficção especulativa por uma abordagem queer. Livre de ambições em defender a autenticidade das obras como exemplares legítimos da fantasia ou do horror, volto meu trabalho ao anseio de entender como a ficção especulativa pode ser apropriada e usada como ferramenta narrativa, estética e política. Ainda na subversão queer dos estudos de gênero de cinema, proponho a leitura de gênero feito por Maggie Nelson em comparação com a ideia de cor:

Tenho um amigo que pensa no gênero como uma cor. O gênero e a cor têm em comum certa indeterminação ontológica: não é correto dizer que um objeto é uma cor, nem que o objeto *tem* uma cor. O contexto também a modifica: *todos os gatos são pardos*, etc. A cor também não é, a rigor, *voluntária*. Mas nenhuma dessas fórmulas quer dizer que o objeto em questão é *incolor*. (Nelson, 2017, p. 20, grifos da autora)

Desse modo, não pretendo defender que certos filmes *são* de ficção especulativa ou *têm* elementos de horror, fantasia, ficção científica. Proponho uma análise aberta às possibilidades da indeterminação, encarando o gênero com a mesma postura pós-identitária que o queer representa. Pois, como propõe Eve Kosofsky Sedgwick, um dos significados do queer é “a mistura aberta de possibilidades, lacunas, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de sentido quando os elementos constituintes do gênero e da sexualidade de qualquer pessoa não são feitos (ou não podem ser feitos) para significar monoliticamente” (2005, p. 7, nossa tradução).²⁰ Assim como

18. Do original: What we call genres – the narrative filmic organization of content according to specific cinematic codifications in the western, the horror film, melodrama, film noir, the musical, etc. – are also ways in which cinema articulates human action, establishes meanings in relation to images, and binds fantasy at once to images and meanings. This binding of fantasy to certain representations, certain significant images, affects the spectator as a subjective production. The spectator, stitched in the film’s spatiotemporal movement, is constructed as the point of intelligibility and origin of those representations, as the subject of, the “figure-for,” those images and meanings. In these ways cinema effectively, powerfully participates in the social production of subjectivity.

19. Do original: genders are appropriated, theatricalized, worn, and done.

20. Do original: “That’s one of the things that “queer” can refer to: the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically.”

Langford (2005) e Tudor (2012), a teórica queer nos lembra que *gêneros(s)*, sejam eles quais forem, são forjados e definidos em comunidade e agrupamentos, através de práticas que, mesmo quando partem de um, existem e geram sentido como um todo. Tal apropriação da proposta de Sedgwick (2005) para os estudos de gêneros cinematográficos, ecoa a leitura que Maggie Nelson faz de seu trabalho ao declarar que “Ela queria que o termo fosse uma emoção constante, um tipo de lugar-tenente – um nominativo, como *Argo*, pronto para designar partes cambiantes ou que se fundiram, um meio de afirmar e ao mesmo tempo se esquivar” (Nelson, 2017, p. 34). Dessa maneira, a ficção especulativa se configura como um tipo de lugar-tenente, uma paleta em que cores/gêneros se misturam em diferentes possibilidades de constituição do gênero em si; no lugar de um gênero-monólito, um gênero-matiz.

FRICÇÕES DE GÊNERO

Refletindo sobre as similaridades e fronteiras entre o horror e a ficção científica, Laura Loguercio Cánepa, em seu artigo “Horror, ficção-científica e tecnologias da comunicação em três filmes brasileiros” (2015), reconhece que os gêneros compartilham muitas proximidades, por exemplo, suas origens, ambos provenientes do romance do século XVIII. Frequentemente, o supracitado *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley é encarado como um livro seminal para ambos os gêneros. E, embora assuma que essa filiação dos dois gêneros não é nenhum consenso, a autora elenca alguns teóricos que concordam com essa conexão em termos analíticos, como Steve Neale (2000), Roberto de Sousa Causo (2003) e George Slusser e Eric Rabkin (1987).

Nota-se no trabalho de todos esses autores dos estudos de ficção científica uma tendência em mesclar teóricos da literatura com teóricos do cinema, uma curiosa afinidade com a proposta de Teresa de Lauretis (2011) para o texto queer. Em coletânea organizada por Alfredo Suppia, temos artigos oriundos de ambas as áreas, sem qualquer hierarquização ou segregação. O livro, intitulado *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura* (2015), que inclusive conta com o recém citado artigo de Cánepa, se propõe a ser um pequeno “atlas”, composto por “ensaios que podem ser compreendidos como ‘mapas’ introdutórios a esse vasto continente ocupado pela ficção científica” (2015). Assim como no texto queer, aqui a discussão sobre o gênero transcende a mídia e se abre para uma constelação (ou um continente) mais abrangente. Suppia, dessa vez na introdução de seu livro precursor *Atmosfera Rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro* (2013), em diálogo com Robert Stam, coloca que

[n]ão sem razão, Robert Stam é particularmente cauteloso com relação aos riscos ou vícios dos estudos de gênero (taxonomismo e essencialismo), propondo maior atenção ao conceito de dialogismo (Bakhtin, 1930) e à teoria da intertextualidade (Kristeva, 1960). Segundo o Professor Stam, “o gênero poderia ser visto mais produtivamente como um aspecto específico da questão mais aberta e abrangente da intertextualidade”. Stam defende o uso da ideia de “intertextualidade” em substituição a “gênero” pelo fato de o primeiro termo evitar uma certa tautologia inerente ao segundo, além de a intertextualidade ser mais “ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes”, e polivalente, na medida em que “autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares quanto eruditos”. (2013, p. 18)

Sigo aqui ao postulado por Suppia e Stam, por perceber nesse movimento de substituição do gênero pela intertextualidade um imenso potencial queer em termos metodológicos. Não teria muita lógica uma pesquisa queer em cinema se preocupar com a categorização de gêneros (cinematográficos) em posições inexoráveis ou essencialistas. Pouco ou nada interessa a defesa de qualquer purismo ou da comprovação de que estes filmes pertencem a uma certa estrutura determinada por um número mínimo de características. Neste debate, é mais importante diluir do que delimitar fronteiras, romper qualquer tendência hierárquica, horizontalizar, aproximar e somar forças, celebrar ao invés de inferiorizar diferenças. Interesse-me mais pela ficção científica que se deixa e quer se contaminar pela fantasia, que, por sua vez, se infecta prazerosamente pelo horror, em um matiz de cores que vibram quando mescladas. Uma ficção especulativa que, ao invés de almejar a verdade de um gênero, busca transcender “os requerimentos normativos com os quais a ficção é esperada a se conformar” (De Lauretis, 2011, p. 244, nossa tradução).²¹

Pensar a ficção especulativa nestes termos também constitui uma oposição a uma estrutura de gênero identificada pelo teórico queer Nick Davis em *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and contemporary Queer Cinema* (2013). Ao analisar o filme *Gêmeos – Mórvida Semelhança* (David Cronenberg, 1988) enquanto um texto queer, Davis vai elaborar, através do conceito deleuziano de “fluxos de desejo”, uma oposição entre o cinema queer e os gêneros convencionais. Segundo o autor,

Muitas pessoas, particularmente as que são gays ou heterossexuais, experienciam seus fluxos de desejo de maneira comparativamente contínua, e as relações íntimas e comunais que nascem desses desejos de maneira similarmente contínua. Agora imagine os fluxos orquestrados das imagens cinematográficas não apenas como similares, mas concomitantes com essas produções-de-desejo; observe, particularmente, como comédias românticas, dramas realistas e

21. Do original: “[...] are the normative requirements with which fiction is expected to comply.”

outros gêneros mainstream cortam os intervalos entre planos idoneamente, com edições que aspiram a invisibilidade. Não coincidentemente, tais gêneros tendem a perpetuar de maneira mais agressiva ilusões normativas de sexo, gênero e desejo (Davis, 2013, p. 48, nossa tradução).²²

Para além, uma aposta nas possibilidades da intertextualidade também se alinha a uma certa tradição encontrada na própria história do Cinema Queer. Pelo menos desde o New Queer Cinema, não é difícil encontrar cineastas que orquestram em seus filmes códigos de diferentes gêneros, mais interessados em subverter, reapropriar ou desconstruir suas matrizes do que se fixar nos limites da “identidade legítima” dos gêneros em questão. Em *Veneno* (Todd Haynes, 1991), a narrativa é dividida em segmentos que transitam entre o horror, o melodrama, a fantasia e até mesmo o documentário; *Paciência zero* (John Greyson, 1993), por sua vez, borra fronteiras entre o musical e o horror em uma perspectiva camp (Gittings; 2001); ao passo que *Swoon – colapso do desejo* (Tom Kalin, 1992) implode os elementos da *biopic*, através de um gosto pelo artifício e um desprezo pela reprodução realista do passado. Como resume Mary Ann Doane ao escrever sobre o cinema de Todd Haynes, “seu cinema demonstra não tanto que a imagem reside dentro de um gênero, mas que o genérico invade a imagem, reduzindo sua singularidade, tornando-a disponível para ser reconhecida” (2004, p. 12, nossa tradução).²³ Acredito que o mesmo seja verdade sobre seus colegas.

Na proposta “mais aberta e abrangente” ditada por Stam, proponho a criação de um *corpus* de tendência inclusiva, visto que concordo com a máxima de encarar “o artista como um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes” – assim como a *drag* que se apropria, usa, teatraliza e cria códigos de gêneros. Por uma análise dos filmes enquanto textos queer que estabelecem intertextualidade(s) com um ou mais gêneros que formam a ficção especulativa. Assim como Sedgwick, quero a ficção especulativa (e qualquer outro gênero que venha a estudar) enquanto *Argo*, pronta para navegar entre as cartografias do gênero. Ou ainda, como coloca Harry M. Benshoff ao refletir sobre o potencial queer da ficção especulativa,

[o]utros gêneros cinematográficos – o melodrama, o musical – também se demonstram propensos para teorizações queer, porém poucos o fazem tão prontamente quantos os gêneros fantásticos. Enquanto cada um desses gêneros se diferencia em muitas maneiras, eles se assemelham no modo como criam um hiperespaço preconcebido (não realista) para seus espectadores, mundos diegéticos nos quais pressupostos heterocentros talvez sejam tão “reais” ou “de mentirinha” quanto magia e monstros. (Benshoff, 1997, p. 5-6, nossa tradução)²⁴

22. Do original: "Many people, particularly gay or straight ones, experience their flows of desire as comparably continuous, and the intimate or communal relations that grow from these desires as similarly continuous. Now imagine the orchestrated flows of cinematic images as not just similar to but coeval with those of desiring-production; observe in particular how romantic comedies, realist dramas, and other mainstream genres cut the intervals between shots very finely, with edits aspiring to invisibility. Not coincidentally, these genres tend most strongly to perpetuate normative illusions of sex, gender, and desire."

23. Do original: "Haynes's cinema demonstrates not so much that the image resides within a genre, but that the generic invades the image, reducing its singularity, making it available for recognition."

24. Do original: "Other film genres – the melodrama, the musical – also lend themselves to such queer theorization, yet few do so as readily as the fantastic genres. While each of these genres are very different in many ways, they are similar in that they create a ready-made (non-realist) hyperspace for their spectators, diegetic worlds in which heterocentrist assumptions may be as "real" or as "make believe" as magic and monsters."

Sendo assim, refletir sobre/com obras de ficção especulativa me instiga não por apresentarem características narrativas ou formais que se enquadram em determinado gênero cinematográfico, mas por suas aspirações em “especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas” (Causo, 2003, p. 34). É por essa via que a conversão em texto queer acontece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto busquei estabelecer um diálogo entre os estudos de gênero no Cinema e as investigações da Teoria Queer. Embora tenha elegido como objeto de estudo e discussão os gêneros da ficção especulativa, acredito que a proposta de uma abordagem queer de definição do gênero cinematográfico possa ser aplicada de maneira abrangente, já que é possível encontrar um alinhamento com diferentes teorias de gênero (*genre*), como a busca por novas maneiras de trabalhar com gênero de Jancovich, a intertextualidade de Stam e as definições por parentesco de Langford. Longe da ambição de postular uma norma ou metodologia de estudos, a abordagem queer dos estudos de gêneros não só reconhece e dialoga com as definições preexistentes do campo, mas também permite uma maior fluidez de usos da categoria. Não se trata de atestar uma verdade, mas sim investigar possibilidades. Tal abordagem, portanto, pode ser particularmente produtiva para estudos de gênero nas filmografias nacionais do Sul Global, de cineastas marginais, de cinemas minoritários e tudo aquilo que o grande cânone não sabe categorizar ou escolheu apagar.

Se o gênero é ficção, especulemos seus sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Rick. "A semantic/syntactic approach to film genre". In. GRANT, Barry Keith (org.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- _____, Rick. *Film/genre*. Londres: British Film Institute, 2000.
- BARBOSA, André Antonio. "Distopia Queer". In. ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. (orgs.). *Brasil Distópico*. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: Homosexuality and the horror film*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- _____, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- BUTLER, Judith. "Imitation and Gender Insubordination". In. ABELOVE, Henry; BARALE, Michele Aina; HALPERIN, David M. (orgs.). *Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. "Horror, ficção-científica e tecnologias da comunicação em três filmes". In. SUPPIA, Alfredo (org.). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda, 2015.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DAVIS, Nick. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and contemporary queer cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- _____, Teresa. "Queer texts, bad habits, and the issue of a future". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, v. 17, n. 2-3, 2011, p. 243-263.
- DOANE, Mary Ann. "Pathos and pathology: The cinema of Todd Haynes". *Camera Obscura*, v. 19, n. 3, 2004, p. 1-21.
- GILBERT, Nora. *Better left unsaid: victorian novels, Hays Code films, and the benefits of censorship*. Redwood City: Stanford University Press, 2013.
- GITTINGS, Christopher. "'Zero Patience', Genre, Difference, and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation". *Cinema Journal*, v. 41, n. 1, 2001, p. 28-39.
- GUNN, James. "Toward a definition of science fiction". In. GUNN, James E.; CANDELARIA, Matthew (orgs.). *Speculations on speculation: theories of science fiction*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- HARAWAY, Donna J. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In. TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- JANCOVICH, Mark. "'A Real Shocker' Authenticity, genre and the struggle for distinction". *Continuum*, v. 14, n. 1, 2000, p. 23-35.
- _____, Mark. "General introduction". In. JANCOVICH, Mark (org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.
- LANGFORD, Barry. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

- NĂRIPEA, Eva. "Queerizando gêneros? De mulheres, homens e alienígenas no cinema de ficção científica do Leste Europeu". In. SUPPIA, Alfredo. (org.) *Cartografias para a ficção científica mundial*. São Paulo: Alameda, 2015.
- NEALE, Steve. "Questions of genre". *Screen*, v. 31, n. 1, 1990, p. 45-66.
- NELSON, Maggie. *Argonautas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- PEARSON, Wendy Gay. "Alien Cryptographies: The View from Queer". In. PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan (orgs.). *Queer universes: sexualities in science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan. "Introduction: Queer Universes". In. PEARSON, Wendy Gay; HOLLINGER, Veronica; GORDON, Joan (orgs.). *Queer universes: sexualities in science fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- RABKIN, Eric S. "Defining science fiction". In. GUNN, James; BARR, Marleen S.; CANDELARIA, Matthew (orgs.). *Reading Science Fiction*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham: Duke University Press, 2005.
- SLUSSER, George Edgar; RABKIN, Eric S. "Toward a theory of interaction". In: SLUSSER, George Edgar; RABKIN, Eric S. (orgs.). *Intersections: fantasy and science fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- SUPPIA, Alfredo. *Atmosfera Rarefeita: A ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir, 2013.
- SUPPIA, Alfredo; GUIMARÃES, Pedro Maciel; DUCCINI, Mariana. "Apresentação". In. SUPPIA, Alfredo; GUIMARÃES, Pedro Maciel; DUCCINI, Mariana (orgs.). *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2017. Volume 2.
- SUVIN, Darko. *Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press, 1979.
- TUDOR, Andrew. "Genre". In. GRANT, Barry Keith (org.). *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press, 2012.

REPRODUÇÃO SOCIAL DE HERÓIS:

ASPECTOS DA INSTRUMENTALIZAÇÃO DA MATERNIDADE NOS ANIMÊS
DO TIPO *SHŌNEN* *MY HERO ACADEMIA* E *DEMON SLAYER*

LEONARDO COSTA¹

REGIANE REGINA RIBEIRO²

RESUMO A presente pesquisa visa apontar características recorrentes na representação da maternidade e sua relação com o trabalho em personagens mães de dois animês do tipo *shōnen*. Tem-se como fundamento teórico perspectivas sobre a maternidade nos animês, o contexto japonês sobre a divisão sexual do trabalho e aspectos como precariedade e vulnerabilidade no trabalho feminino. Aciona-se aqui, por meio da Análise Crítica de Narrativa, uma investigação sobre mães presentes nos animês *My Hero Academia* e *Demon Slayer*. Entre os resultados, percebeu-se que esse gênero narrativo, o *shōnen*, cria situações que: destituem as mães do poder de proteção e cuidado dos filhos em detrimento de forças do Estado; demonizam ou antagonizam a figura materna; e, por fim, instrumentalizam a maternidade para enaltecer ou interromper o desenvolvimento narrativo dos filhos, personagens centrais.

PALAVRAS-CHAVE Teoria da reprodução social; animê; trabalho; ficção seriada; maternidade.

ABSTRACT This research aims to point out recurring characteristics in the representation of motherhood and its relationship with work in mother characters in two *shōnen* animes. The theoretical basis is perspectives on motherhood in anime, the Japanese context on the sexual division of labor and aspects such as precariousness and vulnerability in female work. Here, through Critical Narrative Analysis, an investigation into mothers present in the animes *My Hero Academia* and *Demon Slayer* is triggered. Among the results, it was noticed that this narrative genre, *shōnen*, creates situations that deprive mothers of the power to protect and care for their children to the detriment of State forces; demonize or antagonize the maternal figure; and, finally, they use motherhood to enhance or interrupt the narrative development of the children, the central characters.

KEYWORDS Social reproduction theory; anime; work; serial fiction; maternity.

1. Leonardo é Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná - UFPR.

2. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP. Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

INTRODUÇÃO

A figura materna faz parte de diversas animações televisivas e cinematográficas, ainda que sua presença narrativa seja um fator controverso. Filmes e séries de animação apostam na ausência ou morte da mãe, por exemplo, como forma de impulsionar o amadurecimento do filho. Algumas delas morrem em cena, outras já estão mortas no início da história.³ No cenário japonês dos animês, um gênero narrativo recorrente e que ganha fãs mundo afora é o *shōnen*, que consiste em histórias voltadas para o público jovem masculino japonês, geralmente, centrada na ascensão de um garoto/protagonista, que precisa lidar com várias adversidades para se tornar mais forte e vencer seus inimigos. O protagonista é comumente auxiliado por figuras mentoras e amigos que o apoiam na sua jornada; títulos como *Dragon Ball Z* (1989), de Akira Toriyama, *Cavaleiros do Zodíaco* (1986), de Masami Kurumada; *Naruto* (2002), de Masashi Kishimoto; e *Jujutsu Kaisen* (2020), de Gege Akutami são exemplos dessas narrativas. Nesses e em outros títulos, raramente tem-se a figura materna nessa posição de mentoria, por exemplo.

Nos animês do tipo *shōnen*, então, as mães costumam ser invisibilizadas. Quando estão vivas, são ocupadas demais para aparecer, não são mencionadas ou são acionadas em momentos específicos da trama. Isso ocorre principalmente em narrativas ambientadas fora do contexto do lar, local onde as aventuras do herói pouco acontecem. De tal modo, é incomum a figura da mãe ser muito presente em histórias que não sejam centradas propriamente na maternidade, como faz a série *Chihayafuru* (2016), da autora Yuki Suetsugu, que aborda, entre outros temas, os desafios da amamentação; ou o longa *Wolf Children* (2012), do consagrado diretor japonês Mamoru Hosoda, com foco na sobrecarga materna.

No âmbito teórico, reflexões sobre o papel da maternidade são comuns nos trabalhos de autoras como Tithi Bhattacharya (2019), Wendy Wang (2013), Helena Hirata (2007; 2012; 2022), e do autor Russel Parry Scott (2002), que conectam esse papel ao sistema capitalista, bem como à precariedade do trabalho feminino e do trabalho de cuidado, ou *care*. Entendendo que os contextos sociais atravessam as narrativas ficcionais e seus personagens, a partir dos autores mencionados, busca-se aqui fazer uma análise sobre a representação do papel das mães de heróis de dois animês: *My Hero Academia* (2016), adaptação do mangá de Kōhei Horikoshi, e *Demon Slayer* (2019), baseado na obra de Koyoharu Gotouge. No primeiro, observa-se a representação de uma figura materna, Inko Midoriya, que precisa ir contra um sistema político e social que coloca as mães como instrumento para reprodução de heróis na sociedade japonesa. Já em *Demon Slayer*, a análise se debruça sobre Shizu

3. Disponível em: <https://x.gd/WrwUc>
Acesso em: 13 de agosto de 2023.

Shinazugawa, uma mãe solteira em situação de precariedade que trabalha em tripla jornada para dar conta do sustento de seus filhos, enquanto vive sob as ameaças sobrenaturais que permeiam o lado vilanesco da história. Ligados à presença de ambas estão personagens centrais nas duas tramas, os filhos Deku Midoriya e Genya Shinazugawa, que são afetados diretamente pelas escolhas e pelo destino de suas mães na trama, enquanto buscam superar as adversidades na sua própria jornada.

Por meio da Análise Crítica de Narrativa, então, procura-se observar a presença narrativa das personagens Inko e Shizu para responder a pergunta que norteia essa investigação: Como se dá a instrumentalização⁴ da maternidade e sua relação com a emancipação nos heróis de *My Hero Academia* e *Demon Slayer*? A pesquisa de caráter qualitativo faz os devidos paralelos entre a realidade ficcional e a posição que a maternidade ocupa no contexto histórico e social, apontando ainda as especificidades do caso japonês. Os principais pontos de observação são o cenário capitalista do Japão e sua relação com três vertentes do trabalho feminino: o cuidado, a informalidade e a precariedade.

ANIMÊS E A REPRESENTAÇÃO DA MATERNIDADE

O final dos anos de 1980 e a década de 1990 foram marcados pelo boom do animê nas grades televisivas, principalmente da Europa e América Latina, fidelizando fãs de maneira ascendente até os dias atuais (Luyten, 2005). Em sua maioria os animês são adaptações dos mangás que, quando conquistam espaço no concorrido mercado editorial japonês, ganham a versão animada. Entre os gêneros narrativos mais recorrentes, estão o *shōnen* e o *shōjo*, sendo o primeiro aquela história pensada para o público jovem masculino e o segundo para o feminino. Nas narrativas do tipo *shōnen*, foco da atual pesquisa, alguns elementos têm mais ênfase e comumente são aplicados como uma espécie de fórmula de sucesso para a composição das histórias. É comum que nesses enredos o protagonista seja um jovem garoto que tem que superar limites para descobrir um poder interno e adquirir as habilidades necessárias para derrotar o vilão. Esse garoto é conduzido por uma figura mentora e acompanhado de coadjuvantes que têm suas histórias paralelas à do protagonista, auxiliando nas batalhas e desafios do herói (Luyten, 2005; Sato, 2007). Além disso, Brito e Gushiken (2011, p.11), reforçam que nessas histórias “o enredo do *shōnen*, geralmente dramático, ressalta a coragem e o companheirismo como atitudes a serem buscadas acima de tudo e é permeado por uma dose considerável de violência, tragédia, humor e ação”.

4. Na pesquisa, o termo instrumentalização refere-se ao uso da figura da mãe como ferramenta narrativa para acionar certos sentidos e emoções nos filhos.

Pensar o animê enquanto gênero narrativo e suas potencialidades exige atentar-se, entre outros fatores, para o fato de que historicamente ele é colocado como uma animação que destoia do que é mais comum no ocidente. Nagado (2005) comenta que, seja pela estética ou pelas temáticas, essas produções geralmente estão livres dos “bloqueios castradores” dos politicamente corretos heróis estadunidenses. Isso resultaria em um gênero que contém cenas com maior índice de violência sensorial e/ou temáticas mais maduras que as ocidentais, tratando de questões como suicídio, depressão, violência doméstica, etc. Nesse sentido, problemáticas que perpassam o âmbito social e político da experiência materna, por exemplo, encontram nos animês um espaço de representação que já é tido como lugar de debate sobre questões de tal natureza (Napier, 2005; Nagado, 2005).

Ademais, o animê é ainda um gênero narrativo que aciona e partilha do entendimento de certos repertórios culturais, já que suas histórias são ambientadas, em sua maioria, no Japão. Essas séries e filmes são pensadas primordialmente para seu público – o povo japonês –, tratando da representação por meio da verossimilhança e trazendo um “Japão imaginado” (Napier, 2005) que não necessariamente precisa corresponder à realidade de forma precisa, mas no qual elementos da realidade tendem a ser inseridos em meio a contextos ficcionais sem muitas vezes recorrer a metáforas, por exemplo.

Logo, do serviço de *streaming* de animês *Crunchyroll* – que já reúne mais de 10 milhões de assinantes pagos⁵ e mais de 120 milhões de usuários –, às sessões de animação japonesa dentro de plataformas como Netflix e HBO-Max, o animê faz parte da rotina de diversas gerações. Esse cenário se reflete também na produção científica que os têm como objeto de análise, principalmente no campo da Comunicação e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação do Sul e Sudeste do Brasil.⁶ No levantamento feito para o Intercom 2019, Santos e Satler (2019) indicam que a presença de pesquisadores nacionais nessa área é alta:

a maioria dos trabalhos utilizaram pelo menos um livro brasileiro como fonte principal de suas pesquisas, além de outros em línguas estrangeiras. No total, foram encontrados quatro livros que se repetiram, são eles: “Cultura Pop Japonesa: mangá e animê” de Sonia Bibe Luyten (2000), “Japop: O poder da Cultura Pop Japonesa” de Cristiane A. Sato (2007), “A presença do animê na TV brasileira” de Sandra Monte (2010), “Almanaque da cultura pop japonesa” de Alexandre Nagado (2007) (Santos e Satler, 2019, p. 12).

Nessa direção, percebe-se que a pesquisa científica nacional atrela o termo animê tanto a representante das ficções seriadas como às produções cinematográficas. Entre grupos de pesquisa que se voltam para os estudos

5. Disponível em: <https://x.gd/rwzkz>. Acesso em: 13 de agosto de 2023.

6. Um dos argumentos que justificam essa centralidade regional é o número de colônias de imigrantes japoneses que se estabelecem nos estados do Sul e Sudeste.

de comunicação e mídias, como o cinema e a TV, o MidiAto, da USP, e o Nefics, da UFPR, por exemplo, trazem pesquisas envolvendo os animês. Menciona-se ainda o MidiÁsia, da Universidade Federal Fluminense e o AnimaMídia, também da UFF, que tem pesquisa especificamente sobre audiovisuais animados. Além disso, no âmbito da Educação, o projeto Anime, Mangá e Sci-Fi, criado pelo Instituto Oswaldo Cruz e Escola Técnica Fiocruz, possui grupos de estudo com alunos do ensino médio que fazem iniciação científica e investigam as narrativas ficcionais japonesas.⁷

Assim como as temáticas abordadas nos animês, as pesquisas nessa área também têm uma infinidade de ângulos analíticos. Contudo, quando os termos “maternidade” e “animê” foram inseridos em sistemas de busca como o Scielo, Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes, os resultados para essa aproximação são inconclusivos. Em resumo, a resposta à busca direciona, em sua grande maioria, para a representação do feminino em animês,⁸ sem um foco na temática da maternidade. Percebe-se, de início, que os algoritmos de busca inserem a maternidade como algo subentendido à existência feminina, e não uma experiência à parte.

Há de início um reflexo que remete ao ponto mencionado na introdução deste artigo: a ausência da maternidade nas temáticas centrais de animações. Logo, de modo a contribuir com o avanço nas investigações que aproximem o tema com as animações, mais especificamente o animê do gênero *shōnen*, observa-se adiante as principais características narrativas de personagens femininas com foco em seu papel materno.

CARACTERÍSTICAS DAS PERSONAGENS MATERNAS EM ANIMÊS SHŌNEN

A presença feminina nos animês do tipo *shōnen* é um elemento recorrente, em especial na posição de coadjuvante do herói da narrativa. Contudo, ainda que tenha em cena diversas mulheres, a temática da maternidade não é central ou frequente nessas histórias. Pode-se dizer, inclusive, que não é um tema frequente nos animês como um todo, como aponta a jornalista Lauren Orsini (2023), que escreve sobre animês para o portal Otaku Journalist⁹ e faz uma aproximação entre suas experiências maternas e as percepções que tira dos animês que acompanha:

Finalmente terminei de amamentar meus dois filhos, o que me dá a perspectiva de perceber como foi uma tarefa enorme, emocionalmente desgastante e demorada – e da qual meus filhos também nunca se lembrarão! Como passo

7. Disponível em: <https://x.gd/CnYo0>. Acesso em: 6 de agosto de 2023.

8. Busca realizada pelo pesquisador como parte da tentativa de formular um estado da arte sobre maternidade e animês nas pesquisas nacionais.

9. Disponível em: <https://x.gd/oMlea>. Acesso em: 5 de maio, 2024.

a maior parte das minhas horas de vigília fazendo o trabalho invisível e interminável da maternidade, isso certamente afeta a maneira como vejo o mundo. Nunca quis ser o tipo de mãe que só fala em ser mãe. Mas agora, é sobre o que mais quero escrever quando escrevo sobre anime. Eu me identifico mais com figuras parentais do que protagonistas enquanto assisto anime. No anime, as mães são as que ocupam papéis menores e são rapidamente esquecidas, ou que existem apenas nas memórias do protagonista. (Orsini, 2023, tradução nossa)¹⁰

Logo, a maternidade é pouco abordada em animês. A presença recorrente de mães em cena pode ser quase descartada quando se observa esses produtos como objetos empíricos de pesquisas, como mencionado anteriormente. Entretanto, existe um tipo de mãe que vem sendo foco de algumas investigações no cenário internacional, encontrada em um segundo momento do estado da arte aqui realizado quando buscou-se termos “*motherhood*” e “*anime*” no Google Acadêmico. Esse tipo de mãe é, então, a mãe antagonista.

Neon Genesis Evangelion (1995), obra de Hideaki Anno; *One Piece* (1999), de Eiichirô Oda; *The Promised Neverland* (2019), de Kaiu Shirai; e *Diabolik Lovers* (2013), escrito por Hiroko Kanasugi, por exemplo, são animês com um público expressivo e possuem suas séries disponíveis em serviços de *streaming* mundo afora. Além do sucesso e do gênero narrativo em comum, eles apresentam um padrão parecido de construção para a personagem materna em suas histórias. Dumas (2018), Ortega (2007), Papastravos (2021), Aono e Kashiwagi (2011) e Permatasari e Motchar (2022) notaram uma tendência em retratar mães como figuras que desviam de um lugar de provedoras afetuosas, demonstrando ações que provam um potencial destrutivo para com os filhos e interrompem seu processo de emancipação enquanto heróis. Além disso, essas pesquisas também associam essa mãe desviante a uma “monstruosidade feminina”¹¹ como elemento narrativo na construção das antagonistas, aspecto que coloca em risco a vida dos filhos. Essa figura sombria, segundo os autores citados, está atrelada ao shintoísmo e às crenças e arquétipos da maternidade comuns no Oriente.

De modo a contribuir com as reflexões teóricas sobre o tema, realizou-se ainda uma observação sistemática que reuniu características das mães de personagens de cinco¹² dos dez animês *shōnen* mais assistidos em 2022 no Brasil, com base na listagem divulgada pela *Crunchyroll*.¹³ Os animês observados, listados na tabela 2, foram: *Boruto: Next Generations* (2017); *Demon Slayer* (2019); *My Hero Academia* (2016); *Black Clover* (2017); e *Hunter x Hunter* (1999). Para levantar os dados que compõem a tabela 1 sobre as características maternas nesses animês, foram assistidos todos os episódios e temporadas desses títulos, disponíveis no catálogo da plataforma até o dia 31 de dezembro de 2022. Com esse movimento, foi possível levantar as dez características que mais se repetem sobre a

10. No original: “I’m finally finished nursing both of my kids, which gives me the perspective to realize just what a huge, emotionally draining, time-consuming undertaking it was—and one which my kids will never remember, either! Since I spend the majority of my waking hours doing the invisible and endless labor of motherhood, it certainly affects the way I see the world. I never wanted to become the kind of mom who only talks about being a mom. But right now, it’s what I most want to write about when I write about anime. Since I find myself identifying with parental figures more than protagonists while I watch anime. moms who occupy minor roles and are quickly forgotten, or who exist only within the protagonist’s memories. In anime, moms who occupy minor roles and are quickly forgotten, or who exist only within the protagonist’s memories.”

11. O “feminino monstruoso” é uma teoria desenvolvida por Barbara Creed (1993), que dividia esse elemento em sete aspectos: a mãe arcaica; ventre monstruoso; a bruxa; o vampiro; o monstro possuído; a mãe castradora; e a *femme fatale*.

12. Considerando que alguns animês tinham mais de 500 episódios, para esta pesquisa o quadro de observação teve que ser limitado aos cinco animes com menor número de temporadas e episódios da listagem.

13. Disponível em: <https://x.gd/LuQ68>. Acesso em: 8 de novembro de 2023.

maternidade representada nessas narrativas. Por meio de pesquisa exploratória (Bonin, 2011), registrou-se, primeiramente, o que se era pontuado sobre as mães dos heróis; como e se estas apareciam em cena; seu papel na narrativa; e relação com os protagonistas/filhos. Assim, pontua-se que as personagens mães nesses animês, quando mencionadas, apresentam recorrentemente uma ou mais características apresentadas no Quadro 1, a seguir.

Características mais recorrentes da Maternidade	
1	Estão mortas no início da história, sem causa definida
2	Não aparecem no início da história e são reveladas - geralmente junto com a revelação de quem é o pai do protagonista - em algum momento da narrativa
3	São mortas por algum vilão e despertam o desejo de vingança nos filhos
4	Estão cuidando dos afazeres do lar, sem ter participação efetiva em cena, já que os filhos têm suas aventuras no ambiente externo
5	Têm carreiras de sucesso, são criticadas pelos filhos como ausentes
6	São tomadas por algum espírito sobrenatural e/ou desenvolvem senso de antagonismo, vingança ou violência contra os filhos
7	Não têm autonomia sobre os filhos ou suas decisões
8	Abdicam ou abdicaram de algo em prol do casamento e da maternidade
9	Não participam das aventuras dos protagonistas
10	Não são protagonistas dessas histórias.

Quadro 1 – Características mais comuns em mães de cinco dos animês mais assistidos na Crunchyroll em 2022. Elaboração do autor.

Título	Temporadas	Episódios
My Hero Academia	5	113
Hunter x Hunter	5	148
Boruto	1	281
Demon Slayer	2	44
Black Clover	1	170

Tabela 1 – Número de episódios e temporadas assistidas para a organização do Quadro 1.
Elaboração do autor.

Nesse levantamento, percebeu-se a invisibilidade materna, bem como a possibilidade de instrumentalização da maternidade tanto para o papel de antagonista quanto para a propulsão necessária para os filhos avançarem narrativamente. O modo como isso ocorre, então, será observado em dois dos animês destacados pelo levantamento, *My Hero Academia* e *Demon Slayer*, objetos empíricos da atual pesquisa. A análise que se seguirá avança para além dos dados da tabela 1, abarcando também as temporadas atuais dos dois títulos (2023), e as articula com as discussões referentes ao mundo do trabalho no Japão e o papel social da mulher enquanto reprodutora e cuidadora da força de trabalho, contextualizados na seção seguinte.

REPRODUÇÃO SOCIAL, CUIDADO E PRECARIZAÇÃO DO TRABALHO NO JAPÃO

Ainda que o cenário do capital global e da circulação internacional das relações econômicas torne o sistema capitalista um emaranhado de situações e procedimentos semelhantes mundialmente, há características culturais e

sociais que atravessam o mercado de trabalho e a produção econômica, como no caso japonês. Para Helena Hirata (2012), o mundo do trabalho no contexto japonês apresenta questões comuns com o ocidente, como as hierarquias de masculinidades, os elementos do patriarcado e o status mascarado na busca por melhores cargos, que resultam na obtenção de lucros para a empresa. Contudo, há dissonâncias. A honra, por exemplo, é apresentada como um elemento importante no modo como se constroem as lógicas trabalhistas no Japão, já que a hierarquia da organização parental familiar é transportada para o trabalho. Não é incomum que mulheres tenham mais tarefas individuais e homens coletivas; o respeito ao chefe é equivalente ao respeito que se tem com um pai ou avô; e, muitas vezes, estar em um trabalho visto como “menor” ou feminino, para os homens, é menos humilhante do que estar desempregado e não poder contribuir com o desenvolvimento do país e o sustento da família (Hirata, 2012).

Situações específicas à parte, esse cenário cria suas desigualdades e opressões, principalmente relacionadas ao gênero. Para Hirata (2012, p. 45) “a similaridade entre Brasil, França e Japão¹⁴ é que o trabalho doméstico e profissional das mulheres é, nos três países, pouco reconhecido, pouco valorizado, é naturalizado”. Na década de 1980, Hirata (1988) analisa o papel das mulheres nas fábricas e trazia apontamentos sobre sua participação no sistema produtivo japonês em relação com a maternidade:

Se a organização da vida familiar é o fundamento da produtividade japonesa, é preciso interrogar-se sobre as razões da aceitação de um modelo original de inserção das mulheres nas fábricas japonesas; as operárias praticamente nunca têm mais de 24 anos. O casamento constitui o marco a partir do qual todo trabalho assalariado deve ser interrompido, pelo menos durante um longo período. A maioria das mulheres deixa o mercado de trabalho para criar os filhos e só volta quando quinze anos de trabalho doméstico terminaram por inutilizar sua qualificação inicial. (Hirata, 1986, p. 3)

Por conseguinte, a instância da maternidade e do trabalho, mencionada no trecho, são fatores históricos e essenciais para a compreensão dos objetos empíricos desta pesquisa. Dois aspectos principais se sobressaem nos pensamentos de Helena Hirata: o papel feminino na produção de mão de obra para o país; e a precarização do trabalho no Japão, que afeta as mulheres de maneira contundente quando se pensa em suas jornadas extras de trabalho relacionadas, por exemplo, ao cuidado (*care*) de crianças e idosos.

Bhattacharya (2019, p. 102) contextualiza a chamada Teoria da Reprodução Social como a chave para entender o sistema capitalista, no qual a força de trabalho feminina é, na verdade “ela mesma produzida e reproduzida fora da produção capitalista, num local ‘baseado em laços de parentesco’ chamado família”. Ou seja, o trabalhador,

14. O escopo das pesquisas da autora se dá nos três países de atuação.

essencial para o modelo capitalista que sustenta as nações, é produzido no lar, por meio do trabalho feminino, da maternidade. Sem as mães, o sistema capitalista perde sua base essencial, sua produção de força de trabalho que o move. Nessa direção, a autora problematiza a instrumentalização da maternidade por parte do Estado, que posicionou e relegou ao lar a mulher, encarregada de um trabalho não remunerado, exaustivo e invisível, pois não é amparado por leis ou qualquer direito trabalhista, justamente pelo Estado não ver o cuidado e criação dos filhos – futuros trabalhadores – como rotina laboral.

A percepção mais importante da teoria da reprodução social é que o capitalismo é um sistema unitário que pode integrar com êxito, ainda que desigualmente, a esfera da reprodução e a esfera da produção. Mudanças em uma esfera, então, reverberam na outra. Salários baixos e cortes neoliberais no trabalho podem produzir despejos e violência doméstica no lar (Bhattacharya, 2019, p. 104).

Portanto, a violência doméstica, somada à necessidade de mães solo em trabalhar fora e sustentar os filhos, também aproxima as mulheres de uma realidade na qual o trabalho, muitas vezes, é sinal da precarização da vida. No Japão, muitas vezes, o emprego do homem está atrelado à garantia de um lar para sua família, o que coloca sobre o trabalhador a pressão de manter-se às ordens da empresa para garantir uma condição básica: a da moradia segura. Isso também implica nas condições de vida das esposas e mães, que ficam vulneráveis quando esse sistema é interrompido.

um forte movimento inclui mulheres que não só são “sem teto”, mas também chefes de família que, muitas vezes, sofrem, as consequências do desemprego dos homens, pois [...] o fato de se tornar desempregado significa perder imediatamente o teto e, portanto, ser obrigado a encontrar uma forma alternativa de alojamento. É nesse sentido que precarização do trabalho e precarização familiar são indissociáveis. (Hirata, 2011, p.14)

É comum no país que o setor do *care*, por exemplo, reflita essa precariedade no âmbito do trabalho, já que idosos – não mais vistos como força de trabalho –, e crianças – a futura mão de obra –, estão sob os cuidados de mulheres, sejam elas mães ou cuidadoras. A precariedade também pode ser entendida pela diferença entre os empregos formais com registro e os informais precários, comuns também, mas não apenas, no mercado do *care* (Hirata, 2012). “Uma enfermeira, de status precário, trabalhando as mesmas horas de uma outra com estatuto regular, e à qual se atribuíam as mesmas funções, ganhava a metade do salário da outra” (Hirata, 2012, p. 162). Ademais, a precarização no Japão também está relacionada a trabalhos de risco, como após o acidente nuclear de

2011, que atraiu trabalhadores informais em busca dos altos salários oferecidos pelas empreiteiras que estavam com mão de obra escassa, devido aos riscos à saúde do trabalhador (Hirata, 2012).

Entender como essas dinâmicas se manifestam nos produtos culturais produzidos no Japão é, então, uma forma de trazer à tona quais perspectivas são passadas às novas gerações consumidoras de animês sobre o mundo do trabalho e suas ramificações no quesito gênero e maternidade. Assim, a seção seguinte contextualiza dois animês selecionados para a análise e detalha os métodos de pesquisa que serão adotados na construção da investigação.

PROTOCOLO METODOLÓGICO

My Hero Academia e *Demon Slayer* estão entre os animês do gênero *shōnen* de maior audiência no Brasil e no mundo afora desde seus respectivos lançamentos. Suas histórias divergem em vários pontos, mas fazem parte da lógica mercadológica e de produção do *shōnen*. Em *My Hero Academia*, uma sociedade japonesa ficcional é composta por 90% de pessoas com algum tipo de superpoder. Logo, o governo decide criar escolas para treinamento dessas pessoas para que se tornem super-heróis profissionais e possam defender a sociedade quando formados, já que são contratados por agências de heróis atuando em prol do Estado. A história se passa no presente e tem como protagonista Izuku Midoriya, um aluno da escola UA de Super-heróis que herda o poder mais temido pelos vilões, o All for One, um poder de acumular habilidades passadas de geração em geração. Em *My Hero Academia*, a mãe de Deku, Inko Midoriya, é o objeto empírico da análise e está viva na história.

Já em *Demon Slayer* a narrativa gira em torno de Kamado Tanjiro, que ganha a vida vendendo carvão até descobrir que sua família foi massacrada por um *oni* – temíveis demônios que matam humanos –, restando apenas sua irmã, Nezuko. O protagonista, então, decide virar um caçador de *onis* e buscar vingança junto com seus amigos, treinados pelo esquadrão de espadachins mais poderosos do período Taishō, os Hashiras. A personagem materna analisada em *Demon Slayer* é Shizu Shinazugawa, que já está morta e aparece nas lembranças do filho, Genya, amigo do protagonista Tanjiro.

Para a análise, foram selecionados o episódio 6 da terceira temporada de *Demon Slayer*, chamado *Você não vai se tornar um Hashira?*; e o episódio 9 da terceira temporada de *My Hero Academia*, intitulado *O começo do fim*.

Os episódios contêm cada um cerca de 23 minutos e foram assistidos na íntegra no serviço de streaming *Crunchyroll* no áudio original, japonês, com legendas em português.

Optou-se pela Análise Crítica da Narrativa (ACN – Motta, 2013), tendo em vista a imersão analítica, pois entende-se que os modos de observação na narrativa também contemplam o olhar ao personagem, oferecendo uma completude analítica importante. Logo, compreende-se a narrativa como esse espaço de construção e ruptura de sentidos sobre os mais diversos temas, que estão sendo negociados pela audiência constantemente. Motta (2013, p. 18) aponta ainda que narrativas são maneiras de comunicação que vão além de seu poder de representação, pois também “preenchem de sentido a experiência e instituem significação à vida humana”.

Desse modo, o local de onde falam ou interpretam os sujeitos narrativos são comumente locais de posição de poder, expressando experiências sociais e culturais que podem gerar identificação ou rejeição. Ademais, “os conflitos que configuram a intriga e as ações dos personagens são manifestações de superfície de outros conflitos ainda mais profundos, latentes em todo o discurso narrativo” (Motta, 2013, p. 205). Entende-se, então, que observar os objetos empíricos desta pesquisa sob a ótica da ACN é uma maneira de extrair da sua produção de sentidos sobre a temática investigada os elementos que se aproximam da realidade, os que se transformam de acordo com o texto ficcional e o resultado da união de ambos enquanto conteúdo narrativo que é entregue à audiência.

Ao utilizar a ACN, o foco da análise localiza-se no que o autor chama de *plano da metanarrativa*, já que este separa a narrativa em três planos: *i) plano da expressão* – observa-se principalmente aspectos relacionados à linguagem; *ii) plano da estória* – encontra-se aspectos da significação, do conteúdo e da intriga; e *iii) plano da metanarrativa*, a estrutura que envolve o imaginário cultural. Nesse último plano, situações éticas, políticas, fábulas ou mitos são explorados como motivos de fundo morais por meio de personagens e situações dramáticas. O autor indica que, naturalmente, a análise perpassa os três planos, mas pode-se dar mais ênfase a um ou outro se for necessário.

Após reconhecer os planos narrativos, Motta (2013) indica movimentos específicos para a análise e, aqui, adota-se dois deles: **Personagem**: permite acessar a narrativa por meio do personagem para apreender os efeitos de sentido e as possibilidades da audiência em se identificar com o mesmo e suas vivências; **Estratégias argumentativas**: foca em perceber como se argumentam as ideias a serem passadas. Parte-se, então, do pensamento de que nenhuma narrativa é neutra ou imparcial, mas sim argumentativa por meio do plano metanarrativo.

Por fim, a análise chega num terceiro momento, após ter-se extraído, no plano da narrativa, os sentidos – obtidos pela observação dos personagens e das estratégias argumentativas que a trama utiliza para abordar sua história –, parte-se então para uma análise construtiva de relações entre a teoria e os discursos do objeto, na qual vêm a tona as reflexões necessárias para o aprofundamento no fenômeno narrativo.

Isto posto, para esta análise observou-se especificamente os personagens maternos e quais estratégias argumentativas são utilizadas para sua representação enquanto força laboral; de modo que os reflexos desses dois movimentos de Motta (2013) podem ser sentidos no plano da metanarrativa quando trazem à tona a relação materna com o trabalho do cuidado, a lógica de reprodução social no capitalismo e a precariedade do trabalho informal.

REPRODUÇÃO SOCIAL DE HERÓIS: INKO MIDORIYA

Ao observar o cenário Japonês da tríade capitalismo, maternidade e força de trabalho, tem-se no animê *My Hero Academia* uma leitura sobre tal sistema que evidencia o poder do Estado como algo que vai além do poder das mães sobre os filhos, inclusive no direito à proteção e cuidado. No episódio analisado, a narrativa está em um momento pós-catástrofe, no qual a escola de super-heróis onde Deku Midoriya estuda, a UA, foi invadida por vilões. Essa invasão resulta em alunos feridos e um cenário de calamidade, pois, pela primeira vez, o ambiente que deveria ser de segurança para os filhos é palco de um atentado contra a vida dos estudantes. Após o incidente, os alunos são mandados para suas casas e os pais, em sua maioria, não se sentem seguros para deixar que seus filhos voltem à UA. Contudo, para o Estado ficcional que existe no animê, a sociedade depende da formação de super-heróis enquanto mão de obra para proteção da população e manutenção do *status quo*, o que torna essa uma realidade desestabilizadora. Para amenizar o cenário, os professores da UA são acionados para irem até a casa dos pais dos principais alunos e pedirem permissão para os levarem de volta ao *campus*.

No início do episódio, os professores passam na casa de alguns alunos, e percebemos um padrão: a maioria são filhos únicos, o que aponta para a baixa natalidade no país. Segundo Scott (2002, p. 138) “os filhos, quando poucos, são menos intercambiáveis. Com tão poucos filhos, e filhos tão paparicados, como será possível que estes sustentem os idosos?” Ou seja: natalidade é um fator agravante para a lógica da reprodução social da força de trabalho, já que, quanto menos crianças, menos futuros trabalhadores e menos cuidadores para os trabalhadores

excedentes. Ainda na perspectiva de Scott (2002, p. 122), isso também está ligado ao cuidado com os futuros progenitores, responsáveis pela próxima geração de trabalhadores.

Quando se trata da questão da saúde reprodutiva, a preocupação dos japoneses com os jovens está muito relacionada ao baixo número de filhos e à entrada tardia na reprodução efetiva [...]. Ter poucos filhos redundava em alta preocupação dos pais com o sucesso destes filhos, significando, além de superproteção (como se fosse um investimento no bem-estar dos filhos), super cobrança quanto ao sucesso deles no mundo do trabalho. (Scott, 2002, p. 107)

Essa superproteção e a questão da natalidade refletem-se no mesmo episódio, quando os professores chegam na casa de Inko Midoriya, uma mãe que sempre apoiou o desejo do filho único de se tornar super-herói. Inko, na série, não é apontada como alguém com carreira ou com outra função narrativa além de cuidar do lar e do filho. Isso remete ao pensamento de Hirata e Kergoat (2007, p. 606) quando as autoras indicam que, no Japão, “é preciso escolher – o que é muito difícil – entre a maternidade e a carreira, porque é impossível conciliá-las”. Além disso, na história, o pai de Deku trabalha para uma grande organização na sua filial em outro país e, por isso, é à Inko que a escola recorre para pedir autorização. Essa situação afeta a posição da mãe e é apontada por Hirata (1986), como base na relação funcionário x empresa no Japão.

As viagens sistemáticas, às vezes muito demoradas, dos maridos para outras regiões geográficas, levam geralmente as mulheres a assumirem a total responsabilidade do lar [...]. Essa separação do marido do resto da família é motivada pelo cuidado em assegurar a continuidade na escolaridade das crianças (a frequência dessas transferências, as dificuldades próprias ao sistema escolar japonês exigindo tal separação). (Hirata, 1986, p. 2)

Sob essa perspectiva, percebe-se de antemão que atrelado à necessidade do Estado, está subentendido que o pai de Deku é quem está fazendo um sacrifício para que o filho possa, justamente, continuar seus estudos. Esse fator cai sobre Inko como uma responsabilidade secundária: o pai provedor se esforça para que o filho continue sua carreira acadêmica/profissional. A mãe, então, faz o que é possível no lar para que o filho continue os estudos. Contudo, ao ouvir o pedido do professor Toshinori, a mãe do protagonista demonstra rejeição absoluta à ideia e a vida de Deku ser colocada em risco novamente.

Inko justifica sua escolha quando mostra os braços quebrados do filho, suas ataduras e arranhões e, sob lágrimas, afirma que o lugar que ele deve estar é em casa, sob sua proteção, onde nada de ruim vai acontecer. Afinal, os

médicos alertam Inko que, se os braços do garoto sofrerem mais dano, ele perderá o movimento de ambos. Nesse momento do episódio, tem-se uma mãe que chora ao tentar manter o filho longe do ambiente de perigo, enquanto um professor, que representa a instituição, se ajoelha para pedir que ela deixe Deku voltar. Ligado ao *care* como responsabilidade materna, o cenário ficcional analisado aponta Inko fadada à dupla jornada, gerando e cuidando da manutenção, da proteção e do acolhimento dessa ferramenta indispensável para o capitalismo: o trabalhador. Esse cenário, no que tange ao Estado Japonês, aciona uma instrumentalização da maternidade como parte de uma gestão da dependência. Nas palavras de Helena Hirata (2012).

O conjunto dos dispositivos de cuidado em relação às pessoas idosas e crianças está em expansão, sendo que o consentimento dos assalariados para trabalharem em condições difíceis nessas instituições (intensificação do trabalho, longas jornadas, horas extras não remuneradas) parece ser um dado essencial para o sucesso futuro do modo atual de gestão da dependência no Japão. (Hirata, 2012, p. 164)

No âmbito da teoria da reprodução social, o ponto mais importante a se destacar aqui é que “produção de bens e serviços e a produção da vida fazem parte de um processo integrado” (Luxton, 2019 *apud* Byattacharya, 2019, p. 103). Isso é percebido, inclusive, quando a vida do trabalhador é menos importante do que as demandas do Estado e do Capital, como no caso de Deku. Contanto que esteja lutando pelo seu país, parece não importar as consequências para a vida do garoto.

Ademais, essa “manutenção” que a mãe tem com o filho ferido em casa, até que ele esteja em condições de voltar, aparece como um dos elementos centrais no papel social aplicado à maternidade por meio das organizações estatais (Byattacharya, 2019). Entende-se que Inko tem o dever de cuidar de Deku. O garoto se machuca no ambiente escolar (de trabalho), é socorrido, vai para casa se recuperar sob os cuidados da mãe e, então, é demandado que retorne à sua função. Todos esses processos estão interligados e ignoram a saúde psicológica de Inko ao ter que ver seu filho, depois de uma vida toda de cuidados, ser tirado de casa por forças maiores sob o pretexto de salvar o mundo.

O peso que é colocado sobre a decisão de Inko traz à tona a reflexão sobre ela mesma como uma mãe ruim, por ignorar as necessidades do Estado e priorizar as suas, o que aciona mais uma característica atrelada às mães em animê: a da mãe antagonista (Dumas, 2018; Ortega, 2007). Salvar o Japão ou salvar o seu filho? Em suas próprias palavras, Inko admite: “Eu posso estar agindo como uma mãe monstruosa. Mas que eu seja esse monstro então.

Eu não quero roubar o sonho de Izuku dele. Mas se ele quiser ser um super-herói, pode ir para outra escola”. Aqui, então, a figura da mãe antagonista retorna como aquela construída sob ambivalência e linhas de caráter que são borradas (Aono e Kashiwagi, 2011; Dumas, 2018), sendo a que tem boas intenções, mas se opõe ao *status quo* japonês, causando revolta no filho por não ter apoio da figura materna. Ademais, Inko é uma barreira na emancipação e no desejo por independência de Deku, uma vez que o garoto tem na escola o espaço que precisa para caminhar rumo ao seu futuro como herói profissional.

Por fim, sob a promessa de um sistema que mudará suas políticas de segurança e cuidará mais do seu filho, Inko é finalmente convencida a permitir que Deku volte à UA. Percebe-se que os direitos reprodutivos de Inko e suas escolhas, enquanto a provedora, acabam quando os deveres de seu filho como trabalhador são acionados por um aparato do Estado, que é a escola formadora de super-heróis. Para Byattacharya (2019), então:

a escolha reprodutiva não pode ser só o controle dos nossos ovários. É o controle sobre nossas vidas: sobre se e quando ter filhos, quantos filhos ter, ter tempo de cuidar deles, ter escolas públicas para eles, que eles e seus pais não estejam por trás das grades e, o que é mais importante, ter um salário decente para poder tomar decisões sobre todas essas coisas (Byattacharya, 2019, p. 111).

No caso de Inko, percebe-se sua condição de mãe atravessada, então, pela exigência do *care* como forma de manter saudável a força de trabalho necessária para o Japão, instável devido à baixa natalidade; pela sua responsabilidade com os afazeres do lar enquanto espaço de segurança provido por seu marido; além da vulnerabilidade perante as argumentações dos representantes do Estado sobre o que se espera de seu filho; fator este último que resulta em uma autoimagem de mãe ruim, monstruosa, que vai contra o sonho do filho.

TRABALHO PRECÁRIO E MATERNIDADE MONSTRUOSA: SHIZU SHINAZUGAWA

Ainda que seja uma escolha difícil, em *My Hero Academia*, Inko tem a possibilidade de fazer alguma escolha. Suas condições materiais em um Japão contemporâneo ficcional apontam para um ambiente de controle do Estado, mas que é um ambiente seguro e estável. O lar é livre dos problemas e perigos. O lar é onde a mãe deve estar e, principalmente, *pode* estar, para proteger seus filhos. Uma realidade que destoa muito daquela observada nesta

segunda parte da análise, quando se volta ao passado, até a Era Taishō, na qual Shizu Shinazugawa luta por condições básicas para a sobrevivência dos sete filhos.

Demon Slayer se passa entre o período de 1912 a 1926, que no Japão ficou conhecido como Era Taishō, uma época perpassada por diversos problemas, tanto políticos quanto econômicos, acarretados pelo reinado do Imperador Taishō. Nesse cenário, nas periferias de Tóquio, Shizu é uma mãe em situação de pobreza que trabalha longas jornadas diárias na informalidade. No passado, Shizu viveu um casamento abusivo no qual seu marido, alcoolista, agredia a ela e aos filhos, até que foi morto em uma briga nos subúrbios.¹⁵ Logo, para conseguir manter condições mínimas para criar seus filhos, ela passa longas horas fora de casa trabalhando, até que um dia sua demora para voltar para casa é maior do que o normal e as crianças estranham. Naquela madrugada, Shizu é atacada por um *oni* e se torna também um demônio, voltando para o armazém onde as crianças dormem e matando cinco dos seus sete filhos para, posteriormente, ser morta pelo filho mais velho, Sanemi.

Ressalta-se aqui que o principal aspecto na trajetória de Shizu é sua jornada de trabalho excessiva, acompanhada da precarização e vulnerabilidade do trabalho informal. Contudo, assim como Inko, ela também está sozinha no cuidado dos filhos, já que a relação entre trabalho, maternidade e paternidade é intrínseca e atravessada pelo gênero, como aponta Hirata (2011).

As consequências da precarização são muito contrastantes entre mulheres e homens [...] Japonesas “sem teto” que descreveram sua situação em 08 de março de 2009 em um colóquio em Tóquio, disseram que eram chutadas pelos homens que as viam deitadas sob caixas de papelão no parque de Ueno, e muitos paravam para perguntar por que elas não se prostituíam, em vez de dormirem no parque. Os homens “sem teto” não são chutados, nem exortados a irem se prostituir. Não se trata aqui apenas de um “handicap” econômico, mas também de vulnerabilidade social e mesmo sexual, no caso das mulheres sem teto. (Hirata, 2011, p.16)

Percebe-se que a posição social feminina, então, já é ligada à vulnerabilidades que são estruturais e que posteriormente se estendem à experiência da maternidade e do trabalho. As violências físicas pelas quais as mulheres japonesas destituídas de um emprego ou condições de moradia sofrem criam uma atmosfera de rejeição e medo que está ligada à má imagem que essas mulheres têm na sociedade. Logo, a ausência de um parceiro masculino provedor, em um sistema que invisibiliza e pune o esforço feminino individual, por exemplo, traz consequências à vida dessas mulheres que se veem à mercê de ameaças externas diariamente.

15. No animê, esses espaços são por moradias de apenas um cômodo no qual dorme toda a família, com paredes frágeis em ruas pouco iluminadas.

Nessa direção, a história trágica de Shizu se passa no episódio *Você não vai se tornar um Hashira?*, nas memórias de Genya, um dos meninos que sobrevive ao ataque e tem agora 16 anos. Sabe-se que “a informalidade piora as condições de trabalho das mulheres, pois elas realizam atividades sem proteção social, como previdência social, aposentadoria, seguro desemprego, férias, etc.” (Hirata, 2022, p.8). Assim, configura-se em *Demon Slayer* uma lógica de trabalho que é patente em âmbito global, pois um trabalho com pouca renda não pode ser um trabalho seguro, oferecendo riscos ao trabalhador, em específico à mulher (Hirata, 2007). Subentendido na esfera meta-narrativa do animê está o fato de que só se privando do sono e trabalhando noite adentro, além do dia todo, é que Shizu terá condições de dar sustento à sua família. Estar no trabalho, ainda que nessas condições, era melhor do que não ter forma alguma de manter seu papel de mãe.

[O] trabalho precário conduz à intensificação do trabalho, porque há uma ameaça sobre os trabalhadores estáveis dos que estão desempregados e que procuram trabalho, e estão dispostos, de certa forma, a aceitar condições salariais e condições de trabalho mais difíceis e mais penosas. Ao mesmo tempo, essa intensificação é também o resultado das novas formas de organização do trabalho e da produção. (Hirata, 2012, p. 16)

Assim sendo, a precarização no Japão está relacionada a trabalhos de risco, principalmente para a saúde. O risco no animê é o risco e a vulnerabilidade ao sobrenatural que ronda a sociedade japonesa sob a forma dos *onis* e a violência que propagam à noite, já que esses seres temem a luz do Sol. Assim como Inko, também há uma pressão, aqui da ordem do abandono e da informalidade, para que Shizu possa fazer o possível para proteger os filhos. Em um trabalho formal, durante o dia apenas, o incidente com o *oni* não seria uma variável na jornada da mãe que precisa trabalhar fora. Sob a lógica ficcional do animê, de dia, as crianças têm mais garantia de proteção, assim como a mãe. Porém, a jornada intensa de Shizu a faz chegar tarde todos os dias e assim são comuns as “consequências da intensificação do trabalho sobre a saúde mental e física e as consequências do trabalho precário induzido pela subcontratação e pelas formas ditas ‘atípicas’ de trabalho” (Hirata, 2012, p. 16).

A morte de Shizu é um sinônimo de sua exaustão enquanto mãe solo. Um contraste entre sua vontade de trabalhar mais para proteger os filhos e o resultado que é, justamente, a morte sua e das crianças. A morte por uma situação de violência extrema, resultado do seu trabalho informal, que deveria ser a forma de prover e cuidar dos filhos. Com Shizu, a figura da mãe monstruosa – tão comum em animês – se materializa mais uma vez, de maneira literal e, novamente, resultado da relação com o trabalho, com a precarização da vida e permanentemente atravessada pelas questões de gênero e divisão sexual do trabalho. A mãe antagonista sofre aqui com duas cargas

de culpa, por exemplo: a ausência no lar à noite para proteger suas crianças e a própria violência contra os filhos, ainda que inconsciente.

Vale pontuar que a ideia de consciência e a construção da noção de maternidade no oriente difere, na psicanálise, das noções ocidentais, uma vez que estão mais atreladas às características do Shintō¹⁶ do que do complexo de Édipo, por exemplo. A incidência da figura da mãe antagonista pode se dar, sob esse viés, pelo fato de que “mãe monstruosa”, no Japão, vem do Complexo de Ajase, um complexo de dependência dos filhos com a mãe japonesa envolto em um sentimento de culpa que tem como origem a dependência culpada e hostil dos filhos em relação à mãe. Essa dependência causa ainda a sobrecarga materna, em um processo que “lida também com os conceitos de infanticídio, matricídio e ressentimento pré-natal que estão enraizados na memória da mãe” (Papastravos, 2021, p. 4). Assim, muitas vezes a moralidade ambivalente, a ética ginocêntrica do xintoísmo e sua ênfase sobre essa ambivalência é “a fonte da preocupação do Japão com o imaginário materno, por meio do qual o complexo vínculo mãe-filho forma o arquétipo para todos os outros relacionamentos” (Papastravos, 2021, p. 4).

Outra razão aparente da transformação de Shizu em *oni* também pode estar relacionada à construção do feminino materno como o “outro” abjeto em dissonância com as leis trabalhistas e a interrupção do papel da mulher na esfera da produção. As pesquisas de Aono e Kashiwagi (2011) e de Dumas (2018) formulam uma argumentação que se aproxima da realidade da mãe de Genya enquanto o “outro” a ser combatido e rejeitado, em sua versão *oni*. Segundo as pesquisas, as mulheres japonesas lutam para negociar a criação dos filhos, além da participação remunerada na força de trabalho, e a maioria continua querendo manter a preferência por serem mães em tempo integral, o que não é possível na prática. Isso as colocaria como antagonistas ao sistema produtivo tradicional que desconsidera, muitas vezes – e aqui difere da realidade de Inko em *My Hero Academia* –, o papel materno na produção de força de trabalho e o trabalho informal. Portanto, as representações japonesas do feminino monstruoso retratavam, sob esse olhar, a mulher trabalhadora como uma força desestabilizadora contra os papéis de gênero hegemônicos da sociedade moderna.

Por fim, na história de Shizu, a instrumentalização da maternidade é acionada como estratégia narrativa quando percebemos ainda que a série faz da morte da mãe um elemento para impulsionar o desenvolvimento dos filhos em cena. Lembrar da morte da mãe faz com que os dois que sobreviveram, Genya e Sanemi, tenham um motivo para se tornarem grandes espadachins. Sanemi entra para o esquadrão de Hashiras, a elite dos espada-

16. Espiritualidade japonesa derivada de diversas tradições pré-históricas do país, de práticas politeístas, que reverenciam os kami – espíritos ou divindades –, a natureza e os antepassados.

chins, decidido a matar todos os *onis* e se vingar. Genya, mais novo, também quer alcançar o irmão e se tornar um Hashira, para poder pedir desculpas por tê-lo culpado pela morte da mãe quando criança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentar observar aspectos que se sobressaem e criar uma espécie de categorização é algo que percorre o limiar da incompletude quando se trata da observação de animês. Uma das limitações dos apontamentos feitos aqui é a quantidade imensurável de produções disponíveis na *Crunchyroll*, já que o Japão é o maior produtor de animações do mundo. De modo a contribuir, primeiramente, com as reflexões teóricas sobre a figura materna nos animês do tipo *shōnen*, realizou-se, então, uma categorização breve que reuniu as características que foram mais recorrentes em personagens maternas de 5 dos 10 animês mais assistidos em 2022, no Brasil, na plataforma mencionada. Tendo essas informações, a análise serviu para validar alguns aspectos encontrados na pesquisa exploratória e entender como se dava a instrumentalização da maternidade em *Demon Slayer* e *My Hero Academia*.

Logo, percebeu-se que, fora as tentativas de colocar aspectos de vilania nas mães, quando essas vão contra a vontade do Estado, ou reforçar a ideia psicológica da maternidade monstruosa, a maternidade é contextualizada de maneira secundária. Quando não é invisibilizada, é um problema a ser combatido. Com foco em Inko Midoriya e Shizu Shinazugawa, observou-se que as personagens – atravessadas pela relação gênero, trabalho e classe – são ancoradas em muitos fundamentos das tradições japonesas em relação ao sistema de produção capitalista e ao papel social da maternidade. Isso é usado como instrumento narrativo para o desenvolvimento de grandes histórias e arcos dos heróis, para torná-los mais fortes ou independentes. Mas não são histórias focadas nas próprias mães. Elas são ferramentas. Usadas para despertar comoção e raiva e dispensadas quando sua função é cumprida, passando da invisibilidade para a visibilidade em minutos e vice-versa.

De modo geral, pesquisas futuras são necessárias para observar as personagens maternas em outros gêneros de animê, bem como em outras produções. Estipula-se que gêneros como *slice of life*, por exemplo, que focam em representações mais cotidianas da vida japonesa, possam trazer outras possibilidades de interpretação sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- AONO, Atsuko; KASHIWAGI, Keiko. "III. Myth or Fact: Conceptions and Realities of Japanese Women/mothers". *Feminism & Psychology*, n. 4, 2011, p. 496-502.
- BHATTACHARYA, Tithi. "O que é a Teoria da Reprodução Social?". *Outubro Revista*, n. 32, 2019, p. 99-113.
- BONIN, Jiani Adriana. "Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação". In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. *Metodologias da pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 19-42.
- BRITO, Quise Gonçalves; GUSHIKEN, Yuji. "Animê: o mercado de animações japonesas". In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 13., 2011, Cuiabá. *Anais Eletrônicos*, Cuiabá: Intercom, 2011.
- DUMAS, Raechel. "Monstrous Motherhood and Evolutionary Horror in Contemporary Japanese Science Fiction". *Science Fiction Studies*, n. 1, 2018, p. 24-47.
- GOODMAN, Tim. Why are all the cartoon mothers dead? *The Atlantic*, jul. 2014. Disponível em: <https://x.gd/97IYv>. Acesso em: 30 maio 2024.
- HIRATA, Helena. "O trabalho de cuidado aos idosos no Japão e alguns aspectos de comparação internacional". *Mediações*, Londrina, n. 2, 2012, p. 157-165.
- _____, Helena. "Helena Hirata fala aos Cadernos de Gênero e Tecnologia". [Entrevista cedida a] Lindamir Salete Casagrande. *Cadernos de Gênero e Tecnologia*, Curitiba, n. 45, 2022, p. 5-11. Disponível em: <https://x.gd/VUYeU>. Acesso em: 30 de maio. 2024.
- HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. "Novas configurações da divisão sexual do trabalho". *Cadernos de Pesquisa*, n. 132, 2007, p. 595-609.
- _____, Helena. Divisão social e processos de trabalho na sociedade japonesa. *Estudos Japoneses*, [S. l.], v. 8, p. 35-42, 1988. DOI: 10.11606/ej.v8i0.142811. Disponível em: <https://x.gd/Z612b>. Acesso em: 30 maio. 2024.
- LUYTEN, Sônia B. *Cultura pop japonesa: animê e mangá*. São Paulo: Hedra, 2005.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora UNB, 2013.
- NAGADO, Alexandre. "O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal". In: LUYTEN, Sonia B. *Cultura pop japonesa: animê e mangá*. São Paulo: Hedra, 2005, p. 49 - 57.
- NAPIER, Susan J. *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing contemporary japanese animation*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- ORSINI, Lauren. "Motherhood changed how I write about anime". *Otaku Journalist*, 2023. Disponível em: <https://x.gd/UqjrH>. Acesso em: 30 de maio. 2024.

ORTEGA, Mariana. "My Father, He Killed Me; My Mother, She Ate Me: Self, Desire, Engendering, and the Mother in Neon Genesis Evangelion". *Mechademia*, n. 2007, p. 216-232.

PAPASTRAVOS, Vanessa. "Miyazaki's monstrous mother: a study of Yubaba in Studio Ghibli's Spirited Away". *Feminist Media Studies*. n. 3, 2021, p. 1157-1172.

PERMATASARI, Cerelia; MOCHTAR, Jenny. "The Portrayal of Antagonistic Mothers in One Piece, The Promised Neverland, and Diabolik Lovers". *Kata Kita: Journal of Language, Literature and Teaching*. n. 3, 2022, p. 463-471.

SANTOS, Thátilla Souza; SATLER, Lara Lima. Estudo de Animações Japonesas no Brasil: um levantamento bibliográfico. In. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 21. 2019, Goiânia. *Anais Eletrônicos* [...]. Goiânia: Intercom, 2019.

SATO, Cristiane A. *JAPOPOP: O poder da cultura pop japonesa*. São Paulo: NSP, 2007.

SCOTT, Russell P. "Envelhecimento e juventude no Japão e no Brasil: idosos, jovens e a problematização da saúde reprodutiva". In. MINAYO, MCS; COIMBRA JUNIOR, CEA. (orgs). *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002, p. 103-127.

WANG, Wendy. "Breadwinner moms. Modern Parenthood Roles of Moms and Dads Converge as They Balance Work and Family". *Pew Research Center Social & Demographic Trends project*, n. 14, 2013, p. 1-29.

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO COMO FERRAMENTA GENÉRICA HOLLYWOODIANA PARA ADAPTAR NARRATIVAS INFANTO-JUVENIS

PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA¹

RESUMO O suburbanismo fantástico é um dos subgêneros cinematográficos mais influentes do cinema estadunidense dos anos 1980. Dentre seus clássicos estão aventuras infanto-juvenis da Amblin como *Poltergeist*, *E.T.*, *Gremlins*, *De Volta para o Futuro* e *Os Goonies*. O subgênero foi categorizado recentemente por Angus McFadzean, após o retorno de sua popularidade na década de 2010 em obras como *Super 8* e *Stranger Things*, que foram vendidas como “ficções científicas nostálgicas dos anos 1980” e “obras estilo Amblin”. No intento de contribuir para uma melhor compreensão do que é o suburbanismo fantástico, este artigo demonstra como parte importante do desenvolvimento do subgênero se dá através de uma replicação do modelo de *E.T.* e *Poltergeist* de adaptar *blockbusters* e obras de outros gêneros cinematográficos em narrativas centradas em crianças, adolescentes e jovens adultos. Este olhar ressalta como o subgênero foi parte importante do período do “Entretenimento Reaganista” ao adaptar o modelo de *blockbusters* para o público com maior potencial de consumo no cinema estadunidense: o jovem suburbano. Por fim, o artigo avalia o impacto que o suburbanismo fantástico teve em outros gêneros da indústria a partir dos anos 1980.

PALAVRAS-CHAVE Suburbanismo Fantástico; gêneros cinematográficos; aventura; Cinema Estadunidense; anos 1980.

ABSTRACT Suburban Fantastic is one of the most influential subgenres of 1980s American cinema. Its classics include the children’s adventures from Amblin such as *Poltergeist*, *E.T.*, *Gremlins*, *Back to the Future* and *The Goonies*. Angus McFadzean has recently categorised the subgenre after the return of its popularity in the 2010s in works such as *Super 8* and *Stranger Things*, which have been published as “nostalgic 1980s science fiction” and “Amblin-style works”. In search of a better consolidation of what suburban fantastic is, this article shows how part of its development appears to be a replication of the *E.T.* and *Poltergeist* model of adapting blockbusters and works from other cinematic genres into narratives centred on children, teenagers and young adults. This examination highlights how the subgenre was an important part of the “Reaganite Entertainment” period, adapting the blockbuster model to the audience with the greatest consumption potential in American cinema: suburban youth. Finally, the article explores the implications of the Suburban Fantastic for other genres in the film industry from the 1980s onwards.

KEYWORDS Suburban Fantastic; genre; adventure; American Cinema; 1980s.

¹ Doutor em Cinema e Audiovisual na UFF. Mestre em Comunicação Social na UFRJ. Professor Substituto do curso de Cinema e Audiovisual da UFF.

INTRODUÇÃO

O suburbanismo fantástico é um subgênero cinematográfico cuja categorização foi proposta pelo professor de literatura comparada da Universidade de Oxford Angus McFadzean no artigo “The suburban fantastic: A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood”, de 2017, e, posteriormente, no livro *The Suburban Fantastic Cinema* de 2019. Segundo ele,

é um nome usado para designar um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 1980, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva – fantasmas, aliens, vampiros, gremlins e robôs maldosos. Esses filmes [...] passaram a ser sinônimo dos trabalhos de diretores como Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis e Chris Columbus. Comumente adereçados como filmes infantis ou filmes para a família, sendo partes-chaves da infância do fim da *geração X* (1965-1980) e de toda *geração millennial* (1981-1996). (McFadzean, 2019, p. 1, tradução nossa)²

O autor define o início do subgênero em 1982, com o lançamento de duas obras da Amblin Entertainment, produtora de Steven Spielberg: *Poltergeist* (Toby Hopper, 1982) e *E.T. – O Extraterrestre* (*E.T. – The Extraterrestrial*, Steven Spielberg, 1982). O sucesso de bilheteria de ambos (*Poltergeist* foi uma das dez maiores bilheterias do ano, e *E.T.* foi a maior bilheteria da história do cinema até então) estimulou a Amblin a lançar produções infanto-juvenis que seguiam uma estrutura parecida com a desses filmes. Ou seja, obras nas quais jovens passavam por narrativas de amadurecimento enquanto precisavam restaurar o *status quo* de um subúrbio/*small town* desestabilizado por um evento fantástico. Isto se refletiu em filmes como *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Os Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), a trilogia *De Volta Para o Futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) e *Gasparzinho* (*Casper*, Brad Silberling, 1995).

O sucesso dessas obras também impulsionou o lançamento de narrativas com o mesmo teor por outros estúdios. Foi o caso, por exemplo, da Disney, com *O Vôo do Navegador* (*Flight of the Navigator*, Randal Kleiser, 1986), *Querida, Encolhi as Crianças* (*Honey, I Shrank the Kids*, Joe Johnston, 1989) e *Abracadabra* (*Hocus Pocus*, Kenny Ortega, 1993); da Fox com *Esqueceram de Mim* e sua sequência (*Home Alone* e *Home Alone 2: Lost in New York*, Chris Columbus, 1990 e 1992); e da Tristar com *Short Circuit – O Incrível Robô* (*Short Circuit*, John Badham, 1986) e *Jumanji* (Joe Johnston, 1995).

² No original: “is a name that designates a set of Hollywood movies that started to appear in the 1980s, in which pre-teen and teenage boys living within the suburbs are called upon to confront a disruptive fantastic force – ghosts, aliens, vampires, gremlins and malevolent robots. These films [...] became synonymous with the work of Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis and Chris Columbus. Typically marked as children’s films or “family” films, they were key parts of the childhood of late-Generation Xer’s and Millennials(1981-1996).”

Diante disso, este artigo discute de que modo pelo qual, para além de uma busca por repetir o sucesso de outras obras da década de 1980, o suburbanismo fantástico se consolidou como um formato para Hollywood realizar adaptações infanto-juvenis de grandes sucessos de público, tal como afirma McFadzean ao dizer que o suburbanismo fantástico “dramatiza a relação entre o público e os produtos genéricos de Hollywood” (2019, p. 49). Vale ressaltar que evidências para esta correlação podem ser encontradas desde a origem do subgênero, uma vez que tanto *Poltergeist* quanto *E.T. – O Extraterrestre* são frutos de um projeto chamado *Night Skies*, uma espécie de sequência temática da Ficção-Científica³ do grande sucesso *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977).⁴

Partindo desta perspectiva, o presente artigo dialoga com o livro *The Suburban Fantastic Cinema* (2019), de Angus McFadzean, para se aprofundar em como o suburbanismo fantástico se categoriza como subgênero cinematográfico. Estabelece-se um contraponto ao livro ao se considerar a importância de definir suas matrizes genéricas no gênero de Aventura (e não na Fantasia) e como isso facilita explicar o modelo do suburbanismo fantástico na produção de adaptações infanto-juvenis de narrativas dos mais diversos (sub)gêneros.⁵ Por fim, aponta-se como o próprio sucesso do suburbanismo fantástico afetou obras de outros (sub)gêneros que passaram a incorporar protagonistas infanto-juvenis, ampliando o seu potencial mercadológico ao englobar uma demografia mais nova como é o caso da Ficção-Científica *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993); produzir hibridismos como o *slasher* *Brinquedo Assassino* (*Child's Play*, Tom Holland, 1988); ou mesmo dar origem a novos subgêneros.

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO COMO SUBGÊNERO

Antes de discutir as implicações do suburbanismo fantástico como subgênero, é importante ter claro tanto as especificidades que diferenciam gêneros de subgêneros, quanto as definições múltiplas que estes conceitos podem ter. Para ambas as explicações, utiliza-se como base conceitual o livro canônico de Rick Altman *Film/Genre* (2000). Segundo o pesquisador, gêneros cinematográficos não são estruturas estáveis, uma vez que é interessante para os estúdios buscarem sempre novas peculiaridades para chamar a atenção para suas obras criando “ciclos” (Altman, 2000, p. 62) – por exemplo, o ciclo de filmes de Horror com monstros da Universal ou o ciclo de Aventuras suburbanas da Amblin, aqui discutido. Com o tempo, esses ciclos vão tendo seus elementos constitutivos consolidados pela repetição de narrativas similares, e passam a ser mais facilmente percebidos pelo público. A

3 Para criar uma distinção para o leitor, neste artigo citação aos gêneros são colocadas em maiúscula e os subgêneros em minúscula.

4 Disponível em: <https://x.gd/k9D3g>. Acesso em: 03 de janeiro de 2024.

5 Doravante, o termo (sub)gênero será usado nesse artigo para falar simultaneamente de gênero e subgênero.

partir daí, um ciclo tanto pode “morrer” – uma vez que a saturação das narrativas pode fazer com que o público perca o interesse pela fórmula – como se “consolidar”, tornando-se uma ramificação do gênero, aqui chamado de subgênero. É claro que esta divisão não é tão dicotômica assim e requer um olhar menos cartesiano: o próprio suburbanismo fantástico só se consolidou como subgênero após um período “morto” – com o retorno de grandes produções na década de 2010 (McFadzean, 2019, p. 2).

Uma vez tendo seus elementos consolidados e facilmente reconhecidos, gêneros e subgêneros passam a ter uma miríade de compreensões. Segundo as definições de Rick Altman (2000, p. 14), eles podem ser encarados a partir de quatro eixos, apresentados a seguir.

1) *Esquema ou Fórmula*: a ser seguido desde a concepção do projeto pelo produtor como forma de “minimizar os seus riscos”, por exemplo, “fazer um filme de super-herói para tentar conseguir uma grande bilheteria”, e se comunicar com roteiristas, diretores, fotógrafos, montadores sobre as características e tropos de gênero do filme que se quer produzir (Altman, 2000, p. 14).

2) *Como categoria de comunicação ou etiqueta*: usada por distribuidores e exibidores para vender e informar sobre o filme, por exemplo, “anunciar na porta do cinema que irá estreiar um novo filme de romance da Jennifer Aniston”. Altman inclusive cita como estas etiquetas mais podem servir para afastar do que atrair público, por exemplo, “a pessoa que odeia filme de Horror”) (2000, p.110).

3) *Como contrato de recepção e horizonte de expectativa para a audiência*: assim, quando o espectador é informado de que o filme se trata de uma comédia, ele já cria determinadas expectativas quanto à obra, como a de que ele vai rir e se divertir.

4) *Como estrutura*: ou seja, características sintáticas, semânticas, estéticas e narrativas que permitem compreender um filme como parte de um *corpus* de textos fílmicos com características semelhantes, ou mesmo discutir suas similaridades/diferenças com outros filmes daquele *corpus*.

Nesse sentido, é importante ressaltar que quando Angus McFadzean categorizou o suburbanismo fantástico, ele partiu de uma questão estrutural. Mais especificamente, utilizou-se da teoria semântica/sintática⁶ proposta por Altman em *Film/Genre* (2000), supracitada, para selecionar os elementos que unem diferentes filmes produzidos

6 Os componentes semânticos seriam os elementos gráficos, como a ambientação, os personagens e os movimentos de câmera. Os componentes sintáticos seriam seus elementos mais dialéticos, discursivos e estruturais. Tendo o *Faroeste* como exemplo, alguns elementos semânticos seriam: o meio-Oeste estadunidense, o cowboy, o uso de planos americanos; elementos sintáticos seriam: o discurso entre civilização e barbárie, a dualidade dos valores morais, a questão da fronteira, etc. (Altman, 2000).

a partir da década de 1980. Segundo McFadzean (2019, p. 16), semanticamente o suburbanismo fantástico mesclaria os elementos materiais da cultura suburbana com elementos de Fantasia, Aventura, Ação, Ficção-Científica e/ou Horror, como seres mitológicos, busca por artefatos mágicos, fugas da polícia, viagens no tempo, vampiros, etc. Sintaticamente, o subgênero conta a história de maturação de um protagonista jovem de forma sincronizada à resolução das consequências causadas pela entrada de elementos fantásticos em seu ambiente, apelando para o seu caráter heroico e restaurativo. Ou seja, contando a história de crianças, adolescentes e jovens adultos suburbanos que amadurecem enquanto lidam com os problemas causados por elementos fantásticos (sejam eles monstros verdes, viagens no tempo ou assaltantes atrapalhados).

Porém, esta classificação foi feita por McFadzean somente no final da década de 2010 – mais de 30 anos após o lançamento de *E.T.* e *Poltergeist*. Assim, como ela poderia ser encarada como fórmula hollywoodiana ou categoria de comunicação dos distribuidores e exibidores nos anos 1980?

Primeiro de tudo, é importante esclarecer que a definição do suburbanismo fantástico não se tratou de um *insight* de um único pesquisador. Por mais que exista um pioneirismo no trabalho de McFadzean em dar nome e definição teórica ao suburbanismo fantástico, a percepção de seus elementos constitutivos já era evidente para indústria, distribuidores e audiência. Um exemplo recente foi a produção e o marketing da série *Stranger Things* (Irmãos Duffer, 2016), que foi pensada e recepcionada como uma obra “estilo Amblin”.⁷

A ideia de um “estilo Amblin”, no entanto, é uma definição bastante vaga. Afinal, não se trata de um estilo presente em todos os filmes da produtora, e, muito menos, algo que é restrito ao seu catálogo. Por exemplo, seria no mínimo inusitado afirmar que *Cabo do Medo* (*Cape Fear*, Martin Scorsese, 1991), filme da Amblin em que um agressor sexual persegue uma jovem, teria muito mais o tal estilo do que a Aventura *Deu a Louca nos Monstros* (*Monster Squad*, Fred Dekker, 1987), em que um garoto precisa impedir que o Drácula e outros monstros góticos clássicos consigam um amuleto mágico. Uma outra definição, igualmente vaga, é a que se consolidou no sistema de RPG chamado “*Kids on Bikes*” (crianças em bicicletas) concebido por Jonathan Gilmour e Doug Levandowski (2018). Tanto os filmes “estilo Amblin” quanto às referências do “*Kids on Bikes*” formam justamente o *corpus* de filmes que McFadzean iria categorizar sob o subgênero *suburban fantastic* ou suburbanismo fantástico.

Desse modo, seria correto afirmar então que o suburbanismo fantástico só passou a ser compreendido por pesquisadores, audiência, distribuidores e estúdios como subgênero nos anos 2010? A resposta curta é que não.

7 Exemplos de veículos se referindo a esse “estilo Amblin” estão disponíveis em: <https://x.gd/HuhrP>. Acesso em: 03 de janeiro de 2024. E: <https://x.gd/KBTKX>. Acesso em: 03 de janeiro de 2024.

Por mais que o distanciamento temporal de mais de três décadas permita compreender como se desenvolveu o subgênero, incluindo o seu ápice e declínio, já era bastante claro durante a década de 1980 que havia uma busca dos estúdios de Hollywood em reproduzir a fórmula de *E.T.* para tentar garantir audiências parecidas. Exemplos bastante chamativos foram a produção de filmes como *Mac – o Extraterrestre* (*Mac and Me*, Stewart Raffill, 1988) e o sul africano *Nukie* (Sias Odendal e Michael Pakleppa, 1987), que demonstram suas inspirações desde o material promocional, repetindo os elementos da noite, da lua, da criança e do alienígena presentes no pôster clássico de *E.T.* (figura 1).



Figura 1 – Os pôsteres lado a lado de *E.T. – O Extraterrestre*, *Mac – O Extraterrestre* e *Nukie*. Fonte: Imdb.

Em outros casos, filmes como o australiano *Uma Aventura e Tanto* (*Frog Dreaming*, Brian Trenchard-Smith, 1986) comunicam em seus pôsteres que a escolha do ator para viver o protagonista não se deu à toa, ao usar de chamadas como “Você amou ele em *E.T.*. Agora Henry Thomas está de volta como Cody Walpole” e “Henry Thomas, a estrela de *E.T.*, convida você para uma jornada para além da sua imaginação” (figura 2).



Figura 2 – Os pôsteres de *Uma Aventura e Tanto* (distribuídos nos Estados Unidos com o nome de *The Quest*). Fontes: Imdb, Filmaffinity.com.

Steve Neale (1990) sublinha a importância da análise desses materiais de publicidade na compreensão de como se estabelecem os (sub)gêneros a partir do que ele chama de *intertextual relay* (algo como retransmissão intertextual), uma vez que exigem um contrato entre o produtor/distribuidor e a audiência para estabelecer uma comunicação sobre do que se trata o filme (logo, suas características genéricas). No entanto, nem sempre essa comunicação é assim tão simples. Um caso exemplar é o de *Gremlins* (Joe Dante, 1984) – filme da Amblin, cujas polêmicas envolvidas acabaram por criar a classificação etária PG-13.⁸ O roteiro, assinado por Chris Columbus, era originalmente para um filme de classificação R.⁹ Porém, Steven Spielberg, à frente da produção, sugeriu que o filme fosse mais divertido e “familiar” aos moldes de *E.T.* O filme, assim, teve sua violência atenuada, garantido a classificação PG¹⁰ (a mesma de *E.T.*), o que permitiu que alcançasse a terceira maior bilheteria doméstica do ano. Porém, traços assustadores e cenas bizarras (como aquela em que um gremlin é triturado em um liquidificador) continuavam dentro da obra. Isto levou a revista *TV Guide* a acusar o filme de

8 Parental Guidance Strongly Cautioned (Orientação Parental Fortemente Advertida) – Classificação etária que diz que algumas partes do filme podem ser inapropriadas para crianças com menos de 13 anos. Disponível em: <https://x.gd/5mFhK> Acesso em: 15 de junho de 2024

9 Restricted (Restrito) ou seja, filmes que exigem que jovens abaixo de 17 anos só possam entrar acompanhados de um adulto. Disponível em: <https://x.gd/htg3g> Acesso em: 15 de junho de 2024.

10 Parental Guidance Suggested (Orientação Parental Sugerida). Filme indicado para todas as idades. Disponível em: <https://x.gd/tFdqV> Acesso em: 15 de junho de 2024

“pretender, cnicamente, atrair um público de crianças pequenas que sem dúvida ficarão aterrorizadas por este filme destruidor de mitos” (Brock, 2014).¹¹ Após a polêmica, o próprio Spielberg junto com Jack Valenti, presidente da MPAA (Motion Picture Association), sugeriu a criação do selo intermediário PG-13. Curiosamente, foi *Amanhecer Violento* (Red Dawn, John Milus, 1984), outra obra do suburbanismo fantástico, o primeiro filme a receber esse selo.

Para além de uma anedota curiosa, o caso de *Gremlins* aponta para um complicador na questão de delimitar o suburbanismo fantástico. Afinal, por mais que sejam obras da Amblin e com o tal “estilo Amblin”, e se encaixem nas definições semântico/sintáticas de McFadzean (2019), como categorizar como pertencentes a um mesmo subgênero filmes como *E.T.*, *Gremlins*, *De Volta para o Futuro* e *Os Goonies*, uma Fantasia de *coming-of-age*/amadurecimento, um Horror de invasão, uma Ficção-Científica de viagem no tempo e uma Aventura de exploração? Tal questionamento é o ponto que norteia este artigo, que demonstra como o fato de o suburbanismo fantástico englobar obras que se relacionem com múltiplos (sub)gêneros se deve justamente à consolidação de um modelo de adaptação de narrativas diversas para um público infantil e/ou adolescente, a partir do sucesso de *E.T.* e *Poltergeist*. Ou seja, trata-se de um *corpus* de filmes que, por mais que seja formado por obras com profundos traços distintivos, ainda partem de uma estrutura facilmente reconhecível e referenciável (o tal “estilo Amblin”).

Os traços distintivos entre alguns de seus principais filmes também nos ajudam a entender o porquê destas obras nunca terem sido categorizadas como parte de um mesmo subgênero antes. *Stranger Things*, por exemplo, foi catalogada na Netflix como “uma Ficção Científica que faz tributos aos clássicos da Ficção Científica e Terror dos anos 1980” (Netflix, 2024).¹² Sobre esse fenômeno, McFadzean explica que o suburbanismo fantástico ficou diluído em definições genéricas mais amplas como “filmes para criança” ou “filmes para a família” (2019, p. 1). Porém, como apontado no caso de *Gremlins*, tais generalizações acabam criando perspectivas falsas sobre o próprio suburbanismo fantástico, uma vez que associam a ele características típicas de seu filme de origem, *E.T.*, desconsiderando as mudanças que o subgênero teve durante a década. É o caso de *Garotos Perdidos* (*Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987), um clássico do suburbanismo fantástico, com vampiros, certo teor sexual e classificação indicativa R. Ou seja, um filme que dificilmente pode ser considerado “filme para família” ou “infantil”.

A seção a seguir traz um olhar para além dessas distinções temáticas ou de tom, demonstrando que um traço coesivo comum a todas é a sua matriz genérica: os filmes de Aventura.

11 No original: “Cynically aimed to draw an audience of small children who would no doubt be terrorized by this myth-shattering film”. Disponível em: <https://x.gd/vKy6B>. Acesso em: 08 de outubro de 2023.

12 A catalogação se encontra disponível em: <https://x.gd/0TKOW>. Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

AVENTURA COMO MATRIZ GENÉRICA DO SUBURBANISMO FANTÁSTICO

Parte importante do trabalho de estabelecer relações sólidas entre os filmes do suburbanismo fantástico (superando seus traços distintivos) vem de apontar sua matriz genérica. Ou seja, compreender o gênero de onde o suburbanismo fantástico se origina. Não há muitas dúvidas, por exemplo, que o *slasher* e os filmes de zumbi são uma variação dentro do cinema de Horror, e que os *heist movies* (filmes de assalto) e os filmes de brucutu¹³ tenham raiz no gênero de Ação. Porém, tais definições não são sempre tão claras. Afinal, não existe uma regra hierárquica que obrigue um subgênero a se encaixar dentro de apenas uma “filiação genérica”. A comédia romântica, por exemplo, advém de uma hibridização entre o Romance e a Comédia, tendo ambas como matrizes genéricas. Além disso, há o caso de subgêneros que surgem dentro de um gênero, como o *found footage*¹⁴ no cinema de Horror, mas que pode ter filmes que se encaixam em outro gênero, é o caso da obra de *Poder Sem Limites* (*Chronicle*, Josh Trank, 2012), um filme de Super-herói.

Tais considerações demonstram algumas das complicações conceituais que as discussões sobre (sub)gêneros podem prover. Não à toa, Altman adverte que durante a história do cinema a maior parte dos críticos preferiram lidar com obras que são mais facilmente vinculadas a um gênero em específico, evitando anomalias e “cruzamentos genéricos” (2000, p. 17). Essa busca por uma “pureza genérica”, no entanto, é infrutífera em um subgênero marcado por hibridismos e relações com outros gêneros e subgêneros, como é o caso do suburbanismo fantástico. Sendo tais discussões conceituais inescapáveis (e inesgotáveis), propõe-se a aqui a se ater especificamente uma questão central: a ideia de que o suburbanismo fantástico não tenha como matriz genérica a Fantasia como o nome pode indicar, mas sim, o gênero de Aventura. Vale esclarecer que Angus McFadzean tangencia o assunto, ao indicar que o suburbanismo fantástico tenha se originado historicamente nos tropos de Ficção Científica, Horror e Fantasia da televisão e nos filmes de Fantasia centrado em crianças (2019, p. 2).

Farah Mendlesohn (2008), referência nos estudos de Fantasia, faz quatro tipos de categorização da fantasia, pensando na forma como os elementos surgem na narrativa. Seriam eles: *i*) Fantasia de Portal/Jornadas: obras que envolvem o atravessamento de um “lugar normal” para um lugar fantástico; *ii*) Fantasia Imersiva: caso de obras nas quais o mundo inteiro é fantástico; *iii*) Fantasia Liminal: seriam obras nas quais tanto o protagonista quanto o espectador têm dificuldade de entender, perceber ou aceitar a fantasia; *iv*) Fantasia Intrusiva: obras nas quais o fantástico aparece para tirar a estabilidade do protagonista, sem tirá-lo de seu lugar, assumindo que a normalidade é organizada e, com a entrada da fantasia do mundo, ele se desorganiza. Quando a fantasia recua do mundo, ele retorna a sua previsibilidade (Mendlesohn, 2008, p. XXII).

13 Também conhecidos como “One Man Army”. Filmes onde um herói solitário é o suficiente para enfrentar de forma violenta grupos e grupos de opositores. Obras como *Rambo 2: A Missão* (*Rambo: First Blood Part 2*, George Cosmatos, 1985) e *John Wick: De Volta ao Jogo* (*John Wick*, Chad Stahelski, 2015).

14 Obras que emulam um material fílmico encontrado, emprestando uma natureza documental.

Dentro dessa concepção de Mendlesohn (2008) o suburbanismo fantástico melhor se encaixaria nessa quarta concepção de Fantasia, que também engloba filmes de outros subgêneros como *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), uma Comédia Musical onde uma babá mágica aparece para cuidar das crianças, e *A Casa do Lago* (*The Lake House*, Alejandro Agresti, 2006), um Romance em que dois amantes em tempos distintos descobrem um jeito de se comunicar. Afinal, trata-se de obras marcadas pela irrupção do fantástico em um ambiente de “normalidade”. A questão que se impõe, porém, é que essa ideia da necessidade do elemento fantástico traz uma série de complicações para a categorização do suburbanismo fantástico por McFadzean, uma vez que mesmo dentre as obras categorizadas em seu livro, algumas não trazem elementos propriamente fantásticos para narrativa. É o que acontece, por exemplo, com *Conta Comigo* (*Stand by Me*, Rob Reiner, 1986) e *Se Correr o Bicho Pega* (*The Sandlot*, David Mickey Evans, 1993), aos quais o pesquisador atribui uma perspectiva “naturalizada do fantástico” (McFadzean, 2019, p. 99). São filmes que, respectivamente, trabalham com os mistérios que sondam a busca pelo corpo de um garoto em meio a floresta e a identidade de um vizinho que mora para além de um muro alto, cujo final abdica de qualquer explicação fantástica. Esta característica faz com que McFadzean as conceitue como obras “liminares” dentro do subgênero, ou seja, com um tom de fantasia mais subjetivo (2019, p.100). O próprio pesquisador também relembra que o suburbanismo fantástico passou por uma série de experimentações durante a década de 1980 – com filmes que também abriram mão dos elementos fantásticos para adicionar, por exemplo, dramas militares como *Amanhecer Violento*, *Corrida contra o Tempo* (*Russkies*, Rick Rosenthal, 1987) e *O Resgate* (*The Rescue*, Ferdinand Fairfax, 1988) (2019, p.40). Outras “exceções” também contempladas em seu livro são o drama de Artes marciais *Karate Kid* (John Avildsen, 1984) e a Comédia de Ação *Esqueceram de Mim* (*Home Alone*, Chris Columbus, 1990). Em ambas, não há nenhum elemento fantástico, mas narrativas “fantasiosas” – que envolvem um misterioso sábio de caratê que trabalha como zelador de um prédio e um garoto que cria dezenas de armadilhas caseiras pra se proteger de bandidos trapalhões, respectivamente.

Estas contradições relativas a uma “presença liminar do fantástico”, no entanto, caem por terra se abirmos mão da necessidade do elemento fantástico como traço constitutivo e focarmos em outro aspecto comum a obras: todas podem ser categorizadas como aventuras. O gênero de Aventura é uma categoria ampla e com definições abrangentes, e que normalmente se mescla com obras de Ação, Ficção Científica, Fantasia, Comédia, Guerra, etc. Segundo Thomas Sobchack o gênero de Aventura pode ser definido como um egresso do romance medieval em que o “protagonista tem ou precisa desenvolver habilidades especiais para se sobrepôr a grandes obstáculos de ordem humana, natural ou sobrenatural, em situações extraordinárias para restituir a ordem do mundo” (Sobchack apud. Tasker, 2004, p. 91). Esta perspectiva genérica, por sua vez, sublinha o principal elemento sintático

do suburbanismo fantástico: a resolução dos problemas extraordinários através da ação física. Além disso, essa definição descondiciona a necessidade de elementos fantásticos, e amplia essa perspectiva para o que “é fora do ordinário” (logo, fantástico aos olhos de uma criança/jovem): sejam aliens, gremlins, vampiros e robôs, mas também assaltantes, empresários gananciosos, caçadores de orcas e mestres de caratê.

Essa visão mais ampliada (desvinculada da necessidade de elementos semânticos de Fantasia, Horror, Ficção científica) do suburbanismo fantástico favorece inclusive a afirmação de McFadzean de que:

[e]mbora muitos [dos filmes citados em seu livro] ultrapassem o cenário suburbano, os gêneros de ficção científica, terror e fantasia, o melodrama masculino e a mistura tonal do ciclo Amblin, eles geralmente mantêm a conexão distinta entre os dilemas pessoais do protagonista pré-adolescente e o elemento do fantástico. Portanto, na minha opinião, os filmes em que este continua a ser o elemento dominante na sua mistura genérica podem ser chamados de “obras do suburbanismo fantástico”, embora seja necessária uma análise cuidadosa para determinar a relação de cada filme com este modelo semântico/sintático. (McFadzean, 2019, p. 41, tradução nossa)¹⁵

Assim, partindo dessa proposta de matriz genérica, o suburbanismo fantástico passa a ser compreendido como narrativas de maturação/amadurecimento nas quais um jovem (ou grupo de jovens) precisa restaurar o *status quo* de seus entornos, após este ser irrompido por elementos não ordinários, com foco na ação física. Isso permite englobar no suburbanismo fantástico obras como *Voando para Casa* (*Fly Away Home*, Carroll Ballard, 1996), cujo próprio pôster já demonstra uma inspiração em *E.T.*: trocando o garoto voando de bicicleta na frente da lua por uma menina voando com uma asa-delta adaptada na frente do Sol, junto aos gansos que ela precisa salvar. Ao mesmo tempo essa proposta de matriz genérica permite diferenciar o suburbanismo fantástico de filmes *coming-of-age* com aspectos mais dramáticos, como *Lagoa Azul* (*The Blue Lagoon*, Randal Kleiser, 1980) que conta a história de romance entre dois jovens perdidos em uma ilha deserta e *Lances Inocentes* (*Searching for Bobby Fischer*, Steve Zaillian, 1993) que fala sobre a jornada de um garoto em se tornar campeão de xadrez.

15 No original: “Although many of these films move beyond the suburban setting, the genres of sf, horror and fantasy, the male melodrama, and the tonal mix of the Amblin cycle, they generally retain the distinctive connection between the pre-teen protagonist’s personal dilemmas and the element of the fantastic. Therefore, in my view, films in which this remains the dominant element in their generic mix may be called ‘suburban fantastic films’, although careful analysis is required to determine each film’s relationship to this semantic/syntactic model”.

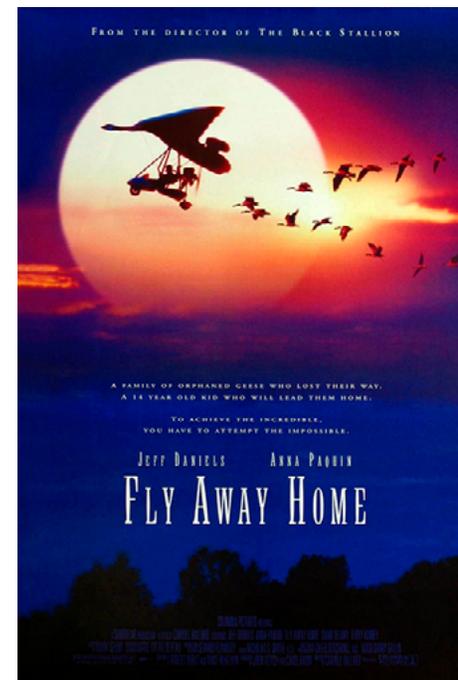


Figura 3 – Os pôster de *Voando para Casa*. Fonte: Imdb.

Compreender a preponderância dos elementos de Aventura nas obras do suburbanismo fantástico também ajuda a explicar o sucesso comercial do subgênero. Segundo levantamento do site The Numbers, entre 1995 e 2024, o gênero de Aventura foi o que trouxe a maior arrecadação de bilheteria no cinema estadunidense. A seguir, é mostrado como o suburbanismo fantástico serviu de importante ferramenta mercadológica para os estúdios durante a década de 1980.

O SUBURBANISMO FANTÁSTICO COMO FERRAMENTA MERCADOLÓGICA

Para dar sequência à discussão de que suburbanismo fantástico serviu como uma espécie de ferramenta mercadológica para Hollywood, antes de mais nada é necessário situar o subgênero na conjuntura histórica dos anos Reagan¹⁶ e do chamado “Entretenimento Reaganista”. Esse era o nome dado a uma conjuntura cultural e mercadológica que teve seu ápice nos anos 1980, marcado por um sistema industrial pautado na produção de um entretenimento escapista que anestesiava o espectador com efeitos especiais, histórias mirabolantes e autorreferenciais. Walters (2011) se debruça sobre essa conceituação ao falar que os filmes desse período geravam um estado de ansiedade perpétua causada pela dicotomia entre o prazer imediato de escapar à realidade ao assistir a obra e a imediata sensação de que era “apenas um filme” ao seu final, ou seja, não necessitando de reflexões mais profundas/críticas ao término da obra. Segundo Andrew Britton, “tratava-se de um produto tão maravilhoso quanto insignificante” (Britton, 2009, p. 101).

Ainda de acordo com Britton, esse é um termo geral para designar um conjunto de obras repetitivas, celebrativas de um estilo de vida estadunidense, e autorreferenciais em um “solipsismo interminável” (2009, p. 99). Assim, essas produções eram pensadas dentro de um contexto de consumo permanente, em que assistir ao filme era apenas o início. Nesse período, grandes estúdios de Hollywood passaram a pensar em seus filmes como marcas (ou franquias) a serem reproduzidas a partir de inúmeras sequências, desenhos para TV, jogos de videogame, venda de trilhas sonoras, memorabilias... É o caso de franquias como *Superman*, *Rocky*, *Rambo*, *Indiana Jones*, *Exterminador do Futuro*, *Duro de Matar*, *Star Wars*, *Tubarão*, *Um Tira da Pesada*, *A Hora do Pesadelo*, *Sexta Feira 13*, *Máquina Mortífera* e *Os Caças Fantasmas*.

É dentro dessa conjuntura que o suburbanismo fantástico se origina e se destaca ao trazer para o centro da trama uma demografia que, ao mesmo tempo que era sub-representada no cinema estadunidense, representava

16 Ronald Reagan, presidente estadunidense entre 1981 e 1989, é considerado um dos mais influentes políticos da história do país. Republicano, foi um dos mais importantes nomes do neoliberalismo. Era reconhecido pelo seu carisma (era ator) e pelo seu discurso de “Make America Great Again” (“Fazer a América Grande de Novo”) que seria repetido por Donald Trump, presidente no período 2017-2021.

um enorme potencial financeiro: o jovem de classe média, habitante dos subúrbios estadunidenses.¹⁷ Se olharmos para os filmes campeões de bilheteria nos Estados Unidos desde que *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) inaugurou o conceito de *blockbusters*, veremos como nenhum deles traz a criança para o centro da trama: *Rocky*, *Um Lutador* (*Rocky*, Sylvester Stallone, 1976), *Star Wars IV* (George Lucas, 1977), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Superman* (Richard Donner, 1979), *Star Wars V* (Irvin Kershner, 1980) e *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981). Isso foi ocorrer apenas 1982, quando *E.T.* atingiu a marca de 322 milhões de dólares arrecadados, tornando-se a maior bilheteria da história e criando um enorme alvoroço na indústria. McFadzean (2019, p. 26) explica que *E.T.* passou a falar diretamente com toda uma classe média suburbana cujos filhos finalmente podiam ir ao cinema para assistir obras que se referissem a sua subjetividade e sensibilidade. Representando o que viria a ser o suburbanismo fantástico, ele demonstrou que o subgênero poderia ser a forma pela qual Hollywood poderia falar mais diretamente com sua audiência chave: famílias de classe média suburbana e, mais especificamente, seus filhos (McFadzean, 2019).

Com os hábitos de consumo desse público em mente, os produtores de *E.T.* viram a possibilidade de estampar o extraterrestre em todo tipo de produtos jovens como jogos de tabuleiro, videogames, lanches de *fast food*... Até o próprio filme passava a expor diversos produtos, que foram de *action figures* de *Star Wars* até doces (Sirota, 2011). Nesse sentido, vale lembrar que a “ordinariedade” da cultura suburbana permite que seus elementos semânticos se mesquem com produtos a serem vendidos, o que por vezes não era possível em obras de outros gêneros (afinal, como incluir uma referência ao doce *Reese Piece’s* em *Indiana Jones* ou *Star Wars*?).

O impacto de *E.T.*, no entanto, não se deu apenas nos já citados filmes que tentaram emular sua narrativa de extraterrestres.¹⁸ Mais do que mostrar a receptividade do público com “filmes de alienígenas”, seu sucesso demonstrou que adaptar narrativas para o público infantil era um negócio bastante rentável para os estúdios. E isso ficou claro quando importantes obras do suburbanismo fantástico passaram a ser inspiradas em sucessos de bilheteria de Hollywood. McFadzean (2019, p.50) cita, por exemplo, como *Poltergeist* responde aos temas infantis de *A Profecia* (*The Omen*, Richard Donner, 1976), *Esqueceram de Mim*¹⁹ pode ser lido como uma espécie de versão infantil de *Duro de Matar* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988); e *Jumanji* (Joe Johnston, 1995) como um filme que traz o sucesso dos efeitos visuais de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), enquanto sua sequência temática *Zathura* (Jon Favreau, 2005) conversava com *Armageddon* (Michael Bay, 1998). Outros exemplos são *Jogos de Guerra* (*War Games*, John Badham, 1983) e *Amanhecer Violento*, versões jovens dos thrillers de Guerra Fria comuns na década de 1980; *Os Heróis Não tem Idade* (*Cloak & Dagger*, Richard Franklin, 1984), uma

17 Os subúrbios estadunidenses são a urbanização mais disseminada do país. Desde a década de 1980, mais pessoas moram nos subúrbios do país do que no campo e nas metrópoles somados.

18 Inclusive, aparentemente essa era uma estratégia fadada ao erro, já que tanto *Mac – O Extraterrestre* quanto *Nukie* foram fracassos de bilheteria e são considerados “alguns dos piores filmes da história”. Outros filmes que tentaram copiar sua fórmula foram *Um Alienígena do Barulho* (*Purple People Eater*, Linda Shayne, 1988), *Comando Suburbano* (*Suburban Commando*, Brut Kennedy, 1991), o espanhol *Los Nuevos Extraterrestre* (Juan Piquer Simon, 1983), o argentino *Los Extraterrestre* (Enrique Carreas, 1983), o turco *Badi* (Zafer Par, 1984) e o chinês *Pi li bei bei* (Song Chong e Luming Wen, 1988).

19 Que por sua vez vai ser inspiração de *o Super Controle Remoto* (*Remote*, Ted Nicolaou, 1993)

alusão a franquia de espionagem *007*; *O Último Guerreiro das Estrelas* (*The Last Starfighter*, Nick Castle, 1984), que remete às obras das franquias *Star Wars* e *Star Trek*; *Os Goonies*, uma aventura jovem aos moldes de *Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981); *Karate Kid* e *Unidos para Vencer* (*Sidekicks*, Aaron Norris, 1992), filmes de esporte/superação e de artes marciais, gêneros em voga na época; e, claro, *De Volta para o Futuro 3* como uma perspectiva do subgênero dentro do Faroeste.

Nesse sentido, é particularmente interessante dar uma atenção à relação que o suburbanismo fantástico vai ter de modo mais específico com o cinema de Horror. Como Richard Nowell explica, ao falar do gênero (e, mais diretamente, do subgênero *slasher*), “a eleição de Regan representou uma guinada conservadora na MPAA diante do sexo e violência” (2010, p. 229). Essa virada resultou em classificações indicativas mais severas para filmes pautados em nudez e *gore*, fazendo com que Hollywood precisasse se adaptar. Nowell explica que a partir de 1981 os “incentivos para produzir e distribuir *slasher* diminuíram consideravelmente, e, no lugar deles, emergiu uma série de filmes de Horror mais atrativos comercialmente voltados para a juventude” (2010, p. 241). Afinal, já que não era possível produzir filmes com sexo e excesso de sangue sem receber uma classificação etária mais severa, uma outra possibilidade passou a ser a produção de obras de horror que apelassem para demografias mais amplas.

Duas obras da Amblin são exemplares nesse sentido: *Poltergeist* que contou com o bem sucedido esforço de Spielberg e Toby Hopper²⁰ (Good, 2020) em mudar a classificação indicativa de R para PG,²¹ o que permitiu que o filme alcançasse a sétima maior bilheteria doméstica do ano; e o já citado caso de *Gremlins*, que também comungou da classificação PG. Toby Hopper ainda conseguiria a classificação PG em *Os Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, 1986) – *remake* do filme de 1953, porém pautado na perspectiva de uma criança. No entanto, ele foi a exceção: o *camp* e inocente *Deu a Louca nos Monstros* recebeu classificação PG-13, o que dificultava atingir uma demografia mais jovem. A tom de comparação, essa foi a mesma classificação recebida por *Procura-se Rapaz Virgem* (*Once Bitten*, Howard Storm, 1985), um filme de vampiros com uma narrativa sobre perda da virgindade.

Com a forma mais disseminada com que o PG-13 passou a ser utilizado para obras centradas em crianças com tropos de Horror, como *A Hora das Criaturas* (*Critters*, Stephen Herick, 1986), *O Portal* (*The Gate*, Tibor Takacs, 1987), *It* (Tommy Lee Wallace, 1990) e o resto da trilogia *Poltergeist*, também passa a se perceber outro movimento em paralelo na indústria. Os estúdios menores, no geral, passaram a apresentar narrati-

20 Disponível em: <https://x.gd/WQ9xB>. Acesso em: 08 de janeiro de 2024.

21 Ou seja, R exigindo a presença de adultos para acompanhar jovens com menos de 17 anos. PG, apenas recomendando a supervisão parental. Vale ressaltar que, como já mencionado, apenas em 1984 que foi criado o PG-13, uma classificação intermediária.

vas do suburbanismo fantástico focadas em protagonistas mais velhos, buscando atingir o público adolescente (McFadzean, 2019, p. 31). É o caso de filmes como *A Hora do Espanto* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985), *A Maldição de Samantha* (*Deadly Friend*, Wes Craven, 1986), *Garotos Perdidos*, *O Limite do Terror* (*Watchers*, Jon Hess, 1988), *Arcade – A Realidade Mortal* (*Arcade*, Albert Pyun, 1993), *Brainscan – Jogo Mortal* (*Brainscan*, John Flynn, 1994) e *Evolver* (Mark Rosman, 1995). As obras voltadas para um público infanto-juvenil não acabaram, mas migraram em grande parte para a televisão. Assim, na virada da década de 1980 pra 1990, viu-se uma profusão de séries do subgênero. Entre as mais famosas estão *Contos da Cripta* (*Tales from Crypt*, William Gaines, HBO, 1989-1996), *Clube do Terror* (*Are You Afraid of the Dark?*, D.J. MacHale e Ned Kandel, Nicklodeon, 1990-1996), *Eerie, Indiana* (José Rivera e Karl Schaefer, NBC, 1991-1993) e *Goosebumps* (Deborah Forte, Fox Kids, 1995-1998).

O sucesso comercial de diversas produções do suburbanismo fantástico ao longo dos anos 1980, acabou por também influenciar obras de outros gêneros e subgêneros, que passaram a reproduzir alguns de seus elementos semânticos e sintáticos. No tópico a seguir são discutidas algumas dessas obras.

A INFLUÊNCIA DO SUBURBANISMO FANTÁSTICO EM OUTROS (SUB)GÊNEROS

Como apresentado, o suburbanismo fantástico se consolidou como um subgênero cinematográfico por meio do qual a indústria de Hollywood pode adaptar narrativas de *blockbusters* e de outros (sub)gêneros, buscando trazer para o centro da trama protagonistas jovens com os quais as demografias mais novas pudessem se identificar. Outra questão que deve ser notada, no entanto, é a influência que o suburbanismo fantástico vai ter em outros (sub)gêneros. Uma das principais formas em que podemos testemunhar esse fenômeno é a partir da profusão de obras que importaram a figura do “garoto injustiçado”, o protagonista arquetípico do suburbanismo fantástico, para suas narrativas. McFadzean explica que:

A maneira mais simples de introduzir parte do material semântico e sintático do suburbanismo fantástico nos *blockbusters* modernos, entretanto, é apresentar protagonistas pré-adolescentes que constituem importantes companheiros dos heróis principais. Isto leva a filmes em que um menino é caçado por robôs do futuro que pensam que ele é o futuro salvador da humanidade (*O Exterminador do Futuro 2: Dia do Julgamento*); em que um menino

descontente e obcecado por cinema é transportado para o mais recente filme de ação com seu herói de tela (*O Último Grande Herói*); e em que um irmão e uma irmã visitam um parque de dinossauros que quebra e libera os dinossauros (*Jurassic Park*) (...) as crianças funcionam, em parte, como substitutos desse público-alvo demográfico, uma vez que, apesar da classificação etária, esses *blockbusters* são frequentemente comercializados também para crianças e têm linhas de brinquedos que os acompanham. (McFadzean, 2019, p.48-49, tradução nossa)²²

Vale ressaltar que, como explica Altman, apenas um único elemento sintático ou semântico (como a presença de um protagonista jovem, ligado a um tropo típico do suburbanismo fantástico) já é o suficiente para avivar o sentimento da audiência pelo subgênero (2000, p. 132). Assim, é notável que *Jurassic Park*, clássico da Amblin e dirigido pelo próprio Spielberg, e primeiro filme desbancar o recorde de bilheteria de *E.T.*, tenha alguns dos elementos semânticos e sintáticos do suburbanismo fantástico, como a narrativa de maturação jovem, a irrupção do *status quo* por criaturas e a consolidação simbólica da família nuclear ao final da trama.

Outro caso interessante de obra a importar essa figura do “garoto injustiçado” é a franquia *Boneco Assassino*,²³ que inova enquanto *slasher* ao centrar sua narrativa em uma criança, produzindo uma espécie de hibridismo entre os dois subgêneros. Não à toa, o boneco Chucky, o vilão da franquia, se gabaritou como um ícone da cultura pop e ganhou diversas linhas de brinquedo. A influência do suburbanismo fantástico continuou durante o século XXI, mesmo durante o declínio subgênero, e pode ser vista em *blockbusters* como *Transformers* (Michael Bay, 2007), *Uma Noite no Museu 3 – O Segredo da Tumba* (*Night at the Museum: Secret of the Tomb*, Shawn Levy, 2013) e *M3gan* (Gerard Johnstone, 2023), obras nas quais co-protagonistas jovens amadurecem enquanto precisam, fisicamente, lidar com intervenções extraordinárias em suas realidades como robôs alienígenas, figuras de um museu que ganham vida ou bonecas assassinas.

Por fim, um outro desdobramento que não pode deixar de ser notado é a influência do suburbanismo fantástico na consolidação de outros subgêneros. Obras que passam a ter características sintáticas e semânticas específicas, mas que ainda se encaixam no suburbanismo fantástico, uma vez que reproduzem a estrutura de obras como *E.T.*, *Short Circuit – O Incrível Robô* e *Um Hóspede do Barulho*, nas quais um jovem cria vínculos afetivos e precisa salvar uma figura “extraordinária” (seja um alienígena, um robô ou um pé-grande) que se encontra em perigo. Nesse sentido, dois subgêneros se destacam. O primeiro é o subgênero de filmes de animais, que se popularizaram a partir da década de 1990 como *Beethoven* (Brian Levant, 1992), *Free Willy* (Simon Wincer, 1993), *André – Uma Foca em Minha Casa* (*Andre*, George T. Miller, 1994), *Meu Pequeno Ladrão* (*Monkey Trouble*, Franco Amurri,

22 No original: “The simplest way to introduce some of the semantic and syntactic material of the suburban fantastic into modern blockbusters, however, is to introduce pre-teen protagonists who form important sidekicks to the main heroes. This leads to films in which a young boy is hunted by robots A T-Rex explores suburbia in *The Lost World: Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1997). from the future who think he is the future saviour of mankind (*Terminator 2: Judgment Day*); in which a discontented boy obsessed with cinema is transported into the latest action film with his screen hero (*The Last Action Hero*); and in which a brother and sister visit a dinosaur park which breaks down and releases the dinosaurs (*Jurassic Park*). As with adult-focused suburban fantastic films, the fantasies of these pre-teens remain secondary to the adult protagonist’s encounter with the fantastic. Instead, the children function partly as stand-ins for that audience demographic, since, despite adult ratings, blockbusters are often marketed to children as well and have accompanying toy lines”.

23 Falo mais especificamente da trilogia inicial, já que os quatro filmes seguintes tomam outra direção. Vale destacar, no entanto, que as versões contemporâneas (tanto o reboot do Cinema, quanto a série de TV) retornaram para o que pode ser compreendido como um hibridismo entre o *slasher* e o suburbanismo fantástico.

1994) e *Bud – O Cão Amigo* (*AirBud*, Kevin DiCicco, 1997). São narrativas de maturação (*coming-of-age*), em que crianças e adolescentes fazem amizade com animais “especiais” (como um macaco ladrão e um golden retriever que joga basquete), enquanto precisam lidar com ladrões mal-encarados e empresários mesquinhos.

O outro subgênero, mais recente, ganhou popularidade conforme a popularização dos efeitos 3D. São os que aqui se escolhe chamar de filmes de “parceiros animados”. Normalmente, trata-se de obras nostálgicas das décadas anteriores nas quais um adolescente/jovem adulto encontra um personagem animado clássico e, a partir dessa amizade, precisa resolver grandes problemas – vivendo todo um arco de amadurecimento emocional no processo. Exemplos são: *Zé Colméia: O Filme* (*Yogi Bear*, Eric Brevig, 2010), *Os Smurfs* (*The Smurfs*, Raja Gosnell, 2011), *Pica-Pau: O Filme* (*Woody Woodpeck*, Alex Zamm, 2017), *Pokémon: Detetive Pikachu* (*Pokemon: Detective Pikachu*, Rob Letterman, 2019) e *Sonic* (Jeff Fowler, 2020).

CONSIDERAÇÕES

O suburbanismo fantástico, para além de um subgênero cinematográfico que marcou a década de 1980, também funcionava como uma fórmula/método de alguns estúdios de Hollywood para atingir uma audiência específica: crianças e jovens de classe média. Esta perspectiva, por sua vez, traz uma maior complexidade nos estudos sobre (sub)gêneros ao oferecer um subgênero cuja origem vai além da “produção em massa” de filmes parecidos (Langford, 2005, p. 26), como foi o caso do *slasher* no mesmo período.

Do mesmo modo, é interessante pensar como uma das principais características do suburbanismo fantástico, que é o seu fácil imbricamento com outros (sub)gêneros, conversa com o “solipsismo interminável” da conjuntura do entretenimento reaganista, uma vez que advém do reaproveitamento e reciclagem da própria cultura pop (Britton, 2009). Em outras palavras, não basta o sucesso de personagens como Indiana Jones e 007 e suas intermináveis franquias: é possível também fazer versões “jovens” de seus filmes, conversando mais diretamente com o público mais novo, o introduzindo mais cedo no mercado de entretenimento e consumo estabelecido por Hollywood. Simultaneamente, é evidente que para além de todos os pastiches e tentativas baratas de emular filmes e franquias, diversos clássicos jovens foram produzidos no período de forma a tornar o suburbanismo fantástico um dos mais influentes subgêneros da década de 1980.

Essa influência cultural, inclusive, retornou nos anos 2010, com o lançamento de obras como *Super 8* (J.J. Abrahms, 2011), *Stranger Things, It – Capítulo 1* (Andy Muschietti, 2017) e *Bumblebee* (Travis Knight, 2018) – que ajudaram a reavivar a nostalgia pela cultura pop da década de 1980 e pelo próprio suburbanismo fantástico. Essas produções, por sua vez, se mostram essenciais na consolidação da compreensão das audiências e da indústria do suburbanismo fantástico quanto subgênero, mesmo que ainda não tivesse sido categorizado. Esta perspectiva também demonstra como os estudos do suburbanismo fantástico ainda são recentes, de forma que ainda há muito a se pensar sobre o subgênero e o seu impacto dentro do cinema estadunidense e mundial.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000.
- BRITTON, Andrew. *Britton on Film*. Detroit: Wayne State University Press, 2009.
- BROCK, Ben. *30 Years Of 'Gremlins': How Steven Spielberg Ushered In The Era Of PG-13 Blockbuster Entertainment*. IndieWire. 05 de Junho de 2014. Disponível em: <https://x.gd/uN2Ag>. Acesso em: 08 de outubro de 2024.
- FILM RATINGS. Rating Rules. Disponível em: <https://x.gd/iNQRa> Acesso em: 15 de junho de 2024.
- GILMOUR, David. LEVANDOWSKI, Doug. *Kids on Bikes*. Burbank: Hunters Book. 2018
- GOOD, Owen. Poltergeist's PG rating was a crime against kids of the '80s. Polygon. Disponível em: <https://x.gd/LCr7l>. Acesso em: 08 de janeiro de 2024.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "A Casta Juvenil". In. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 49-53. volume 2.3
- LANGFORD, Barry. *Filme Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- NEALE, Steve. Questions on Genre. *Screen*, v. 31, n. 1, Spring. 1990, p. 45-66.
- NETFLIX. *Stranger Things*. Disponível em: <https://x.gd/ne6a1>. Acesso em: 05 de janeiro de 2024.
- MCFADZEAN, Angus. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. New York: Wallflower Press, 2019.
- MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- NOWELL, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher*. London: Continuum, 2010.
- TASKER, Yvonne (ed.) *Action and Adventure Cinema*. New York: Routledge. 2004.
- SHIELDS, Meg. The Fruitful Failure of Steven Spielberg's 'Close Encounters of the Third Kind' Sequel. *Film School Rejects*. 24 de Agosto de 2020. Disponível em: <https://x.gd/4Q9Wz>. Acesso em: 03 de janeiro de 2024.
- SIROTA, David. *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now – Our Culture, Our Politics, Our Everything*. New York: Ballantine Books, 2011.
- WALTERS, James. *Fantasy Film: A Critical Introduction*. New York: Berg, 2011.

O PORVIR IMAGINADO PELO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A FICÇÃO CIENTÍFICA NO PAÍS DO FUTURO¹

ARTHUR SILVA BARBOSA²

RESUMO Neste artigo em caráter ensaístico, propõe-se a análise da emergência de uma tendência contemporânea no cenário cinematográfico brasileiro, caracterizada pela representação de tempos e espaços especulativos – um elogio ao artifício e um apelo à imaginação enquanto potência criativa. Nesse contexto, gêneros previamente menos explorados no âmbito dessa cinematografia, como a ficção científica, ganham visibilidade. O objetivo central é compreender de que maneira esse gênero possibilita a expressão artística e crítica, além de assimilar tais narrativas em relação ao contexto contemporâneo em que estão inseridas. A abordagem adotada neste estudo busca uma compreensão abrangente do gênero narrativo, considerando tanto sua evolução histórica quanto uma análise contemporânea. Destaca-se a importância de examinar a especificidade da ficção científica, identificando suas características distintivas e suas convenções.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; cinema contemporâneo; gêneros narrativos; ficção científica; distopia.

ABSTRACT This article, in an essayistic disposition, proposes to analyze the emergence of a contemporary trend in the Brazilian cinematographic scene, characterized by the representation of speculative times and spaces – an homage to the artifice and an appeal to imagination as a creative force. In this context, genres previously less explored within this cinematography, such as science fiction, gain visibility. The central objective is to understand how this genre enables artistic and critical expression, as well as to assimilate such narratives in relation to the contemporary context in which they are situated. The approach adopted in this study seeks a comprehensive understanding of the narrative genre, considering both its historical evolution and a contemporary analysis. It is relevant to examine the specificity of science fiction, identifying its distinctive characteristics and conventions.

KEYWORDS Brazilian cinema; contemporary cinema; narrative genres; science fiction; dystopia.

1. Este artigo é fruto de reflexões suscitadas pela escrita da dissertação intitulada "As imagens distópicas no cinema contemporâneo do país do futuro" orientada pela Profa. Dra. Claudia Linhares Sanz (Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília), em 2024.

2. Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, graduado no curso de Artes Visuais pela mesma instituição.

INTRODUÇÃO

O cineasta Kleber Mendonça Filho, um dos realizadores de *Bacurau*, na época do lançamento de seu filme, disse em entrevista³ que o efeito especial mais barato que um filme pode ter é inserir o letreiro “Daqui a alguns anos...”, como fez na referida obra; a intenção, ele acrescentou, seria deslocar o espectador imediatamente para outra atmosfera sem ser necessário apelar para artifícios digitais ou práticos que possam demandar trabalhos adicionais. Podemos notar como esse recurso foi introduzido na montagem: logo nos primeiros minutos, enquanto a câmera tenta se aproximar de um caminhão-tanque que corta o sertão do Nordeste, temos a visão de sua traseira, quase como se o veículo quisesse se afastar do espectador – nesse plano, uma frase surge em *fade in*: “OESTE DE PERNAMBUCO”. A cena é cortada e em sequência, vemos agora o caminhão de frente, movimentando-se em direção à câmera (que agora parece querer se afastar), quase cambaleante, desviando dos buracos da estrada – outra frase surge em *fade in*: “DAQUI A ALGUNS ANOS”. Essa curta cena de apresentação sugere a aproximação quase violenta de uma impetuosa máquina, de certa forma, a locomotiva benjaminiana do progresso (Benjamin, 1994), um futuro (ou progresso) que se aproxima cada vez mais veloz.

A cena descrita assemelha-se muito aos planos iniciais de *Brasil ano 2000*, filme longa-metragem de Walter Lima Jr. lançado em 1969. Neste, a estrada vazia, novamente, é tomada pela impetuosidade de um caminhão que persegue a objetiva, que, por sua vez, tenta se afastar do automóvel. No para-choque do veículo, estão inscritos os versos icônicos do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade “*Tupi or not tupi, that is the question*”, em alusão ao modernismo artístico dos anos 1920 com que a Tropicália do fim dos anos 1960 guarda uma taxativa relação. A rima visual sugere uma conexão entre as duas obras, e os contextos em que ambas foram produzidas; relação que se observa em outros momentos, como o uso da canção *Não Identificado* composta por Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa, também lançada no ano de 1969.

A música, que refletia o momento da corrida e exploração espacial da Guerra Fria, parece brincar, tanto em sua poesia quanto em sua melodia, a partir de uma perspectiva terceiro-mundista – parece desvelar o aspecto, um tanto “fora de lugar”, da experiência brasileira em relação aos avanços tecnológicos incessantes inserido no contexto da corrida espacial, como um comentário a respeito do deslocamento de um país alheio às inovações, mas ao mesmo tempo que lida com o estranhamento em notas desarmônicas, incorpora-o. É a canção que encerra a obra de Walter Lima Jr., embalando o andar da personagem de Anecy Rocha em direção ao horizonte, numa estrada muito semelhante à do cenário inicial – o caminhar, vetorizado pela estrada é, nas palavras de Ismail Xavier (2014, p.

3. BACURAU é um filme de resistência..., 2019. Disponível em: <https://x.gd/OhMDR>.

120), “metáfora do tempo”. A câmera exerce um duplo movimento de *travelling*, elevando-se e lentamente se afastando da personagem que caminha ao centro na estrada vazia, até a vermos pequena em meio ao espaço da cena, em um grande plano geral; por fim, um leteiro surge em *fade in*: “e foi feliz para sempre”.

Cinquenta anos mais tarde, a canção volta a ser utilizada, agora em *Bacurau*. A melodia se inicia junto a uma imagem do espaço sideral, e, aos poucos, a câmera se movimenta lateralmente até revelar o planeta Terra – um satélite artificial corta o plano ao passo que a imagem gerada digitalmente se aproxima do território brasileiro. Ao fim da canção, a imagem do espaço se dissolve na de uma estrada, a mesma já descrita anteriormente, também semelhante à estrada vista em *Brasil ano 2000*. Encontramos nessas pistas um conector, indícios da retomada de algo deixado no futuro que Walter Lima Jr. imaginou em *Brasil ano 2000* – uma questão talvez ainda não resolvida ou que tenha voltado para nos alertar –, algo que parece ser um grande paradigma que ainda ecoa em *Bacurau*.

Brasil ano 2000 é lançado em 1969, em plena ditadura militar, momento em que a esperança (refletida tão evidentemente no cinema do início daquela década) parece enfraquecida. Nesse futuro fictício, no início do século XX, seus personagens fogem de Brasília após uma guerra nuclear mundial devastar parte do território nacional. O prenúncio – ou resignação – da derrocada de um dos últimos respiros da utopia moderna brasileira (encarnados na nova capital), tornava-se evidente na fuga desses personagens, em um movimento de contrafluxo migratório, que agora rumavam ao norte do país, até chegarem à cidade de Me Esqueci, território que, assim como a cidade de Bacurau, perde seus referenciais geográficos – “No seu diagnóstico geral, o filme de Walter Lima Jr. fala de um país que, ao recalcar sua história, embaralha sua modernização” (Xavier, 2014, p. 120).

Tanto em *Brasil ano 2000* quanto em *Bacurau*, define-se um espaço-tempo diegético localizado em um futuro que certamente guarda relações especulares com o contexto que lhes é contemporâneo, artifício bastante comum nas ficções científicas. O primeiro parodia o gênero, sintetizado, por exemplo, não apenas por se deslocar para um futuro especulativo: na cena em que um foguete seria lançado pelo governo militar em direção ao espaço (como uma alegoria que reflete as convicções modernas de progresso científico e tecnológico que cingiam o espírito quase messiânico de um Brasil enquanto terra do futuro durante a ditadura militar), o foguete, centro dos olhares de todos em cerimônia na cidade de Me Esqueci, em um movimento completamente anticlimático, não decola. *Bacurau*, por sua vez, evoca a ficção científica de forma menos irônica – a iconografia comum ao gênero, como o drone caracterizado como um disco-voador, tantas vezes relacionado à ideia de invasão (habitualmente alienígena), é um disfarce rapidamente identificado pelos habitantes da cidade. A referência ao filme de Walter Lima Jr., décadas

depois, talvez se fundamente como uma tentativa de sugerir como o epíteto “país do futuro” pudesse justificar as atrocidades reiteradamente cometidas no passado brasileiro. É possível considerar o eco de *Brasil ano 2000* em *Bacurau* como sugestão de uma recorrência histórica, ou a provocação de um senso de futuridade semelhante ao melancólico desenlace que interrompeu a continuidade (ou, ao menos o *sentimento*) de uma normalidade institucional.

Há que se considerar, evidentemente, como o contexto histórico tenha impactado a antevisão de aspectos recorrentes em tais obras, sobretudo ao apontar como os caminhos tomados em ambos os momentos históricos sugerem a ameaça à própria existência dessa parcela mais vulnerável da sociedade brasileira. Nesse aspecto, Xavier (2014) é categórico ao sugerir uma relação de totalidades semelhantes ao comentar *Brasil ano 2000*, uma vez que a alegoria pressupõe uma permanência de estrutura (contextos, poder, relações) e uma diferença de superfície (Me Esqueci), onde se encena o futuro com o intuito de desnudar a condição presente – lógica que podemos estender também ao filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Em ambos os casos, podemos notar que ao deslocar para o futuro uma tensão estabelecida como questão histórica, sugere-se uma condição cíclica, um mal crônico da sociedade brasileira, ou, como bem sintetiza Ismail Xavier (2014, p. 120), “nos termos em que a experiência se dá, não há promessa de que o futuro venha redimir o passado”. Se ao final dos anos 1960 a desilusão irrompe com o golpe militar, nos anos 2010 parece se manifestar após o emergir de forças reacionárias e o golpe parlamentar de 2016.

A FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: ENTRE A NEGAÇÃO DA UTOPIA E A RESISTÊNCIA À DISTOPIA

Poderíamos considerar que a relação entre as narrativas fantásticas da ficção científica (FC) não encontraram no cinema brasileiro, ao longo dos anos, um território “fértil”. De fato, podemos falar em períodos ou obras de diferentes expressões artísticas pontuais que fizeram uso da iconografia ou de outras convenções já estabelecidas pelo gênero, mas não em uma produção contínua e acentuada, muito menos de forma industrial e massiva (Suppia, 2013). Por outro lado, a cinematografia contemporânea, nos últimos anos, parece se voltar para as convenções de gêneros fantásticos, como podemos notar nos filmes *Divino Amor* (2019, Gabriel Mascaro), *Batguano* e *Sol Alegria* (2014 e 2018, Tavinho Teixeira), *Ciclo* (2022, Ian SBF), *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* (2014 e 2017, Adirley Queirós), *Carro rei* (2021, Renata Pinheiro), *A nuvem rosa* (2021, Iuli Gerbase), *Loop* (2019,

Bruno Bini), *Medusa* (2021, Anita Rocha da Silveira), *Ontem havia coisas estranhas no céu* (2020, Bruno Risas), *O homem que parou o tempo* (2018, Hilnando SM), entre outros.

De forma objetiva, até então a FC não se percebia como um gênero profícuo, produzido em larga escala, em primeiro lugar porque não há, no Brasil, uma indústria que justifique o mapeamento de um gênero complexo como a FC (a própria condição histórica do cinema nacional reflete a dificuldade para o desenvolvimento do *fazer* cinematográfico). Por outro lado, a questão se revela mais intrincada do que pensar a existência ou não de determinado estilo ou divisão. Para Suppia (2013, p. 11), “O cinema nacional é muitas vezes pensado em ciclos, e abordagens de gênero não são muito frequentes, até porque parecem mais adequadas à análise de um contexto cinematográfico industrial, o que não seria exatamente o caso brasileiro”. Soma-se a isso um aspecto cultural, no sentido de compreender a FC como um “gênero estrangeiro”, distante de nosso horizonte artístico, ou, em hipóteses que germinam dessa, de que seria uma representação inautêntica, não representativa da cultura brasileira e que não faria sentido um país subdesenvolvido produzir um gênero amplamente associado ao poder econômico e desenvolvimento tecnológico. Essa hipótese foi previamente levantada na crítica literária por autores como M. Elizabeth Ginway ao descrever a condição de expectativa eterna atribuída ao país, como um desígnio de grandeza profetizado.

Saudado como um paraíso tropical, mais tarde como um gigante adormecido, e finalmente como o país do futuro, pleno de possibilidades latentes, o Brasil tem sido apontado por cronistas e historiadores desde sua descoberta pelos portugueses em 1500, como estando destinado à grandeza. Durante a segunda metade do século XX, o Brasil lutou para modernizar-se, em uma tentativa de realizar esse potencial há muito anunciado. A ficção científica, por causa de suas ligações com a ciência e a tecnologia, é o veículo ideal para o exame da percepção do impacto cultural do processo de modernização no Brasil. (2005, p. 13)

É curioso refletir, no entanto, dois aspectos: o primeiro é a relação quase *sine qua non* que o porvir guarda como condição das ficções científicas; o segundo é o epíteto atribuído ao Brasil – “país do futuro”. Para Fred Coelho (2019), embora haja conhecimento dos gêneros voltados ao fantástico, raros foram os autores brasileiros que se empenharam em obras especulativas ou mesmo projeções distópicas – nessa chave, o imaginário coletivo careceria de elaborações que transcendam a perplexidade histórica do Brasil.

De certa forma, a modernidade partilha com o gênero de FC aspectos fundamentais em sua caracterização: se o ímpeto pelo progresso tecnológico e científico orientava o pensamento moderno, é na FC que a fabulação se

somará à epistemologia a fim de conceber os resultados do progresso, ou, em outras palavras, o que seria possível engendrar a partir das condições de possibilidades até então postas; essa questão guarda uma relação hermética com os mitos nacionais brasileiros, sobretudo ao ser referido como um território “virgem”, campo de infinitas possibilidades. Não deixa de ser uma manifestação até mesmo antecipatória do interesse pelas inúmeras inovações que surgiam cada vez mais depressa, ou como nos relacionaríamos, enquanto sociedade, com tais avanços. Neste sentido, Ginway destaca também uma concepção tácita a respeito do gênero de FC, sobretudo se retornarmos à sua origem e contexto de desenvolvimento: o desencaixe que um gênero inclinado à percepção de progresso científico e tecnológico sofreria em uma região ainda em desenvolvimento, e, em muitos aspectos, dependente de mercados externos.

A ficção científica, como um gênero associado ao Primeiro Mundo, torna-se uma mistura curiosa, no Brasil. Ao mesmo tempo como resistência a, e aceitação do processo de modernização, ela com frequência projeta mitos brasileiros de identidade herdados do passado, para uma sociedade do futuro, como forma de oposição cultural à tecnologia percebida como ameaça, especialmente antes do final da ditadura, em 1985. (2005, p. 16)

É certo que, a partir de uma perspectiva ocidental, os territórios colonizados – os quais, em sua maioria sofreram processos de modernização forçados e até mesmo tardios – não partilhassem de um contexto “favorável” ao surgimento de estilos e gêneros artísticos ou culturais específicos, como, por exemplo, o fértil pensamento europeu moderno e as primeiras histórias de ficção científica. Poderíamos, no entanto, distanciarmos-nos de tais proposições, em primeiro lugar, por entender que a FC não se restringe a alguma nacionalidade específica; trata-se, na verdade, de um fenômeno transfronteiriço. Ora, se a origem das utopias, precursora direta das ficções científicas, remete ao sonho da alteridade radical, inevitavelmente vinculada ao “Novo Mundo” em seus primórdios, o gênero pode ser entendido como uma manifestação global. Por outro lado, seria oportuno questionarmos o fato de que tais utopias não foram projetos auto idealizados pelos povos que viviam em tais “novos mundos”, mas, ao contrário, reputou-se, como uma incumbência, um projeto de grandeza importado, reflexo de uma organização social já estabelecida, de desenvolvimento e progresso pensados como projetos modernos, e, sob tal perspectiva, adequada à crítica benjaminiana ao compreender que determinada concepção de progresso estaria fundamentada na ideia de catástrofe.

Ao que parece, a ficção científica distópica se tornou, para muitos realizadores, um dos vetores de um mal-estar latente na sociedade brasileira – dentro das características de um gênero fundamentado na epistemologia e que desafia a própria noção de devir histórico, faz sentido que essas histórias olhem para o futuro com desconfian-

ça, especialmente ao se considerar a “história cíclica” de exploração e despojo a que seu povo foi submetido. A expressão formal do ressentimento, não apenas atual, como também relativo ao passado e até mesmo ao porvir, sobretudo em relação a projetos que se refundam como novas formas de atravancar a auto idealização e/ou auto-determinação do povo brasileiro – mas que parecem encontrar na promessa de uma terra atrelada a prospectos utópicos uma pretensa justificativa para se intervir (ainda que forçosamente). Se olharmos em perspectiva, um outro momento histórico em que a distopia se manifestou de forma mais incisiva, seja no cinema ou na literatura, deparamo-nos com o período da ditadura militar, em que “um processo de modernização forçada aconteceu de mãos dadas com um regime militar repressivo e tecnocrático, obras distópicas demonstraram a relevância do gênero para a realidade brasileira” (Ginway, 2005, p. 33).

A respeito do que caracterizou o gênero ao longo de sua história, Darko Suvin (1979), teórico literário, elabora uma perspectiva de especificidade do gênero de ficção científica a partir do termo *novum* – que toma emprestado de Ernst Bloch –, conceito muito caro aos trabalhos que tratam do gênero de FC. Para Suvin (1979, p. 63,⁴ tradução nossa), “A FC se distingue pelo domínio narrativo ou hegemonia de um “*novum*” (novidade, inovação) ficcional validado pela lógica cognitiva”. Tal conceito se orienta, portanto, como um fenômeno ou relacionamento narrativo que desloca, de modo totalizante, a noção de realidade do autor ou do leitor – ou, como bem interpretou Alfredo Suppia (2013, p. 20) “o *novum* promove uma “descontinuidade” entre a diegese e o ambiente empírico do leitor/espectador implícito”. Suvin destaca a inovação como aspecto inexorável à caracterização da FC e cita desde o desenvolvimento de novas tecnologias, ações, relações e contexto espaço-temporal. É também essa noção de estranhamento cognitivo, ou melhor, o *novum*, como elaboração de Darko Suvin (1979), um dos aspectos que chama a atenção de Fredric Jameson (2021), pois a ficção científica se caracteriza por um aspecto essencialmente epistemológico, que poderíamos entender como, ainda que de maneira especulativa, parte de pressupostos da realidade material e das possibilidades científicas, que de certa forma se distancia do estado fundamentalmente onírico e sobrenatural das fantasias. Dessa forma, a FC é aqui compreendida como um processo, a origem de uma produção ou a formulação de “verdades” históricas. Ao projetar futuros, essas obras lidam “com rastros de possíveis, que, resgatados de um plano virtual e trazidos à atualidade como imagem, chocam-se com seu tempo presente, realizando uma espécie de leitura extemporânea dos atuais modos de existência” (Albuquerque, 2020, p. 138).

Admitimos a concepção imediata de “gênero”, isto é, como um conjunto taxativo de características comuns a determinado grupo, insuficiente para ser articulado na contemporaneidade, especialmente dentro das particularidades do cinema brasileiro, considerando, as transformações, interseções e descontinuações que um gênero es-

4. No original: “[...] SF is distinguished by narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic” (Suvin, 1979, p. 63).

pecífico abarca; o que se pondera, portanto, são determinadas convenções admitidas historicamente e que podem, ou não, se prolongar no presente. Podemos lidar com a questão do gênero sob duas amplas perspectivas, como destacou Stam (2003): a teoria crítica genérica, que tende a categorizar de forma mais normativa as convenções de determinado gênero; e, sob outro entendimento, a teoria intertextual, que admite fluidez, interseções e contemporiza tradições e contextos culturais em que os gêneros se situam.

Compreendemos que *definir* encerra certa arbitrariedade, a determinação de limites que poderia estreitar as ideias de um determinado gênero, assim, uma definição, para permanecer inclusiva e relevante, deve acomodar o fluxo e a mudança presentes em qualquer forma de arte viva e popular. Por mais que possamos admitir tais características não meramente como “definidoras”, mas como uma convenção comum, a própria questão do gênero merece atenção por sua relevância dentro dos estudos e da teoria cinematográfica; compreender como se constituíram, transformaram-se, e mesmo quando se manifestaram de maneira mais contundente em determinados momentos históricos nos auxilia a “ler a história e o mundo, cristalizando nossos desejos e temores, tensões e utopias” (Stam, 2003, p. 147). Essa primeira teoria do gênero, taxativa, em muito influenciada por uma leitura estruturalista, padece de uma série de questões que, de forma geral, estreitam a produção artística, sem considerar ainda que as particularidades históricas, culturais e sociais de determinado polo cinematográfico possam fugir às regras herméticas da primeira crítica genérica – no Brasil, por exemplo, é comum notar um amálgama acentuado, como o próprio *Brasil ano 2000*, que se compõe com elementos do musical, da comédia e da ficção científica. Na contemporaneidade, é possível observar caminhos para se pensar o gênero de forma menos restritiva:

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponta para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido [...]. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (Stam, 2003, p. 151)

É interessante perceber a forma “sintônica” com que muitas dessas obras de ficção científica lidam com o estado conturbado em que se configurava o Brasil na década passada – um presente instável e um futuro cada vez mais nebuloso. Para Roger Koza (2019) essas ficções atuam quase em caráter premonitório, como “sismógrafos” do cenário político de um Brasil que se desenhava no futuro a partir dos episódios que se desenrolavam ao longo dos anos 2010 – o tom subiu e foi preciso responder à altura (foi preciso *sonhar* à altura). São filmes autorais, que,

aparentemente, incorporavam cada vez mais o panorama político-institucional em suas narrativas, tangenciando a realidade que nos foi presente – a votação de abertura do processo de impeachment, no Congresso Nacional, contra a presidenta Dilma Roussef, em 2016, é utilizada como *motif* em *Era uma vez Brasília* e parodiada em *Voltei!* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2021). A distopia brasileira parece se servir do subdesenvolvimento e da precariedade, em meio ao autoritarismo da racionalidade neoliberal, para não necessariamente se debruçar em um novo projeto de refundação. Podemos considerar, ao contrário, uma narrativa que, no geral, busca pela experimentação, ao radicalizar a condição de subalternidade, quase antecipando a frustração e, ao mesmo tempo, não parece interessada em perseguir a utopia.

Vladmir Safatle (2016) segue essa linha ao pontuar que um tempo orientado pela utopia é, simultaneamente, um tempo de expectativas; expectativa e utopia, enquanto afetos, potencializam a direção do tempo rumo a um futuro previamente projetado, isto é, trata-se de uma imagem de porvir já determinada que orienta o presente. Quando essa imagem se aproxima, intensifica a esperança; quando se distancia, retraindo o horizonte de expectativas, estimula a melancolia. É, de certa forma, curioso que Safatle proponha a recusa ao tempo da expectativa (tempo marcado pelas utopias) e a reconciliação com o presente absoluto – mas não um presente autoritário, e sim conectado às suas complexidades temporais, que admita suas contradições e potencialidades. Por conseguinte, um tempo que abarca, no presente, todas as condições para as transformações que se fizerem necessárias.

Em *Era uma vez Brasília*, Adirley embaralha o tempo: presente, passado e futuro se misturam em uma confusão esquemática, um sinal de seu próprio momento – descaso com o espaço de experiência, achatamento do horizonte de expectativas e um presente absoluto; o tempo está represado, materializado pelos planos longos, pelas ações sem objetividade, pela imobilidade narrativa. E se em *Era uma vez...* a distopia é uma condição posta, a utopia também não é perseguida, são valências de polos opostos cingidas pelo medo ou pela esperança do porvir; para além disso: é o projeto utópico de Brasília que condena seus personagens. Nesse cenário, poderíamos compreender a contraconduta como mote, isto é, a negação ao que está posto pode se configurar como chave, mas essas ações esbarram na errância e na estagnação de um país cuja noção de tempo está embaraçada.

Já na imaginação distópica de *A Seita* (André Antônio, 2015), demonstra-se menos o temor pelo futuro catastrófico que o desejo de desertar dos horizontes disponíveis de redenção histórica (Callou, 2021) – a chave parece ser o desvio de aceções taxativas da própria subjetividade. No conto fantástico de André Antônio, as elites se retiraram para as chamadas “colônias”, povoamentos espaciais, enquanto os desafortunados permaneceram na Terra.

O recorte de tal experiência é a cidade de Recife, representada como um espaço vazio, decadente, silencioso, ocupado por construções deterioradas e abandonadas por onde o personagem vagueia errantemente. Outro elemento necessário à narrativa proposta pelo diretor, nesse futuro distópico, é a inserção de uma vacina obrigatória que havia interrompido o ciclo do sono de todos os habitantes do planeta e das colônias, aos moldes da pior hipótese conjecturada por Jonathan Crary em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016). Nesse cenário, não se dormia, e, conseqüentemente, não se sonhava – ou ao menos era o que acontecia ao protagonista. O fim do sono, aqui, também se articula à mesma lógica do ócio como elemento narrativo distópico, além de ser apresentada como uma política coercitiva. A última barreira natural a qual o capitalismo tardio não pôde suplantar é também vetor do sonho, que, para além das imagens que surgem enquanto se dorme, carrega também um significado bastante relevante que se aproxima do próprio conceito de utopia – sonho não somente cenário onírico, mas como um ideal.

Por mais que seja mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, como argumenta Fisher (2020), muitas dessas obras, como é o caso de *A Seita*, parecem mais interessadas em tentar imaginar outras formas de ser e estar no espaço, não apenas como resistência contra hegemônica, mas, talvez, simplesmente como uma maneira de existir. Dentro do contexto em que a distopia emerge como um paradigma predominante, surge a indagação sobre como lidar com sua imposição. Diante das condições catastróficas e do pessimismo iminente que delineiam nosso horizonte, é crucial explorar as estratégias-chave para lidar com essa realidade. Será viável superar a distopia a partir de sua própria configuração? Por outro lado, não parece ser o objetivo primordial pensado nessas obras, buscar a restauração das utopias como guias para nossa experiência no tempo. O que se observa é uma forma de contraconduta, ou mais precisamente, uma resistência à autoridade imposta pela distopia. O desafio, então, reside em discernir estratégias eficazes para lidar com a distopia enquanto paradigma e, simultaneamente, explorar formas de resistência e superação que transcendam sua lógica intrínseca.

O convívio com a crise parece ter atabalhado uma certa percepção de projeto de progresso, colocado em prática muito tardiamente em nossa história. A produção cinematográfica passou a questionar as possibilidades que se avizinhavam e o porquê de o pressentimento de instabilidade persistir em sua antevisão. A figuração do tempo (e suas irregularidades) enquanto elemento repetidas vezes distorcido, parece ter sido agregado, assumido como um traço que justifica o próprio momento histórico. Às vezes um futuro bastante atual, outras vezes, são os desdobramentos e atenuações de situações contemporâneas que guiam uma percepção cética em relação ao porvir. O cinema brasileiro desse período será marcado, provavelmente, também por seu empenho em destoar do sentido de tempo (e progresso) que se configurou, sobretudo, nos anos 2000.

O horizonte de incertezas crescente que capturou a percepção e a produção dessas imagens se engendrou em um momento que nem mesmo as frágeis garantias do pacto de redemocratização estariam a salvo. Neste sentido, é um tanto evidente que os filmes distópicos busquem, de alguma forma, tangenciar a realidade experienciada no Brasil dos anos 2010 e mesmo de relacionar sua história ao que então lhes era contemporâneo. De fato, seria possível apontar também para o aprofundamento da crise nos episódios da política institucional – como a onda de protestos de 2013, o conturbado pleito eleitoral de 2014, o *impeachment* de Dilma Roussef em 2016, e a emergência de discursos e figuras conservadoras, por exemplo, – espelhados no panorama brasileiro de forma ampla. Como destaca Ginway (2005), a distopia é geralmente considerada um subgênero da FC por empregar técnicas que caracterizam o gênero, como a “desfamiliarização” ou “estranhamento cognitivo”, isto é, corresponde ao uso de elementos familiares e por fazê-los parecer estranhos em um nível que ainda pareçam cientificamente factíveis. Em termos mais diretos:

[a] metáfora primária da ficção científica distópica é a sociedade como uma máquina que usa a tecnologia para o controle social e político. Ao empregar um mundo futurista imaginário, as distopias efetivamente se concentram em temas políticos e satirizam tendências presentes na sociedade contemporânea (Ginway, 2005, p. 93).

No período politicamente conturbado dos anos 2010, o cinema parece ter encontrado uma forma “sintônica” nas distopias, embora sua manifestação, no caso brasileiro pareça transcender questões notavelmente presentes em obras do gênero se considerarmos que além da perversão social e política ou da ruína ambiental que outras ficções abrangeriam, as feridas abertas de um país historicamente saqueado emergiam não apenas como ressentimento, mas como um clamor de mudança. Se o ciclo vicioso a que o Brasil está submetido inevitavelmente tende a perdurar, seria necessário interrompê-lo, e a solução encontrada, em muitas das narrativas visitadas, acompanha o “tom” que ressoa no país. Nesse sentido, as distopias se voltam aos mitos nacionais e aludem à narrativa do sequestro de uma identidade genuinamente brasileira, e, ao rejeitar a tecnologia, símbolo de uma modernização desenfreada, adotam os mitos da natureza como seu antídoto (Ginway, 2005). Tal aspecto é particularmente apropriado à condição da ficção científica (e à utopia) no país, principalmente ao observarmos como o gênero lida com os mitos nacionais, seja de uma terra edênica, da harmonia racial, de grandeza nacional ou do espaço urbano. Acrescenta-se uma condição debilitante às possibilidades que se expecta em relação ao Brasil e seus projetos. Inevitavelmente se submete tais processos a circunstâncias hegemônicas e se desconsidera as próprias condições de possibilidade particulares de determinado contexto em que se encontra o país. Ao se levar em conta a máxima “a utopia de uns é a distopia de outros”, o projeto de utopia brasileira, eminentemente alheio,

talvez estivesse sempre mais próximo da imagem de uma distopia para aqueles que de fato sofreram as consequências de seu processo.

Desde os primeiros indícios de desconformidade ou mudança no panorama político e social, passou-se a questionar – talvez em um ansioso impulso involuntário – o porvir. O sentimento de estabilidade, agora abalado, concorreu para a maior proximidade de uma arte que desafiasse as convenções estabelecidas de uma gramática cinematográfica clássica e que pudesse extrapolar a condição de mal-estar. Nesse sentido, as figuras do subdesenvolvimento pareciam se desprender do lastro melancólico prevalecente no cinema dos anos 2000 e passaram a protagonizar suas próprias rebeliões. Nessas circunstâncias, outros temas, gêneros e estilos assumem relevância. A continuidade (de desenvolvimento, do progresso, política, do próprio tempo), agora ameaçada, despertava uma potencialidade aparentemente mais enérgica a partir de uma conjuntura em que o pessimismo perdurava no espírito do tempo – “O Cinema brasileiro recente tem, pois, trazido à tona com uma frequência contundente “versões” do real a partir de temporalidades estranhas, diferentes, dissonantes. Temporalidades que desfiguram e transfiguram o real” (Prysthon, 2015, p. 68). São obras que aderem ao

artifício para elaborar sobre o real, criando heterotopias, estabelecendo mundos alternativos. São filmes que se utilizam de certas convenções do gênero ficção científica mais pelas possibilidades que os artifícios utilizados têm para provocar fissuras, para encontrar soluções estéticas emancipatórias para problemas de ordem política. (Prysthon, 2015, p. 68)

São manifestações de um cinema que, ao que parece, quis se desprender tanto de suas próprias normas e costumes recentes quanto das próprias temáticas e representações sedimentadas nas décadas anteriores; da mesma forma, poderíamos compreender que também floresceu como um ímpeto de experimentação, não somente tributário de uma arte paradigmática, mas que também não a negasse e concorresse para novas possibilidades a partir das próprias potencialidades que lhes eram permitidas – nas palavras de Prysthon (2015, p. 68) “A representação nesses filmes é marcada pela ideia de transfiguração ou desfiguração do real que é utilizada justamente para criar mundos (ou realidades) alternativos”. Nessa perspectiva, poderíamos compreender que a fabulação dessas realidades alternativas desvela como o sentido de tempo e o que se projeta para o futuro se articulam diante dos acontecimentos da realidade material da última década. É coerente que algumas escolhas, até mesmo estilísticas, em muitos desses filmes, tendessem a carregar uma intenção política bastante evidente, sobretudo enquanto negação no processo de recrudescimento social pelo qual o país atravessou nos últimos anos.

O gênero de ficção científica serve como um dos vetores de articulação desses discursos, curiosamente um estilo afeito ao entretenimento, pejorativamente reputado como inferior; na consideração de Angela Prysthon (2015, p. 69), “parece-nos essencial pensar o gênero ficção científica, nessa sua encarnação mais alternativa do cinema brasileiro contemporâneo, como um elogio do artifício, como uma afirmação da imaginação sobre a realidade”. Mesmo a partir dos elementos formais e estilísticos da arte cinematográfica, extrapola-se visões de mundo para buscar construir o que, aparentemente, é negado por uma lógica que condiciona o próprio horizonte de possibilidades a uma única realidade. Nesse sentido, o que se nota são dinâmicas criadas a fim de se projetar alguma alteridade na própria experiência de tempo e espaço, o que, na esteira do que fora exposto, está condicionado, narrativamente, a um certo nível de hermetismo, uma barreira a qual o pensamento não pudesse “atravessar” – o trunfo da ficção científica a partir desse paradoxo, é o de poder dramatizar essa própria contradição (Jameson, 2021). A criação (ou distorção) de espaços com dinâmicas próprias, de certa forma, carrega o peso de articular uma negação ao real sem deixar de o refletir – nesse sentido, como afirma Prysthon, “os filmes propõem potentes heterotopias fílmicas, exercícios de resistência ao real ou premonições sombrias, e se revelam extremamente pertinentes para pensar o contemporâneo” (2015, p. 69).

De certa maneira, a tônica do cinema que observamos, parece ser a consciência de seu tempo, de suas limitações, do (seu) peso da história cinematográfica nacional; da mesma forma que não se entrega ao conformismo, também não parece refletir um voluntarismo incongruente às instabilidades institucionais que atabalhoaram a própria percepção de normalidade e progresso que orientavam o país nos anos anteriores. O apelo aos *gêneros*, como a ficção distópica não parece ser ocasional: colocar o futuro no centro das discussões, ainda que acentuando o mal-estar, articula o desconforto com o próprio presente. Nesse sentido, o porvir especulativo ofereceria uma crítica extemporânea que nos permite conceber suas imagens como um duplo distorcido de nossa realidade (Albuquerque, 2020). O que se percebe é a articulação da compreensão de uma crise quase crônica, circular, manifesta contundentemente em determinadas ocasiões de nossa história, seja como projetos de obrigação de futuro ou a descontinuação de tais programas. Trata-se de uma produção que parece florescer pelas brechas, negando aquilo que está posto, e, de forma simultânea, é despreziosa ao não oferecer conclusões extrínsecas às fraturas que procura expor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se vê são obras que, ainda que não assumam uma postura fundamentalmente pessimista, ambientam-se em uma conjuntura desoladora e se norteiam pela superação ou negação dessa configuração posta. Refletimos a condição de nosso tempo e território sob um regime histórico de verdades e imagens; como um ideal de nação, fundado e refundado sob a perspectiva (e obrigação) de potência – sempre atrelado ao futuro como uma condição quase imanente –, localiza-se na contemporaneidade, sob um senso de futuridade pessimista. As manifestações desse paradoxo (a do “país do futuro” se perceber sem um amanhã que superasse as crises do presente) pareciam passar também pela história do cinema brasileiro, tanto pelo peso de sua produção pretérita e das vicissitudes do presente quanto pelas perspectivas do porvir – fossem elas trágicas ou combativas. O que poderíamos constatar são imagens, de forma geral, autoconscientes (de seu passado, presente e futuro, de seu peso, e condição histórica). Se não conseguem fugir à lógica hegemônica, poderíamos dizer, parecem ao menos negá-la, como chaves de resistência às práticas discursivas e não discursivas da contemporaneidade; nesse sentido, parecem também fugir das armadilhas de uma criticidade nula que se incorpora à própria condição do capitalismo.

Não seria contundente, de certa forma, questionarmos a escassez de futuros utópicos – reiteramos a possível incongruência de um fazer artístico que restituísse voluntariamente à utopia um aspecto que lhe foge no contemporâneo (a de um projeto de futuro melhor). Por outro lado, o declínio das utopias parece permitir uma conexão com a responsabilidade histórica de presente e futuro; demonstramos como a utopia se originou ligada a uma lógica sacrificial, do hoje em detrimento de um amanhã, como promessa de progresso – lógica sob a qual se formou um ideal de nação para o Brasil. Essa condição, qual seja, a renúncia aos projetos utópicos e a resistência às configurações distópicas, parece ser a chave que orienta esses filmes. A complexidade dessa questão se mantém para além deste trabalho, restando aqui, talvez, mais interrogações que certezas.

REFERÊNCIAS

- A NUVEM rosa. Direção: Iuli Gerbase. Brasil: O2 Play, 2021 (105 minutos). Disponível em <https://x.gd/svOxp>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- A SEITA. Direção: André Antônio. Brasil: Surto & Deslumbramento, 2015 (70 min.). Disponível em: <https://x.gd/qemau>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- ALBUQUERQUE, Alana Soares. "Ser imortal diante do fim do mundo: corpo, ciberutopia e transcendência". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, 2020, p. 133-151.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes; França: SBS Distribution, 2019. 1 filme (132 min.). Disponível em <https://x.gd/fPI8U>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- BACURAU é um filme de resistência, defendem os diretores Kleber Mendonça e Juliano Dornelles [S. l.; s. n.], 2019. 1 vídeo (7:50 min.). Publicado pelo canal CartaCapital. Disponível em <https://x.gd/HUEVH>. Acesso em: 30 de janeiro de 2024.
- BARBOSA, Arthur. *As imagens distópicas no cinema contemporâneo do país do futuro*. Dissertação de Mestrado, UnB, Brasília, 2024.
- BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil: Van Ventura, Vermelho Profundo e Pigmento Cinematográfico, 2014 (74 minutos). Disponível em <https://x.gd/Tc9Y9>. Acesso em 31 de janeiro de 2024.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine filmes, 2015. (90 minutos). Disponível em <https://x.gd/xa8Vt>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- BRASIL ano 2000. Direção de Walter Lima Jr.. Rio de Janeiro: Mapa filmes do Brasil, 1969. 1 DVD (95 min.).
- CALLOU, Hermano. "Um dândi na periferia do futuro". *Cinética - Cinema e crítica*. Disponível em: <https://x.gd/Ztup5>. Acesso em: 12 de setembro de 2023.
- CARRO rei. Direção: Renata Pinheiro. Brasil: Aroma filmes, 2021 (99 minutos). Disponível em <https://x.gd/CjuKe>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- CICLO. Direção: Ian SBF. Brasil: O2 Play, 2022. 1 DVD (87 minutos)
- COELHO, Fred. "O Brasil como frustração". *Revista Serrote*, n°31, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.
- DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 1 filme (101 minutos). Disponível em <https://x.gd/tcOEt>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Cinecei, 2017. 1 DVD (99 min).

- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista – É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Arqueologias do Futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.
- KOZA, Roger. “Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño”. Con los ojos abiertos, 11 fev. 2019. Disponível em: <https://x.gd/Oajlk>. Acesso em: 24 de outubro de 2023.
- LOOP. Direção: Bruno Bini. Brasil: ELO Company, 2021 (98 minutos). Disponível em <https://x.gd/xpdxl>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Brasil: Vitrine filmes, 2021 (127 minutos). Disponível em <https://x.gd/XG6ik>. Acesso em 31 de maio de 2024.
- PRYSTHON, Angela. “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo”. *Revista Eco Pós*, v. 18, n. 3, 2015.
- SAFATLE, Vladimir. “Viver sem esperança é viver sem medo ou contra a utopia”. In. NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: o novo espírito utópico*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- SOL alegria. Direção: Tavinho Teixeira. Brasil: Gatopardo filmes, 2018. 1 DVD (90 minutos).
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.
- SUPPIA, Alfredo. *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir, 2013.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction - on the poetics and history of a literature genre*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1979.
- VOLTEI!. Direção: Glenda Nicácio; Ary Rosa. Brasil: Rosza filmes, 2021. 1 DVD (77 min.).
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ensaio visual

CAVALO SEM NOME E PARADEIRO

BENEDITO FERREIRA¹

Recebi em 2014 um convite para acompanhar e filmar uma das maiores cavalgadas do Brasil, que saía de Goiânia com destino ao município de Aruanã, localizado na região noroeste de Goiás e banhado pelo Rio Araguaia. A cavalgada cobria mais de 300 quilômetros ao longo de 10 dias, quase inteiramente por estradas de terra, e percorria um Goiás menos conhecido, demasiado rural. Quanto ao trajeto, demos início na segunda semana de julho daquele ano, em Goiânia, e, nos dias seguintes, percorremos os municípios de Goianira, Avelinópolis, Americano do Brasil, Goiás, Buenolândia e, finalmente, Aruanã.

Em fevereiro de 2020 percebi, nas mais de 20 horas de material produzido, a adoção de procedimentos semelhantes na feitura dos enquadramentos das paisagens e algumas artimanhas na apresentação do entra e sai de cavalos e cavaleiros em cena, nos campos de soja e nos detalhes da arquitetura de casebres e pontes. A câmera inscreve o quadro de uma forma movida pela indefinição, ora indiscreta, à maneira de assalto, ora comedida, fazendo questão de evidenciar sua presença, a qual os sujeitos filmados não escondem perceber. Os cavaleiros e amazonas, fidedignos a um projeto que não sabiam exatamente como seria levado a cabo, aproximam-se do caráter ficcional que resvala o compromisso com a progressão da filmagem Goiás adentro.

O material produzido passa por uma nova montagem sempre que é exibido. Essa operação pressupõe uma reflexividade crítica das imagens. Entre a fabulação e o comentário crítico, ao deletá-los permanentemente, espalho-os pelo mundo. São arquivos que vivem entre a imobilidade e a dispersão, que reconhecem o limite de sua própria dissolução. Deleto-os para sempre porque o trabalho ocorreu mais na travessia e menos na imagem. A revisão do material, disponível em apenas uma cópia e organizado conforme as datas das diárias de filmagem, reverbera na eleição de um fio condutor para o projeto audiovisual seguinte.

¹ Benedito Ferreira é artista visual e pesquisador. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Trabalha com audiovisual, objetos, instalação, cenografia e fotografia, sem estabelecer hierarquias entre os meios.

As imagens remanescentes do projeto apresentam baixa resolução, estando alquebradas, rarefeitas e marcadas por luminosidades distintas. São capturas de tela derivadas de arquivos armazenados há uma década. Não é necessário acompanhar todos os cortes para compreender a totalidade da narrativa em constante processo de fabulação. As imagens inéditas aqui apresentadas possuem uma movência permanente e exploram a proposta de encenação e a natureza da inteligibilidade do arquivo. Esta curadoria mantém os arquivos em constante reinício e cria uma espécie de filme sem fim que desafia os artifícios narrativos típicos dos filmes de viagem. Ao exercer essa curadoria, sou capaz de observar as imagens remanescentes, cada vez mais escassas, e reorganizá-las conforme chamam minha atenção.

Muitos dos cortes realizados incorporam componentes dos filmes de caubói, tanto na evocação de paisagens dominadas por vastas planícies e desertos áridos quanto de pequenos municípios com construções rudimentares. Se os personagens principais incluem o herói solitário, frequentemente um xerife ou um pistoleiro, que luta por justiça, procuro criar também os bandidos, o rosto fora da lei do agronegócio. Duelos ao pôr do sol, emboscadas, torneios de sinuca, sertanejo universitário, neocaubóis gays em caminhonetes de última geração, perseguições a cavalo e poeira grudada nas botas.













ANIVERSARIANTES

Racimari 01/01	Lucy 15/10	Sara ja 26/12	Bruno 31/03	158 Sara 11/05	Karol 24/06	D. Oca 25/05	Camila 07/03	Sara Julia 10/05	Andréia 17/08
Bianca 13/03	Fabiana 23/01	D. Bárbara 21/10	Janete 12/12	Virginia 06/05	2. Silvana 15/08	Yvete 23/03	Gabriel 01/06	Carla F. 03/02	Clara 06/11
Diana 03/08	Suzanna 24/03	Lucy 21/05	D. Oca 20/06	Palma 12/03	Jacira 14/04	Milena 07/07	Larissa 05/04	Sara Julia 24/07	nyzamin 12/03









entrevista

EISENSTEIN NO SERTÃO:

UMA ENTREVISTA COM GERALDO SARNO

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA¹

MARCEL GONNET WAINMAYER²

RESUMO Entrevista de Vanessa Teixeira de Oliveira e Marcel Gonnet Wainmayer com Geraldo Sarno (1938-2022), cineasta baiano, um dos expoentes da sua geração, cuja obra cinematográfica abrange filmes documentários e de ficção, como *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977) e, mais recentemente, *Tudo isto me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010) e *Sertânia* (2019). A entrevista pretende evidenciar o diálogo produtivo que Sarno estabeleceu com a obra cinematográfica e teórica do cineasta soviético Serguei Eisenstein (1898-1948), desde a sua formação cinematográfica até o processo de criação de *Sertânia*.

PALAVRAS-CHAVE: Serguei Eisenstein; Imagem cinematográfica; Cinema latino-americano; Cinema russo e soviético; Processo criativo.

ABSTRACT Interview by Vanessa Teixeira de Oliveira and Marcel Gonnet Wainmayer with Geraldo Sarno, (1938-2022), a filmmaker from Bahia, one of the leading figures of his generation, whose cinematographic work includes documentary and fiction films such as *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), and more recently *Tudo isto me parece um sonho* (2008), *O último romance de Balzac* (2010), and *Sertânia* (2019). The interview aims to highlight the productive dialogue that Sarno established with the cinematographic and theoretical work of Soviet filmmaker Sergei Eisenstein (1898-1948), from his filmmaking background to the process of creating *Sertânia*.

KEYWORDS: Sergei Eisenstein; Cinematic image; Latin America cinema; Russian and Soviet cinema; Creative process.

1 Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e mestre em Teatro pela mesma instituição. Professora associada do Departamento de Teoria do Teatro e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

2 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense - PPGCine/UFF, mestre em comunicação pelo PPGCOM/UFF e possui Licenciatura em Jornalismo pela Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina.

Em abril de 2021, Oksana Bulgakowa, biógrafa, tradutora e uma das maiores especialistas na obra do cineasta Serguei Eisenstein, solicitou-nos uma entrevista de um/a cineasta brasileiro/a ou latino-americano/a cuja obra tenha sido influenciada pelo cinema de Eisenstein, para um projeto de publicação. O nome de Geraldo Sarno foi indicado. O cineasta baiano conta com uma filmografia que se inicia nos anos 1960, com clássicos do cinema brasileiro, como *Viramundo* (1965), *Viva Cariri* (1969), *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), e, mais recentemente, com o trabalho de experimentação da linguagem cinematográfica desenvolvido em *Tudo isto me parece um sonho* (2008) e *Sertânia* (2019). Na década de 1990, dedicou-se à atividade pedagógica, na qual era nítida a importância de Serguei Eisenstein como um interlocutor fundamental no processo de se pensar, ver e criar imagens. Nas suas aulas do curso de Realização em Cinema e Televisão, do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, no final dos anos 1990, o nome de Eisenstein era onipresente, e um dos materiais utilizados em sala de aula por Sarno era a sua própria tradução do texto “Sobre a estrutura das coisas”, do livro ainda inédito no Brasil *A natureza não indiferente* – um tesouro para quem só tinha acesso ao Eisenstein de *A forma do filme* (1990) e *O sentido do filme* (1990). Sarno fez sua tradução a partir da publicação francesa organizada por Jacques Aumont nos anos 1970, um dos vários livros e revistas de sua biblioteca eisensteiniana.

A entrevista foi realizada no dia primeiro de julho de 2021, via *Google Meet*. Sarno estava em sua casa no sertão da Bahia. Ele ficou muito animado com o encontro, pois estava trabalhando naquele momento na escrita de um livro sobre o seu processo criativo como cineasta. Pediu para ter acesso rápido à transcrição e decidiu editá-la; percebeu que esse material poderia fazer parte do livro. De fato, em conversas telefônicas posteriores, reiterou a importância de mantermos o diálogo para ajudá-lo no processo de escrita. O livro, nas palavras dele, seguiria o procedimento da montagem, seria composto de textos e materiais de faturas diversas (apontamentos, transcrição de *lives* de YouTube, sonhos, trechos de roteiros, desenhos etc.).

Infelizmente, Sarno faleceu oito meses depois de nossa entrevista, em 22 de fevereiro de 2022, em decorrência de complicações causadas pela COVID-19. O livro de Bulgakowa ainda não foi publicado. Nesta entrevista, Eisenstein é o mote que provoca Sarno a discorrer sobre a sua formação cinematográfica em Cuba e no sertão nordestino; a apreensão e o exercício do cinema como linguagem do pensamento; ficção e documentário; razão, transe e intuição; o *zen* e uma Imagem do Brasil.

VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA Vamos começar pelo início, de como foi seu primeiro contato com Serguei Eisenstein.

GERALDO SARNO Meu primeiro contato com Eisenstein foi nos anos 1950. Já estava nos primeiros anos da faculdade de Direito, em Salvador, na Bahia. Deve ter sido em 1957, 1958, por aí. Os primeiros livros que tentei ler em espanhol foram *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Havia um movimento de cinema em Salvador, a geração que Glauber capitaneou. Eu estava estudando direito e me interessava mais por literatura: poesia, romances. De cinema havia assistido a algumas poucas sessões no Cine Clube do crítico Walter da Silveira, e aí vi, pela primeira vez, *Outubro* [1927] e *O Encouraçado Potemkin* [1925].

Aos sete, oito e nove anos já assistia a filmes no interior da Bahia. Em Poçoões, onde nasci, havia 3 salas de cinema, em que projetavam os filmes nas matinês dedicadas aos garotos, e então assistíamos àqueles seriados de *Batman*, *Tarzan*, *Flash Gordon*, que eram uma sensação. Também conseguíamos assistir, já na juventude, voltando de férias para a cidade, os filmes do neorealismo italiano, os melodramas mexicanos, as chanchadas brasileiras da Atlântica, e os cowboys norte-americanos que eram a paixão de todos, os que mais nos entusiasmavam. A leitura desses livros de Eisenstein me fez perceber que o cinema era alguma coisa que não se esgotava no usufruir daquele universo mágico. Inclusive colecionávamos fotogramas, tentávamos fazer projeções de fotogramas. Nesse primeiro encontro com os escritos de Eisenstein, pude perceber que o cinema podia ser também algo bem mais sério: podia ser elaborado e construído como uma linguagem. Um segundo encontro significativo se deu quando, por indicação da UNEB (União Nacional de Estudantes do Brasil), eu, recém-formado, fui representá-la na comemoração da vitória da Revolução, em Havana, Cuba. Isso foi em dezembro de 1962. Viajei para lá e fiquei uma semana na Cidade do México, aguardando um avião da companhia cubana de aviação que levaria um grupo de pessoas para essa comemoração. Nessa semana, batendo perna pelo centro da cidade, entro em uma livraria e encontro um livro sobre Eisenstein, a biografia escrita por Marie Seton, editada na França, que levei comigo para Cuba. Lá encontro um outro brasileiro convidado, Dias Gomes, autor de *O pagador de promessas* [1960], peça teatral filmada por Anselmo Duarte [1962]. Estávamos hospedados no mesmo hotel e saíamos juntos para alguns eventos, inclusive para a projeção do filme. Um dia, em meio a esses acontecimentos, me viro para o Dias Gomes e pergunto se ele podia me arrumar um estúdio de cinema em Cuba [risos]. Ele falou com alguém, não sei quem, e sou chamado para ir me encontrar com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos. Fui ao Instituto encontrar com Alfredo e ele diz que não tinham escola de cinema, estavam começando agora – imagina, a Revolução foi vitoriosa em dezembro de 1959, eu cheguei lá em dezembro de 1962, depois de três anos apenas. Ainda havia navios americanos frente ao Malecón. Ele disse “Não temos escola, mas posso fazer um programa prático para você de um ano: você faz estúdio aqui conosco durante esse período”. Eu topei. Fui para um pequeno hotel e ganhava uma bolsa que permitia me mover e comer. E, assim, fiquei e fiz um estúdio, que começou com um

camarógrafo excelente, Arturo Agramonte, chefe dos *camarógrafos* do *Noticiero*, que era dirigido pelo Santiago Álvarez. Aí aprendi a operar câmeras. Saía com as equipes, sobretudo quando ele, Agramonte, saía. Era um cara genial, escreveu um manual, que tenho até hoje, em frangalhos, impresso em papel de pouca qualidade, dedicado a jovens que queriam aprender a operar câmeras – inspirado por minha presença, ele dizia! [risos]. Tenho até hoje, todo arrebitado. Depois disso, fiz estágio num curta de ficção, dirigido por Humberto Solás e fotografado por Tucho Rodríguez, e, em seguida, em um longa-metragem, *La decisión*, dirigido por José Massip e fotografado por Jorge Haidú. Durante esse tempo assistia a filmes na Cinemateca e frequentava uma biblioteca de cinema em formação. Vi lá, entre muitos, os filmes de Eisenstein que não tinham sido projetados no Brasil: o segundo capítulo de *Ivan, o Terrível* [1958], e o que restou do terceiro. Além de ter revisto o primeiro. Ou seja, vi lá, pela primeira vez, a versão completa do que se tinha de *Ivan, o Terrível*. O cinema Latino-Americano, naquele momento, e, em especial, o cinema cubano, tinha muita mais ligação com o neorealismo do que com o cinema clássico soviético. Os filmes que se faziam lá eram inspirados no neorealismo. Os dois diretores de maior prestígio tinham estudado na Itália, na famosa Escola de Cinema de Roma: Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, Titón. Esses foram os primeiros contatos com a obra de Eisenstein.

VANESSA T. DE OLIVEIRA E com relação a seus filmes? Como você poderia relacionar o Eisenstein à sua filmografia? Ou a alguns de seus filmes especificamente?

G. SARNO Nessa época, após ter lido a Marie Seton e de ter visto alguns dos filmes de Eisenstein, ele se tornou uma referência para mim. *Viramundo* (1965), meu primeiro filme, documentário, é pensado e construído a partir de uma estrutura prévia, mental, rabiscada numa meia folha de papel, com sequências pré-montadas, também no papel, a partir de entrevistas gravadas e transcritas, mas não filmadas ainda. Um exercício que pode parecer estranho hoje, mas ao qual nos levava uma justa economia de produção que me obrigou a uma ginástica mental, que prosseguiu, de outra forma, nos documentários sobre cultura popular realizados em seguida no Nordeste. A compreensão da obra de Eisenstein foi uma conquista, alcançada pouco a pouco, e passa a ser uma referência forte a partir de uma imersão cada vez maior no fazer cinematográfico e na obra escrita de Eisenstein.

Aí começo um trabalho no documentário. Na verdade, para o documentário brasileiro, a influência maior era, a meu ver, o documentário europeu, sobretudo o francês, o cinema-verdade especialmente, Jean Rouch (1917-2004), e, em uma outra ponta, pelo menos para mim, Dziga Vertov (1896-1954). Conheço Jean Rouch logo que o *Viramundo* fica pronto e é apresentado durante no 1º. FIF – Festival do Rio de Janeiro, em 1965. Por essa época

também vejo alguns filmes de Vertov e, anos mais tarde, tenho acesso a seus textos. *Um homem com uma câmera* (1929) passa a ser uma referência já nos anos 1960. Faço a primeira viagem ao sertão em janeiro de 1966, com Thomaz Farkas e Paulo Rufino, onde, em preto e branco, fazemos uma primeira filmagem das manifestações da cultura popular – nunca busquei filmar outra coisa que não a cultura popular toda vez que viajei ao sertão: a busca de uma linguagem. Fui estimulado por pessoas que já trabalhavam com isso, como a Lina Bo Bardi. Eu a conheço em Salvador, e ela me convida a trabalhar em uma universidade popular que estava em processo de criação. O golpe de 1964 interrompeu definitivamente esse projeto.

Alguns anos depois, em 1967, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, fiz um projeto de documentação da cultura popular no sertão.³ O Professor José Aderaldo Castello, diretor do IEB, encaminhou ao Instituto Nacional de Cinema e à reitoria da USP, mas não conseguimos realizar o projeto. O único projeto que consegui fazer junto ao IEB foi o *Dramática popular* (1968), filmado em 35 mm, que tinha como centro o Bumba-meu-boi do Mestre Paizinho, filmado na Paraíba, em Bayeux. Com os documentários que realizei no sertão nos anos 1960, 1970 e 1980, tenho de adaptar-me a uma exigência das condições de trabalho da época. O fato é que não tínhamos como verificar a qualidade do filmado; a longa distância entre a cidade de São Paulo e o Nordeste tornava isso inviável. Enviávamos os negativos filmados para o laboratório, e tínhamos que aguardar os copiões para avaliar o resultado. Havia que filmar todo o filme, retornar a São Paulo e aguardar o início da montagem para enfim ver o filmado pela primeira vez. E, mesmo na realização do longa metragem de ficção *Coronel Delmiro Gouveia* (1977), quando, pela longa duração das filmagens, podíamos aguardar a chegada dos copiões e assisti-los, para nos assegurarmos da qualidade do filmado, eu, já habituado a não ver copiões durante filmagem, não os via. E assim evitava que imagens filmadas dias ou semanas antes, vistas num momento em que outras novas estavam sendo elaboradas e filmadas, perturbassem o envolvimento da mente com as novas a serem criadas já no dia seguinte à chegada dos copiões.

Essa questão virou minha verdadeira academia de cinema, minha maneira de exercitar o fazer cinema. Se, no *Viramundo*, eu me obrigava a exercitar um esboço de montagem com entrevistas gravadas e transcritas no papel, filmadas ou não, aqui éramos forçados a filmar no imprevisto e no improviso que o documentário impõe, como a obra de Vertov estimula, e como testemunhávamos nos desafios dos cantadores que estávamos a documentar, sem roteiro e sem ver o filmado. Mais uma vez havia que ver com a mente e elaborar mentalmente um esboço de estrutura que vai se transformando e conformando, à medida que planos são filmados e, posteriormente, montados.

3 Está publicado em *Cadernos do Sertão*, também encontra-se disponível em: www.linguagemdocinema.com.br. Nota do Geraldo Sarno.

Eisenstein é o cineasta que pensa tudo, que esboça o filme na mente, que utiliza de toda uma enorme erudição para articular filmes complexos. Quando ele quer, faz de tal maneira que a ficção parece tão veraz quanto um documentário. Algumas das imagens de *Outubro* foram tomadas por documentais. Como as cenas de confronto, de repressão, de massacre. Aquela movimentação na praça, tudo aquilo é ficção, recriação. E os filmes de Vertov semelhavam uma câmera lançada no mundo, olhando o mundo, submetida ao improviso e ao imprevisto. Ambos apostam na montagem: o ponto de união entre Eisenstein e Vertov é a montagem. É o eixo, o centro onde a criação e o trabalho de ambos se cristalizam. Eisenstein, porém, tem a montagem como princípio geral do cinema: ele já monta quando concebe o filme. Concebe o filme já operando com estruturas. E mesmo estruturas formais vazias: ele pode até exercitar formas vazias. Seu pensamento, sua teoria, leva a isso. Vertov, no entanto, opera a montagem com imagens já filmadas. Nada indica que ele trabalhe imagens previamente na mente; ele vai atrás de imagens, ele tem de captar imagens antes de montá-las. E como era diretor de *noticiário*, contava com um manancial de imagens do processo revolucionário, e das repúblicas soviéticas. Tinha à sua disposição quantidade de material variado. Podia operar na montagem com esses materiais, além do que filmava especificamente para o filme que estava fazendo, como é o caso de *O homem com uma câmera* [1927], por exemplo.

Então, eu tinha esses dois parâmetros. Foi nesse universo, nos limites entre esses dois métodos que comecei a operar, sem muita reflexão teórica, mas já exercitando esses processos, essa busca. Não podíamos ver nada do que se filmava; o filmado só era visto dois ou três meses depois, na ilha de edição, quando voltávamos para São Paulo ou Rio de Janeiro. A equipe trabalhava sob tensão, o fotógrafo não podia enganar-se no foco, ou no diafragma, não se podia facilitar com a filmagem, pois não havia como testar o resultado filmado. Tudo isso criava uma grande tensão. O diretor devia pensar a estrutura do filme enquanto filmava, reelaborar, conformar esse esboço de forma que tivesse em mente com o inesperado que se apresentava a cada momento na frente da câmera; de alguma maneira, devia exercitar alguma forma de montagem mental. Primeiro, nos filmes mais simples, de 10 minutos; depois, nos longas-metragens, documentários de 70 minutos. Havia que ter organização mental que levasse a algum esboço de forma do filme. Isso porque, por mais que você tivesse lido, estudado e pensado sobre o tema a filmar, você não sabia o que te esperava, em nenhum filme. Eu tinha que ter uma articulação em que mentalmente ia armando estruturas. E, ao mesmo tempo, havia que operar no improviso e no imprevisto, que era também o que a arte popular me ensinava. O cantador de desafio, que filmei algumas vezes, opera no improviso e no imprevisto. Eles têm que responder na bucha, de improviso, a uma rima, que vem de surpresa, e a um tema que é dado pelo outro. Seguem regras poéticas estritas que lhes são dadas pela tradição. Há um diálogo, um confronto, um desafio. Essa tradição remonta aos antigos gregos, à Grécia Clássica, aos *aedos* e *rapsodos*, em Homero. Eram os deuses,

na verdade, a musa Mnemósine, deusa da memória, que se manifestava na voz do *aedo*. Cantavam em transe, cantavam inspirados por um deus, da mesma maneira que os adivinhos, como Tirésias, cuja fala anunciava o futuro, inspirada por Apolo. De alguma maneira, os cantadores têm essa vivência. Tenho certeza de que, por mais versos feitos que guardem de memória, os grandes cantadores respondem ao não previsto, de acordo com a métrica e a rima exigidas pela tradição, porque estão inspirados, porque têm uma intuição, porque experimentam alguma forma de transe. É algo que não se consegue explicar por meio da razão. Temos essa herança que vem dos trovadores europeus, da Ibéria e da França, do medievo árabe-europeu, herança da Grécia antiga, espalhada por toda América Latina e no Caribe, como no Brasil, sobretudo no sertão do Nordeste.

Então, de um lado, você tem essa coisa do Vertov, que tem acento no improvisado, intuição e, de outro, a do Eisenstein que é muito racional. Algo que vem da erudição, da racionalidade, que envolve articular uma estrutura, uma imagem-obra que, na sua totalidade, ele chamava de orgânica, e os pontos extáticos, do patético. De alguma maneira, poderíamos aproximar estas duas coisas aos conceitos criados por Nietzsche de apolíneo e dionisíaco.

Então, na década de 1990, já estou trabalhando com essa experiência acumulada, após ter feito *Coronel Delmiro Gouveia*, que é ficção. E essa fusão de documentário e ficção se faz no *Delmiro* de forma muito intuitiva. Vai-se tomando consciência à medida que a coisa é feita. A teoria vem sempre depois e não antes. Ela é fruto de uma prática em que a intuição, a razão e o transe jogam seus papéis. O *Delmiro* é um momento importante disso para mim, porque é uma ficção, com atores, tem uma estrutura mais complicada de produção para você carregar, com pouco dinheiro, como sempre, sem grande suporte, mas que assume uma certa ousadia e risco. Nele você pode encontrar um tipo de fusão do documentário e ficção, como no plano em que a Eulina, a segunda mulher do Delmiro Gouveia, sai do casarão e vai jogar os vestidos e presentes que ele trouxe para ela no chiqueiro; é plano único, câmera na mão, rodado sem cortes e sem ensaio; improvisado da atriz, Sura Berditchevsky, e do câmera e fotógrafo, Lauro Escorel. Aquela filmagem foi um tanto surpreendente: a produção tinha mandado fazer o chiqueiro na véspera, sabia que tinham colocado os porcos, mas estava tudo seco e limpo. Fomos dormir para filmar no outro dia pela manhã. A produção pergunta se deviam molhar o chiqueiro; respondi que podíamos deixar para o dia seguinte. Durante a noite choveu. Primeira chuva da estação. Tinha semanas, ou meses mesmo, que não chovia e estava tudo seco. Mas à noite choveu, e tornou úmido o chiqueiro, como a gente queria, e ficou uma manhã nublada, como a gente também desejava, pois cabia para a cena não ter um sol brilhante, era isso que estávamos esperando para a fotografia. Lembro que não dei orientações a Sura, que fazia a Eulina, só pedi que saísse pela porta dos fundos da casa e os outros atores que a acompanhavam parassem na porta; não dei mais dicas, nem ao fotógrafo. Eu sei que, quando

começamos a filmar, e dei câmera, ela sai e assume a ação. Sai com os presentes na mão e parte para o chiqueiro. E súbito, o Lauro Escorel, que filmava com a câmera na mão, pergunta: “Geraldo, e agora, o que eu faço?” E eu disse, sem pensar: “Vamos atrás”. É tudo improvisado e é plano único, não tem segundo plano. Fomos eu e ele atrás, sem nada armado ou preparado. É um plano de ficção filmado como se fosse documental. E a gente segue atrás, ela sabia que tinha que agir e jogar as roupas. Mas ela rasga, põe as roupas na boca, nos dentes, tudo isso é iniciativa da atriz; e está maravilhosa!

Outro plano, que também me lembro para citar, é aquele quando há a sagração de Delmiro Gouveia junto aos vaqueiros, pela benção da “mãe de santo”, que é a Dona Filhinha, Ialorixá de Cachoeira. Havia um grupo musical local que cantava um samba, os vaqueiros reunidos e a Ialorixá com ramos de arruda nas mãos. “Você benze o Delmiro Gouveia”, lembro de ter dito a ela. O Lauro começa a filmar. Os vaqueiros iniciam uma dança em círculos em torno do Coronel Delmiro Gouveia (Rubens de Falco) e da Ialorixá. O Lauro pergunta: “E agora?” Digo: “Vamos rodar com eles”. Não havia outra coisa a fazer. Rodamos a cena em um único plano. Não tem repetição, como não houve marcação ou ensaio. É documental. E o *Sertânia* (2019) está carregado disso. O *Sertânia* é praticamente um filme em que equipe, atores, figurantes, gente do povo, todos encontram seu espaço e a câmera não tem marcação. O Miguel e eu estamos buscando os planos e as imagens naquele momento da filmagem, sem nenhuma marcação nem para os atores, nem para os figurantes, nem para a câmera. Cada um está jogando ali seu jogo; é uma ficção que se filma como documentário. Isso eu explico pelos anos que filmei no sertão sem ver as cenas, como até hoje não vejo: acabo de filmar, está filmado. O que eu vejo é na hora de filmar, quando acompanho a câmera e estou ‘prevendo’ a imagem, pois já tenho uma ideia do que está surgindo na imagem, não preciso mais do que isso para fixar na mente o que interessa. Ou então, se é uma coisa mais complicada, e posso estar sentado (pois também já não posso ficar tanto em pé, de vez em quando é necessário se sentar), vejo pelo visor o plano sendo filmado. E tudo bem, só vou rever quando montar o filme, lá na frente. E assim me ocorrem coisas absolutamente inacreditáveis.

Hoje em dia você pode se surpreender na ilha de edição com planos que não sabia terem sido filmados; pode ocorrer que nem o próprio fotógrafo lembra-se ou tem consciência do que a câmera filmou; isto pode ocorrer no intervalo entre um plano e outro em que a câmera ficou ligada; ninguém mais se incomoda se ela fica ligada por certo tempo. Quase não existe mais o ritual da ordem “câmera” para iniciar o plano e “corta” para encerrá-lo. No *Sertânia* existem dois planos absolutamente inesperados, encontrados na ilha de edição. Quando a arma do capitão Jesuíno Mourão, interpretado por Júlio Adrião, trava, ele pede socorro, e um jagunço, interpretado por Carlos Risério, também responsável por fotos de cena e pelo bom funcionamento das armas, aproxima-se para socorrer o

ator, eles mesmos e todos os presentes no platô não têm consciência de que a câmera continua filmando, a exceção do fotógrafo que continua acompanhando pelo visor da câmera que filma a interrupção da ação da ficção, capta a entrada de Risério em quadro, grava o diálogo que este mantém com Júlio Adrião, como a expulsão do cartucho que engasgou na arma, a colocação de um novo cartucho, até o momento e que, vendo superado o impasse, o próprio fotógrafo assume o controle do plano, pede para o ator corrigir o eixo da arma e ordena que atire, dando sequência à filmagem do plano de ficção interrompido. E o faz, com acento uruguaio, ordenando ao capitão Jesuíno que atire: “Tira, tira, no eixo...” E aí, a meu ver, um plano que seria uma simples referência e homenagem a uma situação semelhante em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que, por sua vez, ecoa o plano de uma única arma manejada por um soldado que massacra a multidão em *Outubro*, como que se abrisse um túnel no tempo, diversos tempos e referências ecoam em paralelo nos planos documentais inesperados, e na contraordem do jagunço Gavião: “Não atira, o povo não tem culpa, não atira”. Então, esse plano seria, de certa maneira, uma citação longínqua de *Outubro*, do Eisenstein, no qual o soldado atira com uma metralhadora, com uma metralhadora que não atira – é um artifício de montagem –, passando pelo massacre dos camponeses realizado por Antônio das Mortes, que, também por artifício de montagem, salta de um lado para outro do cruzeiro; com esse tiro do Jesuíno, eu estou querendo fazer uma homenagem a Eisenstein, a Glauber. Estou querendo vir nessa linha, e, num certo momento, decido fazer da maneira mais simples, deixar apenas ele atirar num plano próximo, e ver no que dá.

Quando, porém, chego na montagem e vejo esse plano, decido botar tudo. [risos] Isso porque esse plano traz uma enorme carga, é muito denso de significados. A ficção é quebrada pelo documental, ou seja, o significante muda de registro, atualiza-se um aqui e agora nesse preciso momento da filmagem e se estabelece um conflitivo diálogo à distância, num primeiro momento com o passado: “não atira, não atira, Capitão”; “atira, tira, no eixo!”. Abre-se um túnel, temporal, de imagens espelhadas que ressoam. E isso acontece não apenas em relação ao que já ocorreu, com a sequência “sonhada” de Gavião que defende os retirantes da violência assassina de Jesuíno, como também estabelece um laço com a que ocorrerá em seguida, no futuro, em que Jesuíno denuncia a fraqueza compassiva de Gavião e revela a essência do sistema jagunço: “Mamãezada, Gavião! Mamãezada! O diabo risca, a gente corta e cose”.

Na *Odisseia*, há uma cena que acho maravilhosa: perseguido por Posêidon, após o naufrágio, Ulisses chega à terra dos feácios. Perdeu as naus, os homens e tudo o que possuía. Na praia, encontra a filha do rei, Nausica, com outras moças, que o levam ao palácio. Depois de banhado e vestido, o rei recebe o desconhecido num banquete. Em certo momento do banquete, aparece o *aedo*, e começa a cantar a *Odisseia*: as peripécias de Ulisses, ainda

desconhecido, ali presente. Ulisses começa a chorar. Nesse momento estabelece um tempo presente, uma quebra, um tempo atualizado que é uma virada na ficção. Cervantes também produz desses momentos no *Dom Quixote*.

No final dos anos 1980, houve um momento-chave, quando o Collor assumiu, que ano foi isso? Quando ele ganhou a eleição. Ali, acabou o cinema. Deu um vazio em todo mundo, ninguém tinha o que fazer, e eu fui estudar.

VANESSA T. DE OLIVEIRA Foi em 1990.

G. SARNO Então, nos anos 1990, dediquei-me aos estudos, publiquei alguns textos, lançamos a revista *Cinemas*, pois havia pouco o que fazer. Num determinado dia, eu já tinha lido aquele texto de que lhe falei...

VANESSA T. DE OLIVEIRA “Sobre a estrutura das coisas”, em francês?

G. SARNO Eu já tinha lido lá atrás, várias vezes, e nos anos 1990 eu tive acesso, mais uma vez, a esse mesmo texto, mais elaborado, publicado na França, na coleção 10/18, no livro de Eisenstein, *La non-indifférente nature/1. Oeuvres/2*. Traduzi o texto para o português, pois me interessava para algumas aulas e cursos que andei dando para superar a falta de trabalho em fazer filmes. Pois então, depois de todo esse percurso, percebo que sob aquele texto tem um organograma, existe uma imagem embaixo daquele texto. Como a gente usava organogramas para mixagens na época – hoje, ainda se usa, mas é menos necessário do que antigamente. Naquela época, era absolutamente imprescindível, porque você montava os rolos de 10 em 10 minutos. Um filme de longa-metragem, e média, era mixado em 9 ou 10 rolos. Além da imagem, você tinha que ter rolos de som: havia o rolo do diálogo, o rolo da música, ruídos etc. Às vezes, podia haver mais de um rolo para a música, e também os ruídos. Podia ter de pré-mixar alguns rolos ... Não havia muitas máquinas para ler os rolos, pois cada rolo exigia uma máquina na hora da mixagem. Os estúdios tinham três máquinas, no máximo, quatro. Então, a mixagem final exigia que todas as pistas de som do filme fossem pré-mixadas em três rolos: diálogos, música e ruídos. Essas operações eram facilitadas por mapas que permitiam aos técnicos abrir e fechar os canais de gravação das pistas com antecedência. Eles controlavam a mixagem, a partir desse mapa técnico, sem função criativa, mas que ajudava a concluir a concepção ou articulação entre som e imagem. E, subitamente, relendo o “Sobre a estrutura das coisas”, da página 51 à 64, nas quais Eisenstein descreve a estrutura do Potemkin, vi que havia subjacente um mapa, um organograma. Vi que o organograma, simplificado, contém uma espécie de esquema, o esboço de uma estrutura, uma Imagem (a que Eisenstein chama de obraz). [Mostra um esquema em um papel no vídeo – Figura 1]. Esse é o organograma.

Cheguei a isso porque, na verdade, já trabalhava assim, com organograma mental. Eu acho que você não encontra nenhum organograma nos textos de Eisenstein publicados, que eu saiba, a exceção da sequência do velório da tsarina em *Ivan, o Terrível* (vide *La non-indifférente nature*/2. *Oeuvres*/4, p. 219), em que ele usa uma espécie de organograma: “Busquemos reduzir a uma tábua convencional de interações a série de componentes que formam a polifonia geral da cena”.

Mas, em sua obra publicada, que conheço, não se encontra nenhum trecho que revele a estrutura de algum de seus filmes. É possível que esse fosse um processo apenas mental, uma articulação que ele organizava na mente e que vem a revelar nesse texto que escreveu sobre o *Potemkin*. Para

mim, esse tipo de organograma passou a ser uma maneira de “controlar” o que de “documentário”, isto é, o que está sujeito ao imprevisto e ao improviso, no filme de “ficção”, isto é, quando é necessário fundir os dois métodos de concepção e de realização num único filme; o que busca manter uma certa concepção do todo que o rege, e que deve dialogar com as variações e improvisações que podem ocorrer em suas partes, no interior da estrutura. Mande para você um organograma enorme do Sertânia, todo riscado e anotado que, de certa forma, atesta o caminho percorrido na busca dessa Imagem durante a construção do filme [Figura 2].

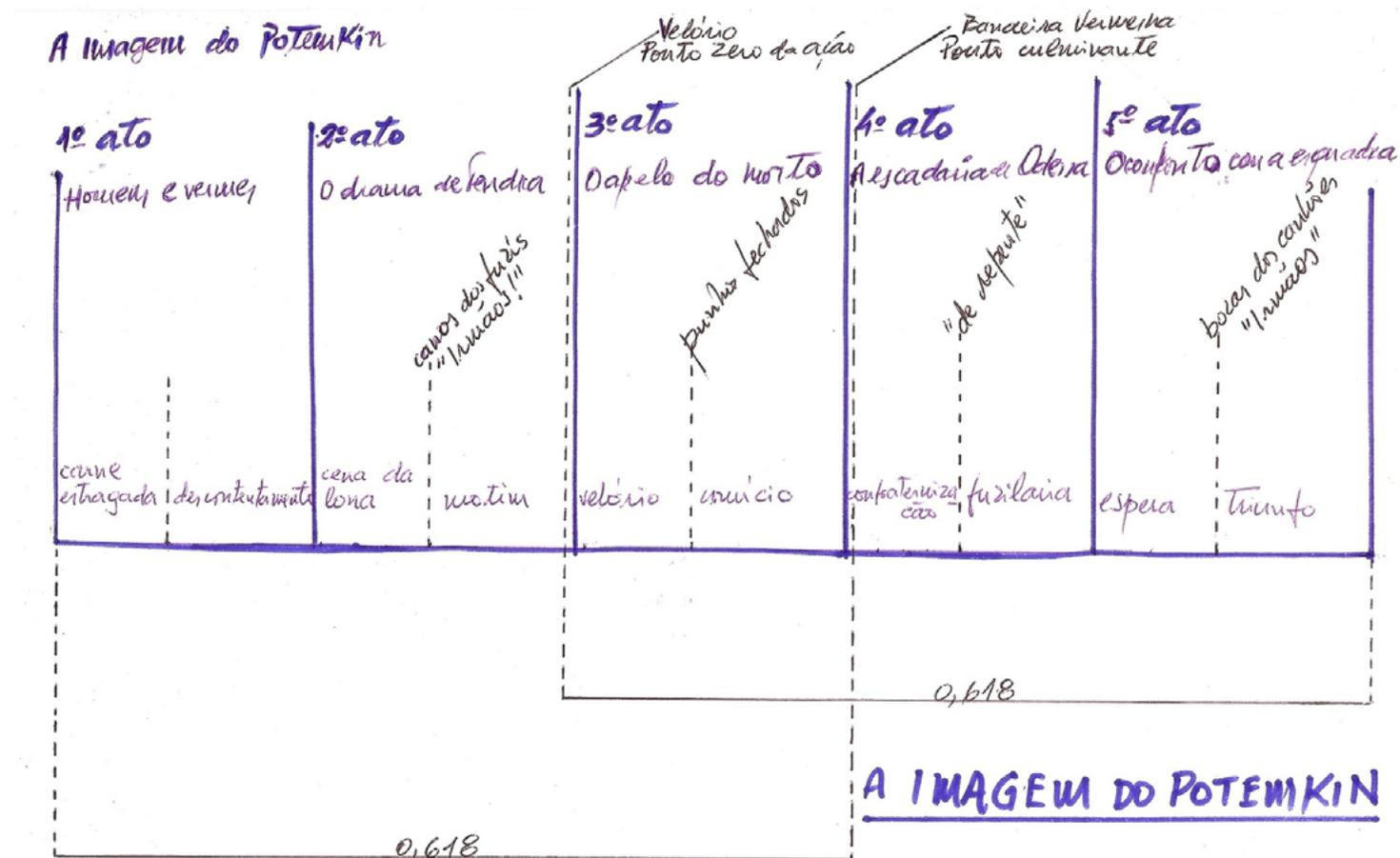


Figura 1 – A Imagem do *Potemkin*. Arquivo de Geraldo Sarno (2021).

Esse mapa é da época da escrita, da concepção do filme, da feitura do roteiro que antecede e vai para a filmagem. Ele é reelaborado durante a montagem, quando o todo e as partes também podem passar por mudanças e transformações, até chegarmos a um que nos revela, afinal, a Imagem do filme [Figura 3].

Agora, estou organizando aqui materiais, uns cadernos escritos, e peguei um de 2004, com algumas anotações sobre o *Sertânia*. O roteiro de *Sertânia* surgiu, em grande parte, de dezenas de anotações feitas à noite ou de madrugada. Pedacos de sonhos, lembranças de leituras, imagens obsessivas que veem à tona ao adormecer, às vezes logo antes do adormecer, ou, às vezes, ao despertar durante a noite. Entre centenas de anotações, espalhadas em pouco mais de três dezenas de cadernos, que cobrem mais de vinte anos, encontram-se as que deram origem ao roteiro de *Sertânia*.

Essa fusão de documentário e ficção se faz no *Delmiro* de forma muito intuitiva, que é minha maneira de fazer o cinema. Não é uma coisa que eu tenha preparado, estudado, vou tomando consciência à medida que vou fazendo. A teoria vem sempre depois e não antes. Você não arma uma teoria para fazer uma segunda teoria. Ela é fruto de uma prática em que a intuição, o transe, o envolvimento jogam um papel essencial. Aí você encontra um tipo de fusão do documentário e a ficção que é muito curiosa.

SERTÂNIA

1

- 1 - LUAR O TIRO
- 2 - GAVIÃO CLOSE - ^{meu primeiro - c. sobre o muro}
- 3 - GAVIÃO Parapeito - ^{um olhar de "alívio" no muro}
- 4 - M. Loufusa - ^{Joséquina: "Eu de fora da cidade..."}
- 5 - Saldá J. Soubinha - ^{"Eu de fora da cidade..."}
- 6 - M. Loufusa
- 7 - FEIRA ATIRE!

2

CANUDOS

- 9 - Pai e cabras
- 10 - Mãe e cabras
- 11 - Mãe se vai café - ^{o pai: "Adeus, que não vá, não vá!"}
- 12 - Mãe se vai - ^{Antes: "Linda"}
- 13 - casa de farinha - ^{"cará o pai?"}
- 14 - menino Antão: close - ^{"o pai morreu?"}
- 15 - Sertão/canudos - ^{g. Otto - Saldá C. Antão: "canudos - Fogo"}
- 16 - São Paulo - ^{Fogo - Trem - canudo - "aquele"}
- 17 - Sertão/canudos - ^{Antão: "mas não é aqui não!"}
- 18 - São Paulo - ^{Antão: "mas não é aqui não!"}
- 19 - SÃO PAULO - ^{Fogo FAVIÃO - Antão}
- 20 - SÃO PAULO - ^{Favio: "mas: é de hoje q' morreu..."}
- 21 - TREM - ^{Antão: "Mas morreu - não foi Sertão"}
- 22 - Vaqueiro - ^{sem - tempo - General -}
- 23 - SERTÃO - ^{Favio Linda - amor - cantoria}
- 24 - PG - Sertão - ^{19 BRIGADA - Juazeira}
- 25 - MORTE NEBULINA
- 26 - ENTENHO A NEBULINA
- 27 - Troca de prendões
- 28 - GAVIÃO RASIEIRA - ^{Antão: "mas: não é aqui, não é aqui"}
- 29 - M. Loufusa - ^{Joséquina: "mas: não é aqui, não é aqui"}
- 30 - ^{40min.} Parapeito de Gavião - a primeira

3

- 31 - Bando Joséquina: canudo - cidade
- 32 - Na Igreja
- 33 - Na cadeia e Lulu a Sertão e
- 34 - Sertão da cegueira
- 35 - As meninas cegas e Avóda - ^{Gavião: "mas: não é aqui"}
- 36 - Gavião mata a proibição
- 37 - M. Loufusa - ^{na canudo - Gavião: "mas: não é aqui"}
- 38 - Casarão do Al. Militário - ^{Joséquina: "Antão da paixão!"}
- 39 - Juiz joga na venda
- 40 - Retomantes
- 41 - Intenção: Juiz e Al com Joséquina - ^{Gavião: "é sou eu mesmo"}
- 42 - Retomantes e GAVIÃO - ^{vê pai - não é}
- 43 - Banco para Inferno - ^{nebula}

INFERNO

4

- 44 - Encontro a mãe
- 45 - Encontro Delmiro
- 46 - A morte do Pai
- 47 - GAVIÃO e Retomantes q' estavam
- 48 - GAVIÃO vê J. Urcaína
- 49 - GAVIÃO vê Joséquina receber o \$
- 50 - GAVIÃO na praça - ^{o livro é um livro de poemas furos.}
- 51 - Joséquina atira
- 52 - GAVIÃO na praça - ^{"o povo..."}
- 53 - **EPÍLOGO** - ^{TIRO em GAVIÃO}
- 54 - M. Loufusa com Gavião no chão - ^{Joséquina: "mas: não é aqui, não é aqui"}
- 55 - Polícia embebe GAVIÃO - ^{Juiz e Sargentos}
- 56 - GAVIÃO na cadeia - ^{mulher othompe de}
- 57 - Cemitério
- 58 - Praça da Igreja - a coleção
- 59 - SÃO JOÃO

5

- 1h 30min -

MONTAGEM

Figura 3 – roteiro de *Sertânia*. Arquivo de Geraldo Sarno (2021).

MARCEL GONNET WAINMAYER Você participou de momentos importantes da história do cinema latino-americano. Você foi estudante da escola em Cuba antes de a escola existir.

SARNO – Não tinha escola e nem sonho de escola. Estava tudo muito no início. A meu ver, o que unifica o cinema latino-americano é o neorealismo. Escrevi sobre isso em um livrinho, *Glauber e o cinema latino-americano* (1995), no qual digo que a única teoria que unifica o cinema dito latino-americano é a do neorealismo. Se nós formos buscar alguns cineastas da minha geração, na América Latina, que têm diálogo com a obra de Eisenstein, além de Glauber e León, no Brasil, e vários no México, eu diria que o boliviano Jorge Sanjinés, na Argentina, Pino Solanas.

VANESSA T. DE OLIVEIRA E o Santiago Álvarez?

SARNO Eu ia chegar no Santiago Álvarez. Ele é um homem que vem da música. Não é compositor, mas trabalhou com música. Igual ao Vertov, de alguma maneira. O Vertov vem da música, da composição musical. E o Santiago, se não estou enganado, trabalhava em rádio, inclusive, nos EUA, onde viveu antes da revolução. Com os *noticieros*, ele traz um estilo de montagem que é eisensteiniano, e que também se inspira nas atualidades do Vertov. Mas não tem muita descendência dele em Cuba ou na América Latina, porque é inimitável. Ele não indaga, não carrega dúvidas. Ocupou uma esfera de criação que é a do discurso afirmativo, um cinema de combate, de trincheira. Fala a partir de uma revolução vitoriosa. É a revolução no poder.

MARCEL G. WAINMAYER Você foi em Cuba em 1962, e o Eisenstein não era o cinema do momento na União Soviética, vamos dizer. Era alguém já colocado um pouco de lado, ou não?

SARNO – A grande influência era o neorealismo. O Titón tinha estudado em Roma. Também Julio García Espinosa.

MARCEL G. WAINMAYER Mas onde buscar essa inspiração, pois ele trabalha com essa hipérbole que às vezes o Eisenstein tem, de carregar a tela, o quadro como um signo, construindo esse quadro. Mas, ao mesmo tempo, o Glauber tinha essa coisa da câmera na mão também e da respiração do neorealismo, era uma coisa misturada, não é?

SARNO – Glauber tem uma tese que divulga no início de sua carreira, quando ainda estava escrevendo para o *Diário de Notícias*, em 1958, em Salvador, em que ele toma o filme mexicano *Raíces* (1954), de Benito Alazraki, como paradigma de um possível cinema latino-americano.⁴ Ele aponta Nelson Pereira dos Santos, no Brasil, como capaz de realizar uma certa síntese, que ele encontra nesse filme mexicano, “síntese de duas tendências antagônicas e culminantes em fases vitais de desenvolvimento no pensamento universal cinematográfico”, “um choque de duas tendências altamente antagônicas: o *antiformalismo* do neorrealismo e a *ultra-expressão* eisensteiniana”. O filme de Alazraki teria, segundo Glauber, alcançado “uma síntese /choque de Zavattini e Eisenstein”.

4 Ver ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. Nota do Geraldo Sarno.

O que o Glauber tem do Eisenstein é o domínio da estrutura. A estrutura do cinema épico. Esse controle.

Por que o *Potemkin* é o filme sobre o qual mais escreve Eisenstein? Por que retorna ao *Potemkin* com tanta frequência? Penso que, com esse filme, ele alcançou um ponto altíssimo de realização como em nenhum outro. E isso devido à beleza, à harmonia e ao equilíbrio das partes na estrutura, às inter-relações que existem na sua composição. E, quando você analisa esse organograma, extraído desse texto, no qual explica que são cinco atos e que sofrem uma cesura segundo a lei áurea, ou seja, na proporção áurea que Leonardo da Vinci estudou, e se tornou um dogma nas artes da imagem, da escultura, da pintura etc., e que se encontra na arte clássica grega... Então, ele define cada ato, dividido nessa proporção, em que a primeira parte se choca com a segunda. E também o todo do filme, na mesma proporção áurea, tem uma cesura. E essa cesura é dupla: tem uma cesura do princípio para o fim, e uma segunda do fim para o princípio.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Incrível!

SARNO – Eu marquei aqui as duas cesuras. A primeira delas é o ponto mais baixo da intensidade dramática revolucionária do filme, que é o velório; e a segunda cesura está no ponto mais alto dessa intensidade, que é o hasteamento da bandeira vermelha. Quando li isso, pela primeira vez, foi um grande choque. Como é possível perceber que há uma cesura em relação, digamos, ao princípio? Quando estou vendo um filme, e, em um certo momento, mais ou menos no meio, tem uma longa sequência, digamos, em alta de emoção ou em baixa, é possível perceber isso, até meio intuitivamente. Depois, eu saio e, após um tempo, o filme acaba. É algo que dá para perceber. Agora, como é possível perceber uma cesura que é marcada pelo fim? Se ainda não tenho o fim? Então, ao final do filme, eu vou retroceder para perceber que houve uma cesura lá trás? Vocês estão entendendo o que estou falando? Quando li isso, pensei “tem alguma coisa errada aqui”. Eu não entendia isso. Mas não tem nada de

errado, não. É visual, é uma harmonia do bloco, não tem a ver com o tempo decorrido ou linear. É uma harmonia do bloco. O bloco tem uma harmonia na sua estabilidade. Esse desenho, esse esboço da forma, organograma, é o que ele chama de Imagem, que em russo é *obraz*. Quando Eisenstein se refere à imagem, é desta imagem aqui que ele está falando. O conceito de imagem dele não é algo idiota como uma foto desse copo d'água aqui, com um pouco de limão. Mas, sem dúvida, pode ser a taça com veneno que Eufrosina passa às mãos de Ivan, com a que tinha dado de beber à Anastácia desmaiada em seu leito. A Imagem para Eisenstein está carregada de densidade significativa, dramática – e pode ser um plano, uma sequência, ou uma imagem como esta, que é a de todo um filme: o *Potemkin*. E é esta Imagem que ele quer que o espectador retenha do filme, que leve para casa quando retorna da projeção. Acabado o filme, o espectador culto leva para casa não um emaranhado de imagens, carregadas de momentos de emoção, mas esta Imagem orgânica carregada de pontos precisos de emoção, de alta emoção e exaltação, e, outros, de dor e lamentação. Essa imagem surgiu para mim, a partir de um certo momento, depois de ter trabalhado muito tempo com essa questão de como dominar a estrutura de filmes documentais curtos, depois, longas e, por fim, de ficção, por meio de anotações rabiscadas, imagens rabiscadas. Mas num determinado momento, relendo esse texto de Eisenstein em *La non-indifférente nature*, me dei conta da sua importância, tomei consciência de que ele era a descrição de uma imagem: da Imagem.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Recentemente andei estudando as escadas no *Encouraçado*. Também acho que o uso das escadas é uma imagem do filme. Ele usa a escada obsessivamente.

SARNO – E por que você lembrou de escadas?

VANESSA T. DE OLIVEIRA – É porque apresentei um trabalho sobre as escadas no *Potemkin*, fazendo uma relação entre a presença delas no filme e o uso das escadas no teatro simbolista. Elas são um elemento arquitetônico importante nesse teatro, e possuem um significado místico, iniciático, relacionado a essa questão de subir para algum lugar. Li um texto do Jacques Rancière sobre escadas e no final do texto ele fala do uso delas em vários encenadores, mas não fala do *Encouraçado Potemkin*. Fiquei com isso na cabeça e assisti ao filme com esse olhar, pensando nas escadas, e fiquei fascinada.

SARNO – E tem escadas no *encouraçado* e na cidade.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Exatamente, e também o uso delas ...

SARNO – No *Outubro*, então, é incrível.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Sim, o livro do Viktor Chklovsky, sobre o Eisenstein, diz que ele pensava até aquela própria subida da ponte, onde tem um cavalo que despenca em *Outubro*, também como escada. No *Ivan, o Terrível*, a morte de Vladímir teria que ter escada. Enfim, como se a escada fosse um elemento visual para entender a imagem. E você falou agora desse mapa imagético, essa Imagem do *Potemkin*: a gente tem o velório que é no chão, e o hastear da bandeira vermelha, como em um jogo entre o alto e o baixo.

SARNO – Você me fez lembrar de uma fala do Godard, que em um certo momento diz que o Eisenstein filmava como ninguém os planos baixos, os planos do velório, com a câmera no chão, que filmava de maneira maravilhosa. Essa fala do Godard encontrei numa citação, perdida, nem sei onde foi. A lembrança me ocorreu quando você falou dos planos baixos e do velório. A câmera fica no chão, filma o morto, que eu esqueço o nome dele.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Vakulinchuk. A gente tem o olhar do morto, na verdade. A câmera está dentro da tendinha onde o colocaram ... Geraldo, foi excelente, bastante material que, claro, vou transcrever e editar. Vou lhe enviar o vídeo gravado da entrevista, agora, do *Google Meet*, junto com a transcrição [Figura 4].

SARNO – Sim, vou usar no livro. Para mim, esse assunto é central no meu cinema. Depois, sobre as coisas que são importantes levaria mais um dia de papo: o lado místico da coisa, onde entra o taoísmo. Pois há o lado do improvisto, do risco, o lado de você acreditar em um processo sobre o qual não tem controle, que envolve a intuição.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – A gente pode marcar essa conversa, isso me interessa.

SARNO – Sim, pois tem uma outra dimensão, e cada vez mais eu trafego por ela, que é fruto da repetição, do fazer. A coisa *zen*, sabe? Você já leu sobre isso?

VANESSA T. DE OLIVEIRA – Eu só li um *best-seller* dos anos 1970: O zen e a arte da manutenção de motocicleta, só isso. [risos]

SARNO – Tem um livro, que é um clássico, de um filósofo inglês que viajou para o Japão e ficou seis anos lá para ensinar inglês e aprender alguma coisa do *zen*.⁵ Mas desencorajaram-no, dizendo que em quatro ou cinco anos metido em um monastério não ia fazê-lo aprender coisa alguma, e que era melhor fazer uns exercícios. Ele foi fazer arco e flecha.

5 Provavelmente ele se refere a *Zen in the Art of Archery* (1948) do alemão Eugen Herrigel.

VANESSA T. DE OLIVEIRA – A história do arqueiro zen, não é isso?

SARNO – É interessantíssimo. Esse homem leva seis anos, com um mestre de arqueiro *zen* e ele treina duas ou três vezes por semana, algo assim, e o mestre coloca um alvo na frente dele e diz que ele não precisa acertar o alvo e nem atirar a flecha, na verdade. Ele leva anos sem sacar por que o mestre não estava interessado em acertar o alvo. O mestre dizia que ele não estava compreendendo e que era algo indizível, intransmissível, e que era ele que tinha que descobrir sozinho, entrando no jogo. “Você tem que encontrar seu caminho, eu não posso dizer qual é”. É tudo mental, ele não tem que acertar a flecha lá no alvo, mas tem que prosseguir no encontro consigo mesmo. E é a repetição, todo dia fazendo o mesmo lance, que dá uma maestria a ele. Um dia, depois de seis anos, o mestre finalmente diz que vai mostrar como se faz. Então, coloca o alvo no escuro. E ao seu lado uma vela. Pega duas flechas e a lança a partir da claridade para o alvo no escuro. Uma flecha acerta o centro do alvo e a outra finca em cima da primeira. O que quero dizer é o seguinte: o fato involuntário, não desejado, forçado pela realidade, pela tecnologia da época em que se viajava para o sertão com frequência, fazendo primeiro filmes curtos, depois, longas-metragens, depois, ficção, sem ver a imagem, e tendo absorvido a cultura popular, a prática daqueles cantadores de improvisos, acompanhada de leituras, também de Vertov, do documentário, e querendo aprender com os artistas populares, tudo isso me fez adquirir um conhecimento que passa pelo artesanato, ou seja, pela repetição. A repetição ensina o corpo. E, depois, a mente absorve.

MARCEL G. WAINMAYER – Estou trabalhando justamente essa definição de cinema e artesanato, e estava pensando como a Caravana Farkas e Fernando Birri têm toda uma linha de trabalho na América Latina que vem a partir dessa construção, desse limite dos elementos.

SARNO – Tem um filminho de dez minutos, chamado *Os imaginários* [1969], em que um artista, Valderêdo Gonçalves, faz uma xilogravura. Eu o filmo fazendo a peça, que é sobre o Apocalipse. Tenho essa peça ali atrás, junto com as outras que trouxe na mesma época. Tenho uma pequena coleção, entre outras coisas, de xilogravuras, dos anos 1960. Razoável que eu digo é de umas 10 ou 12 peças, não mais do que isso. Tenho também coisas do Mestre

Noza. Para concluir, essa coisa do artesanato: Valderêdo faz a peça do Apocalipse; tinha acabado de fazer outra série chamada “Apóstolos”. Ele é ateu, diz isso no filme, não acredita em nada de religião; faz só para manter a família. Sua arte mal dá, ele precisa também pintar parede, trabalhar como pedreiro e fazer mais mil coisas, exercendo as habilidades manuais e artesanais, pois não tem outro meio de vida. As peças do Apocalipse são encomendas dos reitores das Universidades da Bahia e do Ceará. Ele vendia as matrizes. Explica que o reitor da Universidade do Ceará até diz que ele teria os direitos autorais, mas ele não acredita, nunca recebeu nada. Vende as matrizes e depois não acompanha para ver o que acontece. Eu conheci a família, estive várias vezes com ele, com a mulher e os filhos, e tive contato com a família depois da morte dele, há alguns anos. Mas eu perguntava a ele como não acreditar na religião nem na Bíblia, sendo que ele passava um tempo razoável lendo-a, para trabalhar nas peças. Ele respondia que era para ganhar dinheiro, para trazer feijão para casa. Isso me impactava. E fui compreender depois: na verdade, ele é um artesão, e não um artista. Ele não se realiza na arte, não realiza sua subjetividade ou criatividade. Não há uma intenção: ele tem habilidade em trabalhar com a madeira e ele a exercita, igual ao Mestre Noza. Mas no caso do Valderêdo, isso é trágico: e no caso do Mestre Noza, não, pois ele era um gozador, felicíssimo por talhar as figurinhas do Padre Cícero, cortava dezenas por dia, acompanhado de quatro mocinhas que preparavam a madeira para ele. Filmamos isso também, está nos filminhos, e ele era um gozador, um cara divertido, que contava piada. Valderêdo, no entanto, era um trágico: ele termina o filme dizendo: “Não, eu não me arrisco, pois tenho medo do fracasso”. Ele se situa nos limites entre artesão e artista, e não pode dar um passo para romper a barreira. A sociedade não lhe dá condições econômicas para isso, para superar a situação em que se encontra e arriscar o passo. Então, ele é uma figura trágica. A figura do Vitalino, que está em outro curtinha, também é trágica; mas é trágica porque acabou o mercado e ele não sabe, não tem consciência disso. Ele quer seguir o trabalho do pai, que fazia isso, moldando com as mãos peças pequenas de cerâmica, de barro, uma a uma. Quase todos os artesãos do Alto do Moura, Caruaru, já estavam fazendo peças com a ajuda de modelos, ou moldes, fazendo centenas por dia. E ele fazia duas ou três. O pai dele fazia isso em uma época em que quem comprava as peças eram os camponeses, homens da roça, para dar aos filhos como brinquedo. Os filhos brincavam, quebravam em pouco tempo e eles compravam novas por centavos. E assim, o pai, o velho Vitalino, vendia dezenas em dias de feira. Isso acabou, veio o plástico. Hoje, quem compra, é o turista que vai à feira de Caruaru. O mercado mudou e acabou o mundo de Vitalino, o pai, e do filho, que tenta manter a tradição do pai. É trágico. E, no caso do Valderêdo, é uma tragédia de realização pessoal, do criador que tem algo a dizer como testemunho da vida e do mundo. E está impedido de arriscar-se. Essa é a tragédia do povo brasileiro. As pessoas veem nos filminhos de 10 minutos e, às vezes, não compreendem. A questão está colocada como documentário, quem sabe ver e ouvir percebe. Essas são as imagens que permanecem em minha mente, sessenta anos depois de as ter filmado. Os personagens fortes para

mim, que estão dentro de mim e no meu cinema são essas figuras do sertão. Minhas imagens do sertão são esses homens, essas tragédias, figuras trágicas que trago da cultura popular. E são elas que vão resultar no *Sertânia*. Na verdade, você pode ler Marx, Nietzsche, Heidegger, Bergson, frequentar os filmes e os escritos de Eisenstein e Vertov, tua cabeça pode estar cheia desses e outros grandes criadores, aqui tenho seis mil ou oito mil livros, mas isso tudo nada tem a ver se você não trabalha com a tua realidade, com teu mundo e teu universo. O meu é o sertão, o “meu” sertão, o sertão que trago comigo, é povoado pelo povo que conheci e filmei e que muito me ensinou. De *Viramundo* a *Sertânia*, ele vive nos filmes que fiz, com a participação de tantos companheiros e amigos. São uma Imagem do Brasil. Nem sempre este sertão, digamos, real, em que posso viver, também ter amigos e fazer filmes, corresponde ao que trago comigo e está nos filmes. Mas o importante é o mundo em que você se situa, em que estão plantados os teus pés. É dele e com ele que eu tenho que falar.



Figura 4 – Prints da conversa via Google Meet.

Transcrição de JOANA SOUTO GUIMARÃES ARAÚJO.

navegações

EXPRESSIONISMO ALEMÃO E ESTILO NO ESPECIAL DE TV *LOBISOMEM NA NOITE* (2022)¹

ANNA CLAUDIA SOARES²

RESUMO O expressionismo alemão é um movimento artístico e cinematográfico que emergiu na Alemanha durante o período entreguerras e impactou a linguagem cinematográfica, influenciando diretores e produções audiovisuais ao redor do mundo. Neste contexto, o especial de TV *Lobisomem na Noite* (2022) se destaca como um exemplo contemporâneo que busca resgatar e reinterpretar elementos característicos do movimento. O episódio teve seu lançamento na plataforma de streaming *Disney Plus* e pertence ao universo de histórias em quadrinhos da *Marvel Comics*, sendo dirigido por Michael Giacchino. É perceptível a presença do estilo expressionista alemão no episódio, por exemplo, o uso intenso da luz e sombra de modo a definir os ambientes e o uso do rosto como expressividade. Portanto, utilizando a análise fílmica, esta pesquisa busca identificar as características do expressionismo alemão presentes no especial de *TV Lobisomem na Noite* (2022).

PALAVRAS-CHAVE Expressionismo alemão; caligarismo; estilo; *streaming*; cinematografia.

ABSTRACT German Expressionism is an artistic and cinematographic movement that emerged in Germany during the interwar period and impacted cinematographic language, influencing directors and audiovisual productions around the world. In this context, the TV special *Werewolf by Night* (2022) stands out as a contemporary example that seeks to rescue and reinterpret elements of the German Expressionism characteristics. The episode was released on the *Disney Plus* streaming platform and belongs to the *Marvel Comics* cinematic universe, being directed by Michael Giacchino. The presence of the German expressionist style is provided in the episode, for example with the intense use of light and shadow to define the environments and the use of the face as expressiveness. Therefore, using a film analysis, this research seeks to identify the characteristics of German expressionism present in the TV special *Werewolf by Night* (2022).

KEYWORDS German Expressionism; Caligarism; Style, Streaming; Cinematography.

¹ Essa é uma nova versão de um artigo que foi publicado nos anais de evento do 11º Seminário Internacional Cinema em Perspectiva (<https://x.gd/5Arkr>).

² Doutoranda e Mestra em Comunicação e Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP.

INTRODUÇÃO

O surgimento do movimento expressionista alemão ocorreu durante o período entreguerras. No contexto cinematográfico, as produções refletiam o clima tumultuado que permeava a sociedade alemã na época. Esse movimento se notabiliza pela sua distintiva expressividade visual, caracterizada pela utilização proeminente de elementos como o exagero e a distorção dos cenários.

A autora Donis A. Dondis, em sua obra *Sintaxe da linguagem visual* (1997), apresenta as técnicas que são visualmente perceptíveis como expressionistas:

Técnicas expressionistas [...] Exagero, Espontaneidade, Atividade, Complexidade, Rotundidade, Ousadia, Variação, Distorção, Irregularidade, Justaposição, Verticalidade (Dondis, 1997, p. 173).³

Além dessas técnicas supracitadas, observa-se no cinema expressionista alemão uma *mise-en-scène* distintiva, na qual a utilização de luz e sombra desempenha papel fundamental na delimitação dos ambientes e a ênfase da presença do rosto como expressividade.

No artigo intitulado “Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine” (2018), Thomas Elsaesser aborda as características identificadas nos filmes expressionistas:

Mais especificamente, o que é identificado nos filmes com “expressionismo” é a estilização dos conjuntos e da performance, as histórias “góticas” e o erotismo perverso, os exteriores angulosos, os interiores claustrofóbicos e, acima de tudo, a estranha sensação de não saber o que está acontecendo, a falta de lógica causal e histórias com reviravoltas que se curvam (Elsaesser, 2018, p. 370, tradução nossa).⁴

Conforme supracitado, no cinema expressionista percebe-se a adoção de narrativas ambíguas, nas quais a dicotomia entre sonho e realidade torna-se indistinta.

No ano de 1920, a cinematografia alemã ganhou destaque com o lançamento da principal obra do seu expressionismo intitulada *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene). A pesquisadora Laura Cánepa aborda, de maneira destacada, a *mise-en-scène* presente nesta produção cinema-

3 Nas obras do expressionismo alemão, tais técnicas são visualmente perceptíveis. Principalmente nos cenários, por exemplo, a distorção dos ambientes.

4 Original em espanhol: “Más específicamente, lo que en las películas es identificado con “expresionismo” es la estilización de los decorados y la actuación, las historias “góticas” y el erotismo perverso, los exteriores angulares, los interiores claustrofóbicos y, sobre todo, la extraña sensación de no saber del todo lo que está sucediendo, una falta de lógica causal e historias con giros y vueltas que se doblan sobre sí mismos”.

tográfica, “[...] a marca de *Caligari* persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas” (Cánepa, 2006, p. 69, grifo da autora).

A *mise-en-scène* do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) exerce influência significativa sobre diversas obras audiovisuais, incluindo aquela que constitui o objeto de pesquisa deste estudo, o especial de TV *Lobisomem na Noite* (*Werewolf by Night*, 2022).

A obra em debate é um especial televisivo veiculado na plataforma de *streaming Disney Plus*, sob a direção de Michael Giacchino. Trata-se da adaptação para a tevê de uma história em quadrinhos originária do universo Marvel.

Lançado em formato monocromático, o enredo do especial de TV delinea-se em torno de uma seita secreta de caçadores de monstros que convergem no Templo Bloodstone para participarem de uma competição, cujo desfecho determinará o novo líder da referida seita.

A obra posiciona-se cronologicamente no Universo Cinematográfico da Marvel – MCU (*Marvel Cinematic Universe*), surgindo como um projeto subsequente ao lançamento do filme *Thor: Amor e Trovão* (*Thor: Love and Thunder*, 2022) dirigido por Taika Waititi.

O especial televisivo manifesta, esteticamente, uma homenagem aos filmes de terror. Neste contexto, David Bordwell e Kristin Thompson, em sua obra *A arte do cinema: uma introdução* (2013), discorrem sobre as características inerentes ao gênero cinematográfico de terror:

[...] O filme de terror tenta chocar, causar asco, repelir, ou seja, aterrorizar. Esse impulso é o que molda as outras convenções do gênero [...] O efeito emocional aterrorizador do gênero é, assim, criado pela convenção de uma personagem: normalmente, um monstro ou ameaça sobrenatural (Bordwell; Thompson, 2013, p. 517).

O efeito emocional destacado pelos autores é acentuado na narrativa por meio da empregabilidade de uma *mise-en-scène* expressionista e da utilização do monocromático em preto-e-branco. No transcorrer do ano de 2023, a plataforma de *streaming Disney Plus* lançou uma versão colorida do especial televisivo, intitulada *Lobisomem na Noite em Cores* (*Werewolf by Night in Color*, dirigido por Michael Giacchino; 2023). Contudo, nesta pesquisa,

foram analisadas as características do cinema expressionista alemão presentes na versão lançada no ano de 2022 em formato monocromático.

DO CALIGARISMO AO STREAMING

Caligari é uma obra cinematográfica que exerce influência expressiva sobre diversas produções no âmbito do estilo expressionista. Mesmo transcorridos mais de um século desde o seu lançamento, observa-se a persistência de produções audiovisuais cujas intermedialidades remetem ao denominado Caligarismo. Jacques Aumont e Michel Marie, em sua obra *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), apresentam a definição de Caligarismo:

Realizado em 1919, logo após a Grande Guerra, *O gabinete do Doutor Caligari* teve uma imensa repercussão nos meios críticos europeus. Ele foi associado, de maneira simplificadora, ao movimento expressionista alemão (movimento essencialmente de poetas e de pintores), mas alguns críticos preocupados com a exatidão preferiram designar seu efeito e sua influência pelo termo mais limitado de “caligarismo”, que recobre a imitação dos traços formais mais visíveis do filme de Erich Pommer e Robert Wiene: ênfase do grafismo, jogo sobre o desequilíbrio da imagem, mímica exagerada dos atores etc. Não houve realmente uma corrente “caligarista”, mas muitos filmes em preto-e-branco vêm dessa tendência, inclusive em Hollywood (Aumont; Marie, 2006, p. 39-40, grifo dos autores).

Essa tendência “caligarista” manifesta-se de forma visual em diversas produções audiovisuais, tornando-se perceptível no contexto de plataformas de *streaming*, tal como pretendemos demonstrar com a análise do objeto de pesquisa deste artigo, o especial televisivo *Lobisomem na Noite* (2022).

No livro *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea – Volume 2* (2012), organizado por Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira, destaca-se o capítulo “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, de autoria da pesquisadora Irina Rajewsky. Nessa contribuição, a autora realiza uma abordagem aprofundada sobre o fenômeno da intermedialidade, explorando suas nuances no contexto contemporâneo:

[...] refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, [...] ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s) (Rajewsky, 2012a, p. 52, grifo da autora).

Conforme mencionado, a intermedialidade se manifesta no intercâmbio entre duas formas midiáticas distintas. Cabe ressaltar que, na presente pesquisa, a abordagem não contempla a intertextualidade,⁵ uma vez que os objetos de investigação se restringem ao âmbito cinematográfico e à plataforma de transmissão em *streaming*.

Em outro livro organizado por Thaís Diniz, Rajewski publica o capítulo “Intermedialidade, Intertextualidade e ‘Remediação’: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2012b) no qual classifica a intermedialidade em três subcategorias:

[...] Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição *mediática*. [...] Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. [...] Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; [...] Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem (Rajewsky, 2012b, p. 23-25, grifo da autora).

Nesta pesquisa, a abordagem concentra-se especificamente na intermedialidade em seu sentido mais restrito, caracterizado pela transposição midiática. Tal enfoque permite a análise das convergências entre as obras audiovisuais (1920 e 2022).

CONFLUÊNCIAS

Um aspecto notório da presença do estilo expressionista alemão no especial televisivo (2022) reside na utilização do rosto expressividade. Essa abordagem, que concede ao rosto a função de veículo expressivo, en-

5 “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (Kristeva, 2005, p. 68, grifo da autora).

contra suas raízes no conceito de fotogenia, objeto de estudo por parte de autores como Jean Epstein, Louis Delluc e Jacques Aumont.

A palavra “fotogenia” apareceu em 1851 para designar os objetos que “produzem” (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. Depois que essa técnica foi resolvida pela invenção de emulsões cada vez mais sensíveis, o termo designa, progressivamente, uma *qualidade dessa* “produção de luz”, e dos objetos associados. O objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto – é aquele que “sai” bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora. A reflexão estética sobre o cinema apropriou-se do termo logo após a guerra de 1914-1918, e encontramos em Blaise Cendrars ou, sobretudo, em Jean Epstein, muitas páginas consagradas a esse “grande mistério” de um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem. A fotogenia não é própria a todos os objetos, menos ainda a todos os filmes: para Epstein, ela define uma concepção do cinema, ilustrada por certos empregos da desaceleração, pelo primeiro plano, e, claro, pelo gosto de certas iluminações (Aumont; Marie, 2006, p. 136, grifo dos autores).

O conceito de fotogenia está intrinsecamente associado ao rosto do ator, sendo que a fotogenia confere luminosidade ao filme por meio da expressividade facial. No capítulo intitulado “A face do homem”, presente na obra *A experiência do cinema: antologia* (1983), organizada por Ismail Xavier, o autor Béla Balázs explora a maneira pela qual o cinema proporciona a representação de sentimentos mediante a expressão facial.

A descoberta da imprensa tornou ilegível, pouco a pouco, a face dos homens. [...] No momento, uma nova descoberta, uma nova máquina, trabalha no sentido de devolver, à atenção dos homens, uma cultura visual, e dar-lhes novas faces. Esta máquina é a câmera cinematográfica. [...] O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. [...] O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras (Balázs, 1983, p. 77-78).

O ator transpassa seus sentimentos por meio da utilização do rosto como expressividade, sendo que suas emoções podem ser discernidas apenas ao se observarem suas expressões faciais.

No filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), o rosto como expressividade é utilizado de maneira ubíqua ao longo da narrativa, destacando e enfatizando os estados emocionais dos autores, conforme evidenciado na Figura 1.



Figura 1 – O rosto como expressividade. *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

No contexto de *Lobisomem na Noite*, essa técnica é empregada preponderantemente com o intuito de ressaltar as emoções de angústia, raiva e medo experimentadas pelas personagens, conforme evidenciado na Figura 2.



Figura 2 – O rosto como expressividade. *Lobisomem na Noite* (2022).

No ano de 1920, durante o lançamento de *O Gabinete do Dr. Caligari*, período caracterizado pela era do cinema silencioso, os protagonistas eram predominantemente oriundos do universo teatral. Nesse contexto, empregava-se uma maquiagem que desempenhava um papel significativo na amplificação das expressões faciais dos atores, contribuindo assim para a melhoria da compreensão por parte do público acerca da narrativa veiculada de maneira silenciosa. Apesar de não ser uma obra silenciosa, em *Lobisomem na Noite* as personagens também utilizam uma maquiagem que destacava suas expressões faciais (figura 3).



Figura 3 – Maquiagem. À esquerda, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), à direita, *Lobisomem na Noite* (2022).

Outra técnica do cinema expressionista alemão, identificável na *mise-en-scène* do especial televisivo, consiste na utilização da luz e sombra para delinear os ambientes. No livro *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013), o autor Bertrand Lira salienta que:

[...] a alternância de luz e sombra é trabalhada para acentuar o drama vivido pelos personagens, dirigir o olhar do observador para pontos de interesse na imagem onde esse drama se revela com toda sua força, ora sutilmente permitindo à sua sensibilidade apreender o sugerido (Lira, 2013, p. 97).

No especial de TV (2022), observa-se as personagens caçando um monstro, sendo nitidamente perceptível que a estética do episódio foi empregada com o intuito de utilizar luz e sombra como recursos visuais para destacar o universo sombrio das personagens (figura 4).

Além de evidenciar características inerentes ao cinema expressionista alemão, a obra em questão estabelece uma intermedialidade com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. No contexto do cinema expressionista, a sombra adquire um papel ativo, comportando-se como uma entidade autônoma que interage de maneira proeminente entre as distorções dos cenários.



Figura 4 – Luz e sombra. *Lobisomem na Noite* (2022).

Em *Caligari*, uma cena notável retrata a sombra da personagem Cesare manifestando um assassinato da sombra da personagem Jane. Paralelamente, em *Lobisomem na Noite*, verifica-se uma confluência com essa cena, na qual a sombra adquire vida própria, sugerindo uma possível ameaça a uma das personagens (figura 5).



Figura 5 – Sombras. À esquerda, *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), à direita, *Lobisomem na Noite* (2022).

A autora Denise Azevedo Duarte Guimarães em seu livro *Tipo/icono/grafia poética em cartazes de cinema*, propõe três etapas para se analisar um cartaz de cinema:

[...] o olhar do leitor de um cartaz passa por três etapas: a) Primeiramente, percebe-se uma espécie de desenho formado pelos signos verbais e integrados às imagens, em uma leitura icônica. B) A seguir efetiva-se uma semantização de todos os elementos envolvidos na composição do cartaz, um processo indicial de atribuição de sentidos e significados, que são organizados tematicamente. C) Na terceira etapa, a interpretação processa a mediação entre os ícones e índices anteriormente observados, em termos simbólicos, procurando a significação do texto como totalidade operante (Guimarães, 2018, p. 157-158).

A fim de enriquecer a demonstração das confluências entre as obras audiovisuais (1920 e 2022), as três etapas supracitadas são empregadas na análise da ilustração de divulgação do especial televisivo *Lobisomem na Noite* (2022), considerando-a um exemplar comparável a um “cartaz de cinema”.

Desta forma, observa-se que a protagonista está situada à frente, apresentando um semblante apreensivo, enquanto sua sombra é delineada como uma entidade diferenciada, assumindo a forma de um monstro que apa-

rentemente busca querer matá-la. Estas características da sombra, concebidas como uma entidade distintiva, manifestam-se de maneira perceptível na arte de divulgação do referido especial televisivo (figura 6).

A personificação da sombra como uma manifestação do inconsciente das personagens, visando atacá-las, sugere uma representação do *alter ego*, que se torna evidente e expresso visualmente. Essa modalidade de expressão configura-se como um meio de externalizar, por intermédio da dimensão visual, as angústias internas das personagens, bem como seus “monstros” internos.

Desta forma, a presença da sombra como uma personagem enfatiza a intermedialidade entre as obras (1920 e 2022). Portanto, o especial televisivo apresenta características do cinema expressionista alemão e confluências com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.



Figura 6 – Divulgação. *Lobisomem na Noite* (2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tendência “caligarista” está visualmente presente em diversas obras da contemporaneidade. E o especial televisivo escolhido como objeto de pesquisa evidencia essa presença nas plataformas de *streaming*.

Dentre as características do cinema expressionista alemão, nesta pesquisa, destaca-se a utilização do rosto como expressividade, uma técnica originada no conceito de fotogenia. A associação entre a fotogenia e o rosto do ator, conforme discutido por autores como Jean Epstein, Louis Delluc e Jacques Aumont, confere luminosidade ao filme por meio da expressividade facial. No contexto de *Lobisomem na Noite*, essa técnica é empregada para enfatizar as emoções das personagens, proporcionando uma representação visual das agitações internas.

A técnica de luz e sombra, característica distintiva do cinema expressionista alemão, é identificada na *mise-en-scène* do especial televisivo. Em *Lobisomem na Noite*, a aplicação dessa técnica é evidente na criação de ambientes sombrios que contribuem para a atmosfera da trama.

Dessa forma, considera-se que a obra (2022) não apenas destaca características do cinema expressionista alemão, mas também estabelece uma intermedialidade com *O Gabinete do Dr. Caligari*. A personificação ativa da sombra como uma entidade autônoma que interage proeminente entre as distorções dos cenários, conforme apresentado em *Caligari*, encontra convergência na representação da sombra em *Lobisomem na Noite*. Essa presença da sombra como manifestação do inconsciente das personagens, atacando-as e representando seus “monstros” internos, reforça a presença da intermedialidade.

Portanto, o especial televisivo não apenas homenageia o cinema expressionista alemão, mas também destaca a relevância contínua desses elementos estéticos e narrativos, demonstrando a persistência do legado de obras como *O Gabinete do Dr. Caligari* na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- BALÁZS, Béla. "A face do homem". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. "Expressionismo Alemão". In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papyrus, 2006.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELSAESSER, Thomas. "Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine". Tradução: María Guadalupe Russo. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, [s.v], n. 18, 2018, p. 366-400.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Tipo/icono/grafia poética em cartazes de cinema*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2018.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIRA, Bertrand. *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- LOBISOMEM na Noite (2022). Direção de Michael Giacchino. Disney Plus, EUA. O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. 1920. 1 vídeo (78 min). Disponível em: <https://x.gd/Tk8TQ>. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.
- RAJEWSKY, Irina O. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora FALE/UFMG, 2012a. Volume 2
- _____, Irina O. "Intermedialidade, Intertextualidade e "Remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade". In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI E O BOM PATRÃO:

OLHARES DO CINEMA EUROPEU PARA REFLETIR SOBRE AS LÓGICAS DO MUNDO DO TRABALHO¹

MARCOS HILLER²

RESUMO O presente estudo empreende uma análise das produções cinematográficas *Você não estava aqui* (2020), de Ken Loach, e *O bom patrão* (2021), de Fernando León de Aranoa, à luz das perspectivas teóricas do capitalismo de plataforma e da sociologia do trabalho. Ambos os filmes oferecem uma abordagem crítica das intrincadas dinâmicas contemporâneas do universo laboral, explorando temáticas como a precarização do trabalho, a desregulamentação dos direitos trabalhistas e o fenômeno do trabalho emocional. Loach evidencia a ilusão de liberdade promovida pelo capitalismo de plataforma, ao expor as formas de exploração tecnológica presentes nesse contexto. Por sua vez, a obra de Aranoa denuncia o cinismo subjacente às práticas de liderança empresarial, criticando a instrumentalização das emoções no ambiente de trabalho. Ao fundamentar-nos em teorias desenvolvidas por autores como Antunes, Hochschild e Illouz, os filmes em questão emergem como instrumentos de reflexão que evidenciam as profundas transformações que permeiam não apenas as condições materiais do trabalho, mas também a saúde emocional e a subjetividade dos indivíduos inseridos nesse contexto. Em última instância, essas produções fomentam uma reflexão acerca dos impactos da lógica de exploração inerente à configuração contemporânea do sistema capitalista, instigando à necessidade premente de reavaliar as estruturas laborais em prol de uma abordagem mais humanizada e equitativa.

PALAVRAS-CHAVE Comunicação; cinema; sociologia do trabalho; racionalidade neoliberal; plataformização do capitalismo.

ABSTRACT The present study undertakes an analysis of the films *Sorry We Missed You* (2020) by Ken Loach and *The Good Boss* (2021) by Fernando León de Aranoa in light of theoretical perspectives on platform capitalism and the sociology of work. Both films offer a critical approach to the intricate contemporary dynamics of the labor universe, exploring themes such as job precariousness, deregulation of labor rights, and the phenomenon of emotional labor. Loach highlights the illusion of freedom promoted by platform capitalism by exposing the forms of technological exploitation present in this context. In turn, Aranoa's work denounces the cynicism underlying corporate leadership practices, criticizing the instrumentalization of emotions in the workplace. Grounded in theories developed by authors such as Antunes, Hochschild, and Illouz, the films in question emerge as instruments of reflection that highlight the profound transformations that permeate not only the material conditions of work but also the emotional health and subjectivity of individuals within this context. Ultimately, these productions foster a reflection on the impacts of the exploitative logic inherent in the contemporary configuration of the capitalist system, urging the pressing need to reevaluate labor structures in favor of a more humane and equitable approach.

KEYWORDS Communication; cinema; sociology of work; neoliberal rationality; platformization of capitalism.

¹ Esta é uma nova versão de artigo publicado em anais do ABCIBER | SIMPÓSIOS E ENCONTROS, ABCIBER XVI - SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER 2023.

² Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM. Professor Convidado da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM SP).

PARA COMEÇAR

Identificado popularmente como a “sétima arte”, o cinema, assim como outras formas de expressão artística, assume a significativa responsabilidade de funcionar como um indicador sensível das correntes sociais e culturais predominantes. Nesse contexto, partimos do pressuposto de que um cineasta, junto com sua equipe de roteiristas, produtores e uma gama de profissionais técnicos envolvidos na produção audiovisual, detém a capacidade de apresentar, por meio de uma narrativa cinematográfica, análises críticas em relação às complexidades do mundo contemporâneo. Essa capacidade é especialmente potente devido à natureza intrínseca do meio fílmico, que permite uma abordagem sensível e aprofundada, possibilitando ao espectador compreender nuances específicas dos fenômenos que caracterizam o atual panorama global.

Nesse sentido, o presente artigo recorre a duas recentes e aclamadas produções cinematográficas que versam sobre específicas filigranas do mundo do trabalho contemporâneo. Primeiro, iremos nos servir da produção inglesa *Você não estava aqui* (2020) do diretor britânico Ken Loach. Depois iremos convocar nuances de outro filme, ainda mais recente, intitulado *O bom patrão* (2022) do diretor Fernando León de Aranoa.

Refletindo de maneira crítica acerca desses filmes, objetiva-se revisitar o debate teórico contemporâneo sobre o mundo do trabalho, mais precisamente se servir de teóricos do capitalismo de plataforma e da sociologia do trabalho para uma melhor compreensão sobre o fenômeno da precarização de trabalhadores e do chamado trabalho emocional, conceitos que iremos problematizar ao longo desta análise. De um modo ainda mais específico, nos interessa pensar sobre os efeitos das atuais formas de gestão do trabalho no que diz respeito a como as subjetividades dos indivíduos são afetadas. A partir do momento que há uma privação de direitos trabalhistas, podemos dizer que temos hoje novos modos de trabalho que são predatórios? O que sobra para trabalhadores em termos de capacidade de agência sobre modernos modos de sustento? Quais emoções estão sendo afetadas efetivamente? São questões seminais para compreender com clareza os impactos do sistema capitalista no mundo do trabalho atual e que merecerão nosso olhar no presente artigo.

Para isso, buscaremos aglutinar importantes contribuições teóricas advindas do Antunes (2022), Abilio (2022), Figaro (2022), Braverman (1974), Hochschild (1975), Illouz (2009), Knights (1990) e Huws (2019). Dada essa introdução, iniciaremos nossa problematização sobre aspectos que nos saltaram aos olhos em relação a cada um dos dois filmes, sempre à luz das perspectivas teóricas supracitadas. Por fim, encerraremos com considerações, conclusões e as referências bibliográficas que convocamos.

VOCÊ NÃO ESTAVA AQUI: A FALSA ILUSÃO DA LIBERDADE À LUZ DA PLATAFORMIZAÇÃO

Ken Loach é reconhecido como um diretor britânico de destaque cujas produções são profundamente enraizadas no contexto do Reino Unido, berço do movimento trabalhista e das lutas por direitos dos trabalhadores. Sua obra cinematográfica é marcada por um compromisso evidente com questões sociais e políticas, destacando-se especialmente por sua representação vívida do mundo do trabalho e das batalhas enfrentadas pela classe trabalhadora. Loach defende a ideia de que o cinema desempenha um papel crucial ao documentar as lutas dos trabalhadores e ao promover a solidariedade, utilizando a narrativa cinematográfica como uma ferramenta para amplificar as vozes das pessoas marginalizadas e oprimidas pela sociedade. Seu trabalho reflete uma clara intenção de utilizar o meio cinematográfico como uma força motriz para a mudança social.

Em *Você não estava aqui* (2020), a partir de um recorte do que acontece em uma específica família britânica, o filme descreve a exaustiva rotina de um pai de família entregador autônomo de mercadorias em modalidade *delivery*. Ao seu lado, uma esposa que trabalha como cuidadora de idosos, além de dois filhos adolescentes que vivem em um núcleo familiar lastreados, sob a lógica de um empreendedorismo neoliberal. A obra, assim, lança luz sobre o caos que pode se transformar a rotina da vida moderna de um certo grupo de trabalhadores que tiveram esforços, tempos e movimentos dominados por lógicas algorítmicas e tecnológicas.

O desenrolar da trama cinematográfica progressivamente expõe ao espectador a inconsistência subjacente ao discurso proferido pelo empregador do protagonista, Ricky, que se manifesta em expressões como “Você não trabalha para nós, você trabalha conosco”. Através de uma narrativa complexa, o diretor nos incita a desvelar as múltiplas camadas dessa estratégia discursiva e ideológica advogada pela empresa em questão. Torna-se patente como o capitalismo contemporâneo, em particular o paradigma do capitalismo de plataforma, arduamente dissemina a concepção de que o trabalhador deve encarnar o papel de um empreendedor incansável, quando, na verdade, resulta em uma sociedade cujos membros mal conseguem conciliar suas obrigações laborais com os cuidados e responsabilidades inerentes à criação de seus filhos. Discursos como o do profissional “empreendedor”, do *coaching* e tantos outros modismos revestem astutamente ou obscurecem o problema central: a desregulamentação dos direitos trabalhistas, a precarização das condições de trabalho e o desemprego (Figaro, 2022).

O advento das plataformas digitais de comércio, exemplificado de forma evidente pela Amazon, tem desencadeado transformações significativas em diversos setores econômicos, incluindo o mercado de trabalho. No escopo

deste artigo, estamos interessados nos fenômenos comunicacionais mediados por essas plataformas, as quais desempenham um papel crucial na configuração do tecido social entre certos grupos de indivíduos. Em vez de nos determos exclusivamente nos aspectos técnicos das plataformas de mídia, nosso objetivo é compreender como essas plataformas de trabalho influenciam os fenômenos comunicacionais e as interações interpessoais.

Nesse contexto, a obra de Ken Loach destaca novas dinâmicas na organização do mundo laboral, suscitando preocupações relevantes sobre a crescente precarização do trabalho, caracterizada por uma série de condições desfavoráveis para os trabalhadores, como a falta de segurança laboral, remuneração inadequada, jornadas exaustivas e ausência de proteção social. No caso retratado no filme, essas condições são exacerbadas pela natureza operacional da plataforma, embora sejam habilmente mitigadas por estratégias comunicacionais e organizacionais adotadas pela empresa dentro da trama.

Essencial trazer à baila o conceito de que plataformas são infraestruturas digitais estruturadas por dados, organizadas por algoritmos e governadas por relações de propriedade, com normas e valores inscritos em seus desenhos (Van Dijck; Poell; De Waal, 2018; Srnicek, 2016). Casilli (2020) fez uma grande pesquisa para mostrar como nessa plataformização do capitalismo e, sobretudo, em uma lógica incessante dos cliques, o trabalhador fornece sua cognição e sua forma de trabalho está baseada nos sentidos, da visão, da percepção, da capacidade de leitura e escrita, ensinando o algoritmo e ferramentas de inteligência artificial. Vale comentar que a retórica do capitalismo é tão astuta e cuidadosa que deposita nas ferramentas de *machine learning* e nas lógicas algorítmicas um discurso de que são coisas independentes, isentas, retirando, dessa forma, do humano algum tipo de ônus da responsabilidade, mas sabe-se que todas essas ferramentas sociotécnicas dependem de uma programação humana e voluntária, além de um constante abastecimento de dados e de gestão em diferentes locais do mundo.

Essa chamada “ideologia do Vale do Silício”, bem mapeada por Casilli (2020), mostra que se cria um jeito de trabalhar muito criativo, diferente, inovador e disruptivo (para se apropriar de um termo gasto no mercado corporativo), mas o que vemos é uma lógica de exploração desse novo capitalismo de plataforma, onde predomina um trabalho rotineiro, fragmentado, isolado, e sobretudo, altamente precarizado. “Cuidadosamente formuladas, as condições gerais de uso dos aplicativos e sites caracterizam esses serviços como intermediários e os trabalhadores como vendedores, fornecedores e até empreendedores independentes. O trabalho, resume Prassl (2018, p. 4) é “rebatizado empreendedorismo e a mão de obra é vendida como solução tecnológica” (Casilli; Posada, 2019, p. 17). O que se vê é que, por trás da interface intuitiva e convidativa, associada a uma lógica de gamificação e de

facilidade de acesso, do *app* extremamente moderno, delinea-se nas entrelinhas o desejo das plataformas de governarem e controlarem seus usuários (Casilli; Posada, 2019, p. 18). Como afirmam Graham e Anwar (2019), as plataformas implantam um mercado de trabalho que tem possibilidade de operar em escala planetária e ajudam empresas a “operar de forma ilimitada e permitem que reconfigurem e geografia de suas redes de produção por um custo quase zero” (p. 113).

No longa de Loach, as empresas monitoram, por meio de um dispositivo, cada segundo do trajeto de Ricky, que tem direito a paradas de apenas dois minutos. Nota-se como o capitalismo de plataforma se apropria cada vez mais da nossa capacidade de comunicação, de interação com os outros por meio de dados, que podem ser nossos corpos, olhares, gestos, gostos e nossas próprias subjetividades, como bem preconiza Figaro (2022). Interessante examinar como *Você não estava aqui* não menciona nominal e explicitamente nenhuma empresa específica de comércio digital, mas fica no ar uma denúncia contra a maior do mundo hoje, a Amazon. Na ocasião, o filme questiona um modelo de negócio empresarial moderno que é essencialmente baseado na entrega de mercadorias na porta da clientela online, onde “no auge da era digital, presenciamos a ampliação ilimitada [...] de formas pretéritas de extração e sucção do excedente de trabalho que recordam a exploração e espoliação daquela fase primeva do capitalismo” (Antunes, 2022, p. 51) e, sobretudo, como esse cenário prejudica as relações em comunidade e afeta o meio ambiente. Importante verificar a sagaz capacidade que o capitalismo possui em ocultar mazelas do social e privilegiar a extrema “individualização, invisibilização e prática de jornadas extenuantes, tudo isso sob impulsão e comando dos algoritmos, programados para controlar e intensificar rigorosamente os tempos, ritmos e movimentos da força de trabalho” (Antunes, 2022, p. 49).

A concepção do trabalhador como sempre disponível representa uma estratégia de subordinação e gestão laboral que se baseia inteiramente na exploração de um trabalhador desprotegido. Essa ausência de proteção transcende a mera ausência de direitos formais ou a formalização da jornada de trabalho. Trata-se de uma condição de trabalho desprotegida legalmente, na qual o trabalhador é transformado em um gestor autônomo de si mesmo, desprovido de quaisquer garantias associadas às leis trabalhistas. Embora haja avanços significativos na legislação europeia, em especial na Inglaterra, onde a regulação é abrangente, para proteger os trabalhadores de plataformas digitais, a trama delineada por Loach não aborda essa dimensão em sua narrativa cênica. Há a sugestão de que é viável constituir uma multidão de trabalhadores disponíveis de modo permanente, que podem ser recrutados por meio dos avanços tecnológicos contemporâneos. Então, eles são recrutados na exata medida das demandas das empresas ou do capital, se quisermos falar de uma forma mais genérica. Esse conceito de *just-in-time* levado ao

limite pelo filme descortina as definições sobre o que é ou não tempo ou local de trabalho. Desse modo, a uberização envolve basicamente a consolidação do trabalhador *just-in-time*, sem garantias sobre a própria remuneração nem carga horária (Abilio, 2022, p. 129).

Problematizar essa faceta do mundo do trabalho e, sobretudo, à luz de pensadores da sociologia que se debruçam sobre as lógicas laborais, nos incita a convocar ainda mais aportes teóricos profícuos. Aproximarmos-nos da provocativa trama de *Você não está aqui* requer que convoquemos as contribuições de Braverman (1974) e Knights (1990), quando afirmaram que o capitalismo avança revolucionando continuamente as forças de produção, que incluem o desenvolvimento da força produtiva do trabalho. Os autores alertam que o que deve ser questionado é a visão de que a subjetividade é uma propriedade opcional da pessoa capaz de ser possuída ou despossuída, desenvolvida ou não desenvolvida. Em outras palavras, postulam uma estrutura ou força determinante contra cujos poderes o sujeito luta para manter sua própria autonomia. Os sujeitos são tanto constituídos quanto constituintes e estruturas são meros resultados institucionalizados das práticas de sujeitos históricos e contemporâneos.

Burawoy (1979), por outro lado, preocupa-se em apresentar como o capitalismo conseguiu continua e argumentamente assegurar seus volumes crescentes de mais-valia e, ao mesmo tempo, ocultar o seu caráter exploratório de controle sobre o processo de trabalho. Sua tese orbita em torno de uma conta que fornece evidências empíricas sólidas para contradizer Braverman (1974) – ou a teoria do homem e sua intensificação no trabalho, resultante do aumento do controle de gestão e a separação entre concepção e execução. Burawoy (1979, p. 72) descobre que o que é realmente eficaz é obscurecer a produção de mais-valia, é uma “expansão da área da ‘auto-organização’ dos trabalhadores à medida que perseguem suas atividades diárias”. Ao formular essa tese, Burawoy está se referindo ao relaxamento do controle de gestão (1979, p.176), dentro do contexto da evolução de uma elaborada estrutura de chão de fábrica. No período em que essa teoria foi elaborada, o autor não tinha conhecimento nem indicava pistas sobre as novas modalidades de trabalho que são evidenciadas atualmente, como exemplificado de maneira notável na obra aclamada de Loach. No entanto, mesmo naquela época, ele delineava conceitos fundamentais e basilares que, de certa forma, possuem características atemporais e podem ser aplicados para caracterizar as formas contemporâneas de trabalho em plataformas digitais.

Importante verificar a capacidade que o capitalismo possui de ofuscar ou ocultar mazelas do social e privilegiar “a individualização, invisibilização e prática de jornadas extenuantes, tudo isso sob impulsão e comando dos algoritmos, programados para controlar e intensificar rigorosamente os tempos, ritmos e movimentos da força

de trabalho” (Antunes, 2022, p. 49). Baseado na noção que “o espírito capitalista desconfia de quem não seja ambicioso” (Bucci, 2021, p. 80), chega-se ao colapso emocional de um núcleo familiar que foi ficcionalmente bem retratado em um filme do diretor britânico Ken Loach e que imprimiu um olhar de forma atenta sobre as emoções que estariam sendo mobilizadas nesse tipo de trabalhador que se serve do aplicativo como forma de geração de renda. Para tanto, recorreremos mais uma vez à noção de trabalho a partir da perspectiva de Huws (2019), quando disse que o trabalho se trata de uma atividade pela qual os seres humanos cuidam de si mesmos e dos outros. A narrativa de Loach desafia a proposição da pensadora marxista britânica ao sugerir que os novos paradigmas de trabalho introduzem uma retórica sedutora de suposta liberdade e flexibilidade, amplamente difundida pelas empresas proprietárias das plataformas de trabalho. Esta retórica promete a possibilidade de trabalhar de forma independente e no momento desejado. No entanto, Loach argumenta que essa suposta liberdade oculta, na realidade, é um vilipêndio ou um sistema de controle e espoliação dos trabalhadores.

O BOM PATRÃO: O CINISMO DA LIDERANÇA MODERNA SOB À ÉGIDE DO CAPITALISMO

Assim como Ken Loach, não é de hoje que o Fernando León de Aranoa incide seu olhar crítico sobre o mundo do trabalho. Para apenas citar um de seus mais premiados filmes, considerado pela crítica como uma obra-prima do realismo social, *Segunda-Feira ao Sol (Los lunes al sol* – no original, uma obra de 2002), nele o diretor examinou a cena laboral em um filme essencialmente dramático. Na obra que já carrega mais de 20 anos de existência, o enredo apresenta a história de um grupo de trabalhadores desempregados de uma cidade portuária no norte da Espanha que lutam para sobreviver e encontrar um propósito após perderem seus empregos em uma indústria naval em crise.

Na estreia de Javier Bardem como protagonista sob a direção de Aranoa, o filme traz à tona a jornada de Santa, um indivíduo desempregado imerso na angústia e na desesperança compartilhadas por aqueles que enfrentam as agruras do desemprego e a exaustão emocional resultante da perda de seus meios de subsistência. Em uma cena emblemática e profundamente marcante, o personagem, confrontando o preconceito etário enquanto busca reinserção no mercado de trabalho, opta por tingir os cabelos na esperança de projetar uma imagem mais juvenil. Entretanto, em um momento de desilusão aguda, a tinta negra, há pouco tempo aplicada e mal fixada, escorre pelo seu pescoço, proporcionando aos espectadores uma das imagens mais comoventes e melancólicas do filme.

Vindo para o ano de 2022, Aranoa convoca outra vez o brilhante ator Javier Bardem no filme *O Bom Patrão* para examinar de forma crítica o pensamento empresarial médio e nos trazer as tessituras que revestem a radiografia de um personagem corporativo facilmente encontrado em centros urbanos. Julio Blanco é o nome principal da trama, proprietário de uma empresa de balanças. Astutamente carregadas de sutilezas e detalhes visuais característicos das narrativas concebidas por Aranoa, as cenas em “Blanco” revelam um profundo inconformismo através de um simbolismo perspicaz. A presença irônica de uma balança decorativa constantemente desregulada na entrada da fábrica é emblemática, funcionando como um elemento intimidante que ameaça o sucesso da empresa na busca por mais um prêmio de excelência, que o protagonista insiste em exibir com orgulho em sua residência. A mensagem subjacente é clara: a necessidade imperativa de manter tudo em ordem, garantir a satisfação dos funcionários e projetar uma imagem de eficiência e equilíbrio na fábrica. A utilização do ícone da balança adiciona uma camada de significado ao enredo do filme, oferecendo um lembrete metafórico intrigante sobre as complexas manipulações que sustentam os fundamentos do sistema capitalista.

Assim como Ken Loach, que faz questão de evidenciar também os elementos visuais e verbais usados como forças motivadoras e singulares do cânone empresarial contemporâneo, Aranoa intenta explicitar em seus filmes esse mesmo artifício discursivo. No decorrer da história, tomadas de câmera vão apresentando frases de efeito escritas na parede com dizeres como “liberdade e igualdade” e, ironicamente, é o que menos se evidencia na rotina corporativa em questão. Uma “subjetivação neoliberal” está em desenvolvimento por meio da circulação dos temas e vocabulários do mundo da gestão. No entanto, será que isso continua tão generalizante quando percebemos e, então, lamentamos sua onipresença nos modos de falar e pensar? É o que questionam Dardot e Laval (2016) ao conversarem com pessoas que trabalham em empresas, pois sabem como isso pode se tratar de remendo linguístico.

Assim como o enredo do britânico, Aranoa convoca a presença de membros do núcleo familiar como um ponto fulcral da trama, onde um funcionário recentemente demitido contesta sua dispensa convocando seus filhos pequenos para um ato de protesto em frente à fábrica. Já seu chefe de produção, por sua vez, tem cometido uma série de erros devido a conflitos conjugais com sua esposa. Em meio a esses ocorridos, um antigo operário de confiança solicita auxílio para salvar seu filho de um, à primeira vista, incontornável destino da delinquência. Diante de todos esses percalços, o patrão, no que lhe concerne, se empenha em ajudá-los, devido à necessidade de manter uma imagem admirável perante a um chamado e temido comitê. *O bom patrão* explicita o cinismo da classe dominante quando considera as razões dos empregados apenas para proteger os seus próprios interesses. Com a retórica de “Somos todos uma família?” e “Seus problemas são meus problemas”, Blanco manobra crises e evita

confrontos até que uma suposta e desejada premiação esteja garantida. No mesmo contexto, emergem correntes de pensamento caracterizadas por essa espécie de “cinismo”, bem mapeado e identificado por Sibilía (2023), que se alinha com os princípios neoliberais e as tendências autoritárias, as quais desconsideram os consensos tradicionais sobre o bem-estar coletivo e a democracia. Estas correntes advogam pelas liberdades individuais sob a ótica mercadológica, promovendo uma legitimação sem precedentes da violência explícita.

Para efetivar sua ajuda, é imprescindível que o patrão recorra a subterfúgios (e os chamados jeitinhos que não oriundos apenas da vida brasileira) em conexões privilegiadas com integrantes da polícia e do poder local. A postura pedante de Blanco se estende para sua vida pessoal e conjugal, visto que ele apresenta o costume de se relacionar de forma adúltera com estagiárias de sua empresa. Aqui convocamos Hegel (2013), quando afirmou que a exploração do trabalho é apenas um problema de uma consciência crítica, pois ela se dá e se constrói no embate das lutas em um determinado momento histórico, sendo que essa consciência crítica pode ser transformadora da condição social, desde que a consciência do homem determine seu papel e seu modo de ser no mundo, suas ações dentro das condições objetivas de uma respectiva sociedade. Desse modo, o indivíduo é um ser social em determinadas condições.

Assim como fizemos na análise da obra de Loach, convocamos novamente Huws (2019), quando preconizou que o sistema capitalista é, de fato, baseado na exploração do trabalho, mas o que lhe confere seu caráter é a maneira específica como o faz, não o fato da exploração em si. Tem-se um conceito crucial aqui para compreender a forma de exploração, peculiar ao capitalismo, que é o valor que é produzido por qualquer tipo de trabalho. É inegável que o trabalho possui uma centralidade na vida social e a própria noção de mundo que temos hoje é produto do trabalho humano, como uma realidade histórica construída coletivamente pelo homem (Marx; Engels, 2007) que é, nesse sentido, visto como um ser histórico, definido por sua capacidade de trabalho.

A sociologia do trabalho, ao proporcionar uma crítica das condições de trabalho e de exploração, esforça-se para atualizar seus efeitos deletérios sobre os indivíduos. Depois de se interessar pelo corpo, pela inteligência (o “capitalismo cognitivo”) – com a terciarização e a ascensão dos altos funcionários – e pela subjetividade dos trabalhadores (como alavanca de implicação, motivação e docilidade), o estudo das transformações organizacionais e de seus impactos, tanto individuais como coletivos, pode cada vez menos ignorar a dimensão afetiva. Baseadas na sociologia e na psicologia, algumas pesquisas indicam o custo descomunal dessa submissão dos trabalhadores aos sistemas produtivos e destacam os efeitos prejudiciais e, com frequência, dramáticos da organização do trabalho

e das formas contemporâneas de gestão sobre a produtividade de pessoas. As análises que abordam a intensificação do trabalho ou as reestruturações de empresas convergem para a constatação da importância dos efeitos patogênicos nos trabalhadores, por exemplo, pela presença de emoções penosas e pela expressão de uma “carga emocional”, o que aparece em basicamente toda a trama de Aranoa.

Podemos elencar como exemplo as representações vívidas do caos emocional apresentadas por Aranoa em seu filme, os sentimentos de precariedade experimentados pelos operários nas linhas de montagem, o temor das empregadas domésticas diante dos abusos de seus empregadores e, mais contemporâneo, o pânico enfrentado pelos motoristas de Uber diante da possibilidade de serem banidos ou penalizados pela empresa. Além disso, não podemos desconsiderar as questões relacionadas ao *burnout*, que têm se tornado cada vez mais recorrentes em meio ao contexto pandêmico que atravessamos.

Ferramentas essenciais para o trabalho, as emoções são, por seu turno, objeto de um trabalho: elaboradas, moldadas, para que o ofício seja cumprido da melhor maneira possível, mas também para preservar-se. O trabalho emocional (Hochschild, 1983), no sentido de *emotional labour*, refere-se ao trabalho realizado para produzir, transformar ou reprimir uma emoção a pedido de um empregador e sob seu controle. O conceito pode ser ampliado para incluir o trabalho emocional não esperado pelo empregador, embora indispensável para a realização do trabalho, em uma lógica produtiva e subjetiva (Jéantet, 2012). Além disso, se as emoções são, de modo inquestionável, meios, também são, por vezes, fins do trabalho. De fato, Hochschild (2011) considera as emoções como objetos produzidos pelo trabalho, que podem então ser vendidas em um mercado, sejam elas as do próprio trabalhador (amabilidade, subserviência etc.) ou as do cliente (se sentir estimado, tranquilizado, satisfeito) – às quais podemos acrescentar as dos colegas, superiores e subalternos. Segundo Hochschild (2013), estaríamos assistindo, em nossas sociedades terceirizadas, e aqui evidenciamos claramente a da obra de Aranoa, a uma “mercantilização das emoções”, ao advento de um “capitalismo emocional”. Essas expressões designam a ideia de uma sociedade em que o que costumava obedecer a uma lógica desinteressada está se aproximando cada vez mais da lógica mercantil, na qual as emoções seriam calculadas, medidas, planilhadas e não mais espontâneas.

Em *Les sentiments du capitalisme*, Illouz mostra a difusão da cultura “psi”, inclusive nas empresas, o que ela chama de “ethos comunicacional” (2009, p. 50), o que levaria os trabalhadores a abrirem mais espaço para as emoções. No entanto, uma vez que as emoções são convocadas para um uso estratégico, pode-se indagar qual seja o objeto de estudo de Illouz (2009): as emoções ou os discursos sobre as emoções? O fato de se falar mais

das emoções nas organizações não significa que estas possam ser expressas de forma mais livre. Além disso, as normas emocionais estipuladas nesses discursos, por mais que exerçam um poder coercitivo, costumam fracassar. E, além do mais, essas normas não bastam para dar conta das emoções de fato experimentadas. Nesse sentido, selecionamos o filme espanhol, no qual “O Bom Patrão” busca sem sombra de dúvida criar vínculos emocionais para atração e retenção de seus empregados.

Em uma última dimensão de análise, a obra de Aranoa se inscreve em um universo em que a economia está sob comando e hegemonia do capital financeiro, “as empresas buscam garantir seus altos lucros exigindo e transferindo aos trabalhadores e trabalhadoras a pressão pela maximização do tempo e pelas altas taxas de produtividade” (Antunes, 2022, p. 33). É pertinente observar que a informalidade não deve ser automaticamente associada à precariedade, mas sim interpretada com base em sua manifestação concreta, ou seja, sua ocorrência frequente e intensa. Nesse sentido, vê-se clara similitude com a precarização (Antunes, 2022, p. 75). Notamos também que, em novos contextos laborais, a hegemonia do capitalismo financeiro e a criação de um ambiente empresarial lastreado em uma cultura de competitividade dão margem à hipótese da emergência de uma sociedade incivil, onde mutações socioeconômicas desconstroem os laços representativos entre povo e Estado em benefício de formas tecnológicas mais abstratas de controle social (Sodré, 2021). Esse capitalismo financeiro e o poder da mídia são as bases práticas da mutação de um velho civilismo liberal. Já os desdobramentos sociais, políticos e culturais desse fenômeno são inquietantes por sua recorrente ameaça à estabilidade da democracia e das instituições em regiões diversas do mundo.

Por fim, convocamos Canclini (2021) para pensar a produção fílmica de Aranoa, uma vez que ela também nos ajuda a examinar essa situação a que chegamos, em que opiniões e comportamentos ficam subordinados a corporações globalizadas, e um processo de “descidadanização” se radicaliza, sobretudo por conta desse uso neoliberal das práticas de gestão de pessoas. Mas o pensador argentino nos lembra de que o fato de ainda votarmos é um sopro de esperança, e faz questão de enfatizar a democracia não como sistema político, mas como forma de vida e de tomada de decisões. Sua crítica sobre esse fenômeno se intensifica devido à adoção de práticas de gestão de pessoas permeadas pela lógica neoliberal, que enfatizam a maximização dos lucros e a flexibilização das relações de trabalho em detrimento dos direitos e bem-estar dos trabalhadores. Assim, Canclini (2021) destaca como a globalização econômica não apenas transforma as estruturas sociais, mas também molda os comportamentos individuais, exacerbando a submissão dos cidadãos aos imperativos do mercado e minando os valores democráticos e participativos da sociedade. Fazemos coro a essa provocação de Canclini como um movimento de resistência a cenários sombrios como esse que o enredo do filme de Aranoa esquadrinha.

PARA CONCLUIR

Ao analisarmos as obras cinematográficas *Você não estava aqui*, de Ken Loach, e *O bom patrão*, de Fernando León de Aranoa, à luz das perspectivas teóricas do Capitalismo de Plataforma e da sociologia do trabalho, torna-se evidente a representação contundente e crítica das complexidades contemporâneas do mundo do trabalho. Ambos os filmes exploram as nuances da precarização, da desregulamentação dos direitos trabalhistas e do trabalho emocional, oferecendo uma visão penetrante das consequências humanas das atuais formas de gestão do trabalho.

No contexto de *Você não estava aqui*, Ken Loach desvela a falsa ilusão da liberdade promovida pelo capitalismo de plataforma, destacando a exploração por trás da retórica empreendedora. O filme expõe como a tecnologia e os algoritmos intensificam o controle sobre os trabalhadores, subjugando suas vidas à lógica desumanizadora das plataformas digitais. A obra de Loach evidencia a urgência de questionar a narrativa da liberdade no contexto do trabalho contemporâneo e ressalta a necessidade de regulamentações que protejam os direitos dos trabalhadores. Interessante notar como esse diretor segue em sua jornada fílmica tocando em questões sensíveis do contemporâneo. Seu mais recente filme *The Old Oak* (ainda sem tradução no Brasil), apresenta uma exploração densa e introspectiva das lutas individuais e coletivas contra as injustiças sociais frente à grave crise migratória em países europeus, que não apenas não aceitam imigrantes de países pobres, como também os tratam com desprezo e retaliação. Loach mergulha nas vidas de seus personagens com uma sensibilidade única, retratando suas lutas diárias em meio a um ambiente cada vez mais hostil. Novamente, essa sua mais recente produção ressoa como uma poderosa crítica social e decerto nos instiga a produzir outros artigos sobre a trajetória desse tão necessário diretor britânico de cinema.

O bom patrão de Fernando León de Aranoa, de sua parte, revela o cinismo da liderança moderna sob a égide do capitalismo. O filme explora a manipulação da imagem empresarial, destacando como as empresas utilizam-se discursos de igualdade e liberdade, enquanto, na prática, priorizam seus próprios interesses. A trama expõe a dinâmica complexa entre patrões e empregados, revelando as estratégias cínicas adotadas para manter uma fachada de responsabilidade social. Aranoa critica a instrumentalização das emoções no ambiente de trabalho, sublinhando a mercantilização crescente das relações emocionais no contexto empresarial.

Ao unir as análises de ambos os filmes com teóricos como Antunes (2022), Hochschild (1975) Illouz (2009) e outros trazidos por nós para o debate, é possível construir uma compreensão mais profunda das transformações

contemporâneas no mundo do trabalho. A precarização, a desregulamentação e a exploração emocional emergem como elementos centrais que afetam as condições materiais, bem como a saúde emocional e a subjetividade dos trabalhadores. Em última análise, os filmes apresentam um apelo à reflexão sobre os impactos do sistema capitalista nas vidas das pessoas, incentivando uma discussão crítica sobre a necessidade de repensar as estruturas laborais e promover uma abordagem mais humanizada e equitativa no mundo do trabalho.

REFERÊNCIAS

- ABILIO, Ludmila. "Uberização como apropriação de um modo de vida periférico". In: GROHMANN, Rafael. *Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas*. São Paulo: Editora Boitempo, 2022.
- ANTUNES, Ricardo. "Capitalismo de plataforma e desantropomorfização do trabalho". In: GROHMANN, Rafael. *Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas*. São Paulo: Editora Boitempo, 2022.
- BRAVERMAN, Harry. *Labour and Monopoly Capital*. New York: Monthly Review Press, 1974.
- BUCCI, Eugênio. *A Super Indústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BURAWOY, Michael. *Manufacturing Consent*. University of Chicago Press, 1979.
- CANCLINI, Néstor. *Cidadãos substituídos por algoritmos*. São Paulo: Edusp, 2021.
- CASILLI, Antonio A. "Da classe virtual aos trabalhadores do clique: a transformação do trabalho em serviço na era das plataformas digitais". *Matrizes*, v. 14, 2020.
- _____, Antonio; POSADA, Julián. "The Platformization of Labor and Society". In: GRAHAM, Mark; DUTTON, William (org.). *Society and the Internet*. Oxford: OUP, 2019. p. 293-306.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- FIGARO, Roseli. "Não há trabalho sem comunicação". In: GROHMANN, Rafael. *Os laboratórios do trabalho digital: entrevistas*. São Paulo: Editora Boitempo, 2022.
- GRAHAM, Mark; ANWAR, Mohammad. The global gig economy: Towards a planetary labour market? *First Monday*, v. 24, n. 4, apr. 2019.
- JÉANTET, Aurélie. "Das emoções críticas: da crise à resistência". *Revista da ABET*, v. 17, n. 1, p. 60- 66, 2018.

HEGEL, G.W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

HOCHSCHILD, Arlie. "The Sociology of Feelings and Emotion: Selected Possibilities". In: MILLMAN, M.; KANTER, R. M. (eds.) *Another Voice. Feminist perspectives on social life and social science*. N.Y.: Anchor, 1975. Capítulo 10, p. 280-307.

HOCHSCHILD, Arlie. "Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure". *American Journal of Sociology*, v. 85, p. 551-575, 1979.

HUWS, Ursula. *Labour in Contemporary Capitalism. What Next?* London: Palgrave Macmillan, 2019.

ILLOUZ, Eva. Les sentiments du capitalisme. Paris: Seuil, 2006. Emotions, imagination and consumption: a new research agenda. *Journal of Consumer Culture*. The Autor(s), v. 9, n. 3, p. 377-413, nov. 2009.

KNIGHTS, David. "Subjectivity, Power and the Labour Process". In. KNIGHTS, David; WILLMOT, Hugh (eds.). *Labour Process Theory*. Londres: The MacMillan Press, 1990. Capítulo 10, p. 297-335.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os pensadores)

_____, Karl. *O capital – Crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, 2013. (Livro I: o processo de produção do capital.)

_____, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo; Boitempo, 2007.

PRASSL, J. *Humans as a service: The promise and perils of work in the gig economy*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 2018.

SIBILIA, P. Da hipocrisia aos cinismos: Transformações do "solo moral" nas democracias contemporâneas. *Revista Eco-Pós*, v. 26, n. 01, p. 324-348, 2023. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.28055>.

SRNICEK, Nick. *Platform capitalism*. Cambridge: Polity, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Sociedade Incivil: Mídia, Iliberalismo e Finanças*. Petrópolis: Vozes, 2021.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WAAL, Martijn. *The Platform Society*. New York: Oxford, 2018.

FABULAÇÃO CRIOLA:

A POLÍTICA DA INTERCESSÃO NO CINEMA DE PEDRO COSTA

FRANCISCO QUINTEIRO PIRES¹

RESUMO Este artigo analisa a obra cinematográfica de Pedro Costa, focalizando o personagem central Ventura, protagonista nos filmes, *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014), que exploram o espaço marginalizado dos imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes em Lisboa. Ventura, um ator não profissional cabo-verdiano, forja as suas experiências pessoais na construção de um roteiro não pré-estabelecido. Isso posto, propõe-se discutir como a política de intercessão praticada nos filmes de Costa subverte o conceito de “não lugar” atribuído a Ventura pela academia. Como intercessor, Ventura narra suas próprias memórias pós-coloniais, desafiando as representações visuais tradicionais e desconstruindo significados convencionais do ser marginalizado. A estratégia estético-narrativa, marcada pelo transe, cria um espaço compartilhado onde diretor e ator se tornam sujeitos menos discerníveis, embaralhando as categorias de sujeito e objeto. A proximidade entre diretor e ator gera um contágio que perturba a representação tradicional de imigrantes, trabalhadores, língua e os conceitos de local e nacional no cinema de Costa. Argumenta-se que essa prática de intercessão promove uma partilha de saberes em um lugar marcado pela precariedade e marginalização, uma partilha que pode ser chamada de “fabulação crioula”.

PALAVRAS-CHAVE Memória; transe; docuficção; Cabo Verde; Portugal.

ABSTRACT This article analyzes Pedro Costa's cinematographic work, focusing on the central character Ventura, the protagonist in the films *Juventude em Marcha* (2006) and *Cavalo Dinheiro* (2014), which explore the marginalized space of Cape Verdean immigrants and their descendants in Lisbon. Ventura, a non-professional Cape Verdean actor, conveys his personal experiences in creating a non-predefined script. It also proposes to discuss how the politics of intercession practiced in Costa's films subverts the concept of “no place” attributed to Ventura by academics. As an intercessor, Ventura narrates his own post-colonial memories, challenging traditional visual representations and deconstructing conventional meanings of marginalized being. This aesthetic-narrative strategy, marked by the process of trance, creates a shared space where the director and actor become less discernible subjects, challenging the categories of subject and object. The proximity between director and actor generates a contagion that destabilizes the traditional representation of immigrants, workers, language, and the concepts of local and national in Costa's cinema. This article argues that this politics of intercession promotes a sharing of knowledge in a space marked by precarity and marginalization, a form of sharing that can be called “Creole fabulation.”

KEYWORDS Memory; trance; docufiction; Cape Verde; Portugal.

¹ Jornalista e doutor em estudos culturais e literários pela New York University. Professor visitante na Universidade de Boston.

Pedro Costa, nascido em 1959, é um cineasta português conhecido por seu estilo único que combina realismo documental com ficção, focando as comunidades marginalizadas. Seu primeiro filme, *O Sangue* (1989), introduziu a abordagem minimalista que ele continuou a desenvolver em obras subsequentes, como a Trilogia das Fontainhas – *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Seu trabalho também inclui *Casa de lava* (1994), *Cavalo Dinheiro* (2014) e *Vitalina Varela* (2019), cujos temas comuns são imigração e memória. Costa é reconhecido por seu uso de luz natural, longas tomadas e a colaboração com não atores. Foi influenciado por cineastas como Robert Bresson, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Neste artigo, com o intuito de analisar como o diretor explora o espaço marginalizado dos imigrantes cabo-verdianos e seus descendentes em Lisboa, o foco são os filmes *Juventude em Marcha* (2006) e *Cavalo Dinheiro* (2014).

No início do filme *Cavalo Dinheiro* (2014), o diretor Pedro Costa inseriu 11 imagens do fotógrafo dinamarquês Jacob Riis.² Essas fotografias aparecem em sequência; uma substitui a outra a cada sete segundos. No filme, as fotografias operam como uma transição do universo da precariedade nos Estados Unidos do final do século XIX para o da precariedade na periferia de Portugal no início do século XXI. Mais conhecido pelo seu trabalho *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890) – obra que expôs as duras realidades enfrentadas por imigrantes e trabalhadores pobres, catalisando reformas habitacionais e sociais –, Riis fotografou os moradores dos cortiços do Lower East Side quando aquela área em Manhattan passou a abrigar uma grande concentração de imigrantes vindos sobretudo do Leste Europeu e da China.

A escolha da obra de Riis por Costa ressoa por mais de um motivo. Tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro*, o diretor português focou Ventura, um imigrante cabo-verdiano pertencente à onda imigratória de homens que se mudaram do arquipélago africano de Cabo Verde para Portugal – a ex-metrópole –, nos anos 1970, e se radicaram em uma zona periférica da capital, Lisboa. Assim como Riis circulou entre os *tenements* de Nova York, Costa percorreu e filmou os corredores sombrios, estreitos, labirínticos, formados pela construção sem planejamento de habitações precárias na Grande Lisboa, onde morariam os imigrantes que deixaram Cabo Verde para trabalhar sobretudo no setor da construção civil em Lisboa (Gusmão, 2005).

Entre os 20 anos que separam o lançamento de *Casa de lava*, o primeiro longa-metragem de Costa, do de *Cavalo Dinheiro*, o diretor português estabeleceu uma correlação entre os efeitos do salazarismo e as privações político-materiais dos cabo-verdianos em Portugal após a abertura democrática do país nos anos 1970. Essa conexão tem o potencial de revelar “uma forma ‘subterrânea’ de opressão que Costa define como uma cadeia de

2 Jacob Riis (1849-1914) foi um jornalista e fotógrafo social dinamarquês-americano no final do século XIX, cujo trabalho pioneiro na fotografia documental trouxe à luz as condições deploráveis dos cortiços do Lower East Side, uma região de Manhattan, Nova York.

morte política”³ (Barradas Jorge, 2018, p. 42, tradução nossa).⁴ O arco histórico que se desenha elípticamente nos três longas-metragens docuficcionais mais recentes de Costa – *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* e *Vitalina Varela* – começa um pouco antes da Revolução dos Cravos em 1974. Passa pela independência de Cabo Verde em 1975. E deságua no projeto liberalizante do governo conservador do primeiro-ministro Aníbal Cavaco Silva entre os anos 1980 e 1990.

Apesar das elipses narrativas e do enredo permeado pela opacidade, *Juventude em Marcha* se conecta a *Cavalo Dinheiro* por meio da presença de Ventura. O primeiro título, por meio do uso constante da luz e sombra, de maneira, muitas vezes, pictórica, recorda a história de Ventura, um trabalhador cabo-verdiano de meia idade que, após o desmantelamento do bairro das Fontainhas, em Amadora, Grande Lisboa, perambula por novos espaços habitacionais, refletindo a desorientação e o deslocamento dos moradores daquele bairro. Neste filme, Costa acentua seu compromisso com os temas marginalização e memória.

Cavalo Dinheiro, por sua vez, serve como uma continuação da narrativa de *Juventude em Marcha*, mas com uma intensidade mais psicológica e uma atmosfera quase onírica. Costa continua a explorar a vida dos imigrantes cabo-verdianos em Lisboa, porém, desta vez, o foco é a mente perturbada de Ventura, que atravessa uma crise de identidade e memória, exacerbada pelo contexto pós-Revolução dos Cravos em Portugal. Por meio de uma combinação de tomadas longas, com a câmera imóvel, e o uso expressivo de luz e sombra, Costa cria uma experiência cinematográfica que entra na psique de Ventura, enquanto o personagem vagueia em estado de confusão, o foco de Costa aqui será o vaguear por um hospital.

Segundo a proposta deste artigo, a política de intercessão tal como exercida pelo cinema de Costa subverte o conceito de “não lugar” atribuído a Ventura pela academia.⁵ O conceito de “não lugar”, introduzido por Marc Augé, refere-se a espaços de anonimato, temporários e transitórios, onde as relações humanas são efêmeras (Augé, 1995).⁶ Em ambos os filmes, Ventura, o protagonista, parece exclusivamente habitar tais não lugares – hospitais, obras inacabadas, habitações precárias – que espelhariam o seu estado de marginalização, anonimato e alienação em Portugal. A sua presença nos filmes, no entanto, subverte a ideia de não lugar, já que Ventura apresenta uma dimensão de memória e narração, contrapondo o anonimato desses espaços com a intervenção das histórias que ele carrega em seu corpo e narra em língua crioula: o kabuverdianu.⁷

3 [“a ‘subterranean’ form of oppression that Costa defines as ‘political death chain’”] (Barradas Jorge, 2018, p. 42).

4 Em entrevista a Mark Peranson publicada pela *Cinema Scope*, Costa cita a expressão da “chain of death” e acrescenta a palavra “torture” para enfatizar a violência consumada longe dos olhos do público. Costa fala do sentido político de *Casa de Lava* em resposta à comparação feita pelo entrevistador entre este filme e *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini. Em *Casa de Lava*, Costa afirma que: “there was this attempt to speak about something political, but in a way that sees politics as a long chain of death and torture, and very scary things happening that we don’t know – not the spies, but the sordid things that are happening in prisons and camps: a subterranean massacre, always underground” (Peranson, 2006, p. 11).

5 Doris Wieser aplica de maneira adaptada à sua análise de *Cavalo Dinheiro* o conceito de não lugar por Marc Augé. Segundo Wieser (2018), Portugal se torna um não lugar para personagens e atores como Ventura.

6 Em *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Marc Augé apresenta o conceito de “não lugar”, um espaço onde as pessoas permanecem anônimas, tais como supermercados e aeroportos, caracterizados pela transitoriedade, logo, espaços que não possuem significado suficiente para serem considerados “lugares” sob uma perspectiva antropológica (Augé, 1995).

7 Kabuverdianu é uma língua crioula de base lexical portuguesa falada em Cabo Verde.

Em *Juventude em Marcha*, os espaços de habitações precárias e temporárias nos subúrbios de Lisboa não apenas refletem a transitoriedade dos seus habitantes, mas também a permanência de suas memórias e experiências passadas. O ambiente de Fontainhas, embora seja um não lugar no sentido convencional por sua impermanência e marginalização, torna-se um local de memória viva através das interações e histórias dos personagens, especialmente de Ventura. Já *Cavalo Dinheiro* apresenta espaços como o hospital e as construções inacabadas que Ventura percorre. Estes são espaços que, apesar de serem descritos conceitualmente como não lugares devido à sua funcionalidade e neutralidade, tornam-se cenários carregados de significado pessoal e coletivo, refletindo a condição pós-colonial de Ventura em Portugal.

Na qualidade de intercessor, Ventura constrói de maneira fictícia suas próprias memórias, narrando em kabuverdianu a precariedade de sua condição pós-colonial por meio da fabulação crioula. A fabulação crioula, tal como a estrutura das línguas crioulas, manifesta-se na obra de Costa em paralelo a uma estrutura estética híbrida, análoga à docuficção, em que a intercessão de Ventura se desdobra em camadas de realidade e ficção que ressignificam e desestabilizam as narrativas estabelecidas sobre identidade, memória e pertencimento. Seu corpo torna-se um arquivo contingente que desmantela os significados convencionais de povo, imigrante, trabalhador, local, língua e nacionalidade. No contexto do transe, uma estratégia estético-narrativa por meio da qual diretor e personagem/ator assumem posições menos discerníveis e transparentes, o ser precário pós-colonial representado por Ventura circula por um espaço cinematográfico compartilhado. Ventura ativa os conhecimentos de seu corpo-memória em desafio à exclusão histórica a que a sociedade portuguesa o tem relegado.

Essa relação intersubjetiva faz emergirem um espaço comum e uma partilha de saberes em um lugar marcado pela presença corporal, pelo território pós-colonial excludente, pela precariedade material e pela racialização de origem colonial. Esses saberes desafiam definições negativas e vitimizantes atribuídas aos atores e personagens, segundo as quais Ventura se tornaria uma alegoria dos imigrantes incapazes de compreender, segundo Wieser (2018), o sentido político dos acontecimentos que impactam as suas vidas em Portugal.

ESTÉTICA DOCUFICCIONAL E ATORES NÃO PROFISSIONAIS

A citação do trabalho de Riis em *Cavalo Dinheiro* aponta para o *modus operandi* adotado por Costa nesse filme, o qual incorpora decisões e incômodos éticos e estéticos do diretor com as suas obras anteriores. Enquanto filmava *Ossos* (1997) e *No quarto de Vanda* (2000), Costa se mostrava mais insatisfeito com a presença de uma equipe e o uso dos equipamentos de filmagem que invadiam o espaço precário dos moradores do bairro de Fontainhas, que seria destruído pelo Estado português e cuja população seria transferida para conjuntos habitacionais ainda mais afastados do centro de Lisboa. Tal como contou em uma entrevista, Costa se insurgia contra o que percebera como obstáculo à possibilidade de manter uma relação mais espontânea e detida com os moradores de Fontainhas e à prática de uma estética docuficcional,⁸ que lhe exigia uma autossuficiência durante o período específico das filmagens. Depois de lançar o seu terceiro filme, *Ossos* (1997), “Costa voltou-se para uma prática desvinculada dos processos normativos [...] e tem utilizado tecnologia digital acessível, reduzido [...] equipes de filmagem [...] e dispensado rotinas profissionais relacionadas, por exemplo, com o planejamento de argumentos de filmes ou horários de filmagem” (Barradas Jorge, 2018, p. 135-136). Essa mudança lhe permite interferir menos no cotidiano dos atores não profissionais que trabalham em seus filmes e filmar dentro de espaços mais reduzidos por períodos ainda mais prolongados, gerando centenas de horas de filmagem, depois editadas na montagem dos filmes.

Em *How the Other Half Lives*, Riis construiu esteticamente cenas de pobreza. Ele encenou os enquadramentos e as poses dos seus fotografados no espaço precário e superpovoado dos cortiços do Lower East Side, descritos como “favelas urbanas superlotadas – ‘cheias’ de ‘alienígenas’ de origem ‘queer’ – atormentadas pelo desemprego, pobreza, doenças e crime” (Leviatin, 2011, p. 15). No início da carreira, acompanhado por policiais e fotógrafos auxiliares, Riis usou um pó de magnésio para fotografar de surpresa – por meio da luz artificial gerada pelo elemento químico – os cômodos escuros onde viviam aglomerados os setores sociais mais pobres. Segundo Leviatin (2011), a intenção de Riis era denunciar às classes mais favorecidas – a outra metade indiferente – a pobreza e a vulnerabilidade da população excluída que habitava os *tenements* e dos grupos que se mudaram para os Estados Unidos em busca de melhores oportunidades (Leviatin, 2011). Ele realizou uma representação chocante da pobreza para a crescente classe média norte-americana, à qual passou a pertencer com o seu trabalho fotográfico. Praticante do *muckraking journalism*, Riis atuou também como um reformista que confrontou em imagens encenadas a promessa poética inscrita na base da Estátua da Liberdade – abrigar as populações vulneráveis, desamparadas e perseguidas –, cuja imagem, não à toa, é reproduzida em *Cavalo Dinheiro* sob um contexto ressignificado.⁹

8 Caracteriza-se pela interação entre elementos reais e inventados, na qual a narrativa pode incluir tanto situações documentais quanto ficcionais, frequentemente com o objetivo de explorar verdades emocionais ou sociais mais profundas. A interação entre esses dois modos não só desafia as convenções tradicionais do gênero cinematográfico, mas também promove uma reflexão sobre a própria natureza da verdade e da realidade no cinema (Nichols, 2010; Ward, 2005; Renov, 1993).

9 A poeta Emma Lazarus escreveu em 1883 o soneto *The New Colossus* para ser leiloado. Segundo Yasmin Sabina Khan, a intenção de Lazarus era contribuir com a arrecadação de fundos para a construção de um pedestal da Estátua da Liberdade. Os últimos cinco versos do soneto tratam das agruras da imigração e da promessa representada pelos Estados Unidos: “Deem-me os seus cansados, os seus pobres,/ Suas massas amontoadas ansiando por respirar livres,/ Os rejeitados e desprezados da sua costa fervilhante./ Enviem-me esses, os sem-teto, os lançados pela tempestade,/ Levanto minha tocha ao lado da porta dourada!” (Khan, 2010, p. 2, tradução nossa). [“Give me your tired, your poor,/ Your huddled masses yearning to breathe free,/ The wretched refuse of your teeming shore./ Send these, the homeless, tempest-tost to me,/ I lift my lamp beside the golden door!”] (Khan, 2010, p. 2).

Tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro*, Costa vai ao espaço pobre e insalubre dos imigrantes cabo-verdianos e dos seus descendentes, retratado como um perigoso foco de violência pela grande mídia portuguesa, para representar como essa “outra metade” vive.¹⁰ Um desses imigrantes é Ventura, ex-trabalhador da construção civil em Portugal, que se torna um ator não profissional, cujo personagem leva o mesmo nome, e cujas experiências pessoais e o kabuverdianu inspiram a criação de um roteiro que não está preestabelecido. Como disse Costa em uma entrevista, “Tenho que respeitar seus ritmos. [...] deixo as palavras saírem dos atores e não imponho a minha coisa. Trago menos imaginação para a coisa e deixo a imaginação dela ser o tom, o ritmo do filme” (Oumano, 2011, p. 87-88). Este artigo propõe que Ventura aparece, tanto em *Juventude em Marcha* quanto em *Cavalo Dinheiro* – filmes que oferecem uma indexação histórica mínima para a trajetória desse indivíduo –, sob uma posição que seria liminar, imprecisa, entre ator e personagem. Ventura apresenta-se como um actante híbrido, de estatuto docuficcional.¹¹

O TRANSE COMO EXERCÍCIO DE CONTÁGIO

Logo na introdução de *Cavalo Dinheiro*, Costa aborda a interpretação da pobreza feita Riis como uma enação visual; de saída, revela-se a prática do criador de imagens para representar a condição dos excluídos.¹² A inserção da Estátua da Liberdade e a chegada da personagem cabo-verdiana Vitalina a Portugal no início de *Cavalo Dinheiro* são uma referência dialógica ao trabalho de Jacob Riis e à condição desamparada dos imigrantes em Nova York no final do século XIX. No entanto, ao contrário do trabalho do fotógrafo dinamarquês, cujo olhar controlou as posições dos corpos e a linguagem corporal dos fotografados para apresentar a precariedade a um público alheio a esse estado socioeconômico, este artigo argumenta que o cinema de Costa pratica uma política da intercessão quando compartilha de maneira intersubjetiva funções essenciais da direção cinematográfica com o intercessor que é Ventura. Por meio de um exercício de contágio – o que Gilles Deleuze definiu como “transe” e “duplo devir” –, criam-se um espaço comum e uma partilha de saberes em um lugar marcado pela precariedade e pela racialização de origem colonial (Deleuze, 2018, p. 322). Possibilitado pela estrutura híbrida dos filmes de Costa, semelhante à estrutura relacional do crioulo kabuverdianu – a língua materna de Ventura –, esse exercício depende do local do encontro entre diretor e personagem.

10 Um exemplo desse tratamento midiático é a reportagem do Público assinada por Ricardo Dias Felner. O texto descreve como gangsteres os habitantes do “bairro cabo-verdiano de Fontainhas”. O primeiro parágrafo enfatiza a alteridade racializada dos imigrantes e seus descendentes, a sua suposta aversão à legalidade e à cultura dita portuguesa. Esse trecho inicial afirma tratar-se de: “*adolescentes que se movimentam em bandos de 10, 15, 20 elementos. Fumam haxixe, a maior parte não usa drogas duras. Habitam sobretudo bairros degradados, clandestinos ou sociais, da região de Lisboa. Uma parte, pertence à segunda geração de africanos que vieram para Portugal: mas tem mais afinidades com o imaginário ‘rap’: americano do que com a cultura dos país. Isso percebe-se no orgulho negro, no ódio à ‘bófia’, na música, nas sapatilhas coloridas, nos bonés, na agressividade. Outra parte, são jovens brancos da periferia de Lisboa, tão marginalizados como os primeiros. Mas é frequente encontrar-se grupos com brancos e negros*” (Felner, 2000, p.n.).

11 Kellen Pessuto comentou a condição liminar, imprecisa, de alguns personagens/atores nos filmes da Trilogia das Fontainhas. Ventura pertence ao rol de “pessoas que Costa encontrou e acabaram fazendo parte de seus filmes, às vezes agindo como se fossem outras pessoas, às vezes como se fossem eles mesmos” (Pessuto, 2018, p. 180).

12 As imagens de Riis seguiam uma lógica reformista – por vezes, reacionária – de reurbanização que se baseava na noção de que os indivíduos são um produto de fatores ambientais. Para Riis, a precariedade era uma condição que, para ser extirpada, deveria despertar compaixão e medo entre as classes mais afluentes (Leviatin, 2011).

O exercício do poder se refere à capacidade e à permissão para fazer representações (Beverley, 1999). A relação entre representação e subalternidade atingiu um paroxismo crítico no fim dos anos 1980, quando, em “Can the Subaltern Speak?”, Gayatri Chakravorty Spivak formulou a questão em torno da possibilidade do subalterno de falar e ter controle sobre a capacidade de autodefinição (Spivak, 1988). Parte da cinematografia de Costa intervém nesse debate sobre quem fala e o que se fala ao abordar a disputa pela “partilha do sensível” e o poder de representar/conhecer o outro em territórios pós-coloniais.¹³ *Casa de Lava*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, filmes que compõem o que aqui se nomeou de trilogia cabo-verdiana de Costa, problematizam a figura do diretor como demiurgo e a do ser precário como um “povo que falta”. Entre *Casa de Lava*, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, Costa se vale cada vez mais do intercessor, um conceito deleuziano que pode ser adaptado ao caso do personagem Ventura, um imigrante cabo-verdiano radicado em Portugal e detentor do poder de ficcionar por conta própria.¹⁴

Para representar o aparente não lugar de Ventura em Portugal, Costa radicaliza o procedimento do transe, um duplo devir que nasce do contato entre diretor e personagem e é possível graças à circulação do corpo de Ventura em Lisboa. Marcado pela experiência impactante das filmagens em Cabo Verde do seu primeiro longa-metragem, *Casa de lava*, Costa se viu diante do dilema de representar experiências em desafio radical às expectativas de causa e efeito de uma narrativa tradicional e transparente. Costa ocupa com Ventura um lugar de saberes instável. Segundo a lógica desse pacto, que é baseado em uma construção sensorial, “[o] reconhecimento automático ou habitual [...] opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis” (Deleuze, 2018, p. 71).

O contato entre diretor e personagem/ator ocorre em momentos e locais específicos, apesar dos enredos opacos de *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Ainda que os índices históricos sejam menos explícitos, a marca territorial é evidente: o espaço da ex-metrópole se recria e se ressignifica a partir da presença de Ventura. A ênfase na distribuição dos corpos por um determinado espaço desafia a teleologia de narrativas que subalternizam os imigrantes cabo-verdianos. Esse fenômeno, arquivado visualmente pelos filmes de Costa, desenvolve-se em um momento inédito da história portuguesa. O influxo de imigrantes do Leste Europeu, somado à entrada constante de cidadãos de territórios africanos que foram colonizados por Portugal, contribuiu para que, a partir dos anos 2000, Portugal se transformasse “durante algum tempo, num dos países europeus com a maior proporção de imigrantes na sua população: uma inversão dramática da [sua] tradição” (Finn, 2017, p. 9).

13 Jacques Rancière afirma que “[a] política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005, p. 59).

14 Quando chegou a Cabo Verde para filmar *Casa de lava*, Costa tinha um roteiro pronto. Ele resolveu alterá-lo ao encontrar uma realidade diferente da que imaginara. Em uma entrevista, o diretor português contou o seguinte: “Quando cheguei a Cabo Verde, conheci pessoas que se comportavam, que se moviam, agiam e falavam ao contrário do que tinha lido, visto e pensado à distância; tive que aprender uma língua que não conhecia, o crioulo, e isso foi o primeiro sinal para o que viria a acontecer” (Costa, 2006). Por ser *Casa de lava* um filme de descoberta e desconcerto, o foco deste artigo se direciona aos dois longas-metragens seguintes da trilogia cabo-verdiana que incorporam os incômodos de Costa: *Juventude em marcha* e *Cavalo Dinheiro*.

Esse influxo de imigrantes tornou-se um tema dos filmes produzidos em Portugal no início do século XXI. De acordo com Tiago Baptista, os filmes que tratam de imigração seriam a manifestação mais óbvia da ideia do fim do cinema português como um cinema nacional (Baptista, 2010, p. 464). Ao contrapor *Lisboestas* (2004), de Sérgio Tréfaut, e *No quarto da Vanda e Juventude em Marcha*, Baptista afirma que os filmes de Costa criticam uma visão multiculturalista de Portugal e, por isso, produzem um cinema pós-nacional: eles abordam “a diferença inegociável do outro, explorando desse modo a verdadeira prova da intolerância” (Baptista, 2010, p. 465). Depois de perguntar se é “possível conviver e, no limite, aceitar a intolerância e radical diferença do ‘outro’, abdicando no processo de qualquer pretensão integracionista”, Baptista cita Rancière para propor que os “atores/personagens de Costa definem-se, antes pela capacidade de ocupar o mesmo lugar que o espectador e o realizador, enquanto sujeitos capazes de experimentar e de representar o mundo sensível” (Baptista, 2010, p. 465-466).

Segundo o argumento deste artigo, esse lugar cria-se a partir de um contágio, uma fabulação crioula, por meio do qual Ventura deixa de ser objeto de discurso para assumir o papel de intercessor. Sob essa condição, ele imagina, narra e arquiva as suas histórias e as suas memórias particulares em desafio à noção de que seria incapaz de compreender o sentido político e dramático de sua trajetória e de que o seu corpo está condenado a uma destruição improdutiva. Ventura resiste à completa e inelutável desapareição quando representa ficcionalmente a si próprio, ainda que seja inegável o fato de que é um entre vários imigrantes de Cabo Verde que enfrentam o risco de serem “explorados por outros até ficarem inúteis” (Wieser, 2018, p. 194).¹⁵

Juventude em Marcha e *Cavalo Dinheiro* convidam Ventura, definido como subalterno pelo discurso acadêmico, a participar da estruturação formal e temática dos longas-metragens.¹⁶ E, assim, a desafiar uma prática problemática segundo a qual “[a] vanguarda política pressupõe que os oprimidos, devido ao déficit de conhecimento, precisam de orientação pedagógica. Os intelectuais de classe média são os possuidores da episteme ou conhecimento racional, enquanto o povo é vítima da doxa, ou opinião comum falaciosa” (Stam, 2015, p. 140-141). Ventura, assim, resiste à figura de um representante para atuar e falar em seu nome.

A língua que se adota como prevalente em *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* é o crioulo de Cabo Verde. É por meio do crioulo – essa língua relacional, de contato, em que se contagiam os idiomas do colonizado e do colonizador – e do corpo de Ventura – o qual funciona como um invólucro de memórias – que se libertam epistemologias alternativas e resistentes àqueles que no passado detinham o poder da representação.

15 Quando interpreta alegoricamente a condição dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal segundo a representação de *Cavalo Dinheiro*, Wieser afirma que “continuam numa situação de subalternos, tanto antes como depois da Revolução; o ‘Cavalo Dinheiro’ [de Ventura] devorado por abru-tes [em Cabo Verde] alude aos imigrantes cabo-verdianos devorados por empresas portuguesas” (Wieser, 2018, p. 195).

16 Segundo John Beverley (1999), não seria possível separar o significado de subalterno dos discursos que abordam subalternidade. A produção acadêmica em torno desse tema, afirma o autor, “é sobre poder, quem o tem e quem não o tem, quem o está ganhando e quem o está perdendo. O poder está relacionado à representação: quais representações têm autoridade cognitiva ou podem garantir a hegemonia, quais não têm autoridade ou não são hegemônicas” (Beverley, 1999, p. 2).

A figura do diretor e a do ator se encenam como sujeitos menos transparentes que circulam por um espaço sobre o qual se pode dizer que é provisoriamente comum e a partir do qual se enunciam saberes ao redor dessa condição precária em que Ventura narra as suas experiências. Diretor e ator não conseguem manter uma distância “segura”, existe uma proximidade, exerce-se um contágio que perturba a nitidez da separação entre sujeito e objeto. As suas posições estão desestabilizadas por meio de um encontro empático gerador de subjetividades.

Os saberes contidos no corpo pós-colonial do imigrante cabo-verdiano que fala crioulo desafiam uma narrativa de causa e efeito estruturada para apresentar um real decodificado. Como notou Jacques Rancière, os filmes de Costa criam assim um espaço comum, uma reciprocidade estético-política (Rancière, 2009, p. 55). Ao mesmo tempo, no entanto, evitam reeditar o recalcitrante mito lusotropicalista que descreve os territórios colonizados pelos portugueses como um universo de harmonia racial.¹⁷ Esse espaço comum e contingente permite que o ser precário se expresse, sem estar condenado ou subordinado à posição de objeto de discursos, e prenuncia o aparecimento de um sujeito marcado pela condição e fala precárias. Potencialmente, esse ser ocuparia o lugar do “povo que falta”, um termo antes usado pelos colonizadores para afirmar a hegemonia do seu poder de subjetivar os colonizados.

“A CONSTRUÇÃO DIRETA DA MEMÓRIA”

Na segunda classe de um curso ministrado na Universidade de Vincennes entre novembro de 1983 e junho de 1984, Deleuze comparou os filmes de Orson Welles e Alain Resnais para apresentar o conceito de imagem-tempo no cinema. Ao definir os filmes do diretor norte-americano e do francês como um exercício de exploração do passado, Deleuze argumentou que ambos compreenderam a memória de uma maneira não psicológica. Ao mesmo tempo, ele afirmou que, na comparação com Welles e Resnais, os cineastas do Terceiro Mundo se encontravam diante “de uma situação totalmente distinta” (Deleuze, 2015, p. 66-67).

Quando se perguntou se existia uma constante nos cinemas de diretores asiáticos, africanos ou latino-americanos, incluídos sob a categoria geopolítica do Terceiro Mundo, o filósofo afirmou que esses cineastas apresentaram “a construção direta da memória”, que – à semelhança dos trabalhos de Welles e Resnais – é não psicológica. A diferença entre os diretores terceiro-mundistas e Welles e Resnais está marcada pela inutilidade da tarefa que os primeiros assumem: a de ser capaz de explorar as raízes do passado, tal como fariam os cineastas ocidentais. Para

17 Apropriado em Portugal pelo salazarismo, o discurso lusotropicalista, que identificava os portugueses como colonizadores excepcionais, mais humanistas, tendentes à miscigenação, foi usado para justificar o prolongamento da colonização lusitana de países africanos depois da Segunda Guerra Mundial (Castelo, 1999).

entender a relação problemática com a temporalidade nas obras cinematográficas dirigidas por cineastas de territórios incluídos na classificação do Terceiro Mundo – o grupo de países então definidos como subdesenvolvidos –, é preciso considerar que

a opressão, a miséria, a colonização [...] produziram realmente uma ruptura na sua cronologia, uma espécie de falha cronológica. [...] Não só o seu passado foi roubado, como também foram transplantados, exportados, colocados noutros territórios, etc. Então para eles não se trata de se reconstituir como memória, [... mas] servir de memória para o mundo, constituindo um lugar que só pode ser uma memória do mundo, [...] um lugar deserdado, [que] se baseia precisamente na sua miséria, baseado precisamente no que sofreu, ser como o testemunho incontestável de uma memória do mundo (Deleuze, 2015, p. 66-67).

O que Deleuze chama de memória do mundo equivale à definição de tempo. Para ele, o tempo não se destrói na cinematografia do Terceiro Mundo, mas se conserva como uma testemunha, uma imagem virtual, daquela mesma memória (Deleuze, 2015, p. 67).

Em *Juventude em Marcha e Cavalo Dinheiro*, longas-metragens marcados por rupturas temporais bruscas, o que torna árdua a tentativa pelos espectadores de fazer a reconstituição cronológica das histórias apresentadas, Costa visita um lugar desamparado e segregado, onde registra o corpo-memória de Ventura diante da “falha cronológica”, que Deleuze propõe. O imigrante cabo-verdiano é uma testemunha que não precisa necessariamente do roteiro preestabelecido pelo cineasta para ativar, e operar como, um recipiente de experiências passadas silenciadas, as quais não poderiam ser reconstituídas com elementos e contornos “bem limpos e suaves que se encontram em manuais ou livros, sejam marxistas ou burgueses”. (Deleuze, 2015, p. 68).

Em *Cinema 2: A imagem-tempo*, publicado originalmente em 1985, Deleuze voltou a teorizar sobre o significado de uma cinematografia do Terceiro Mundo e comentou a noção de cinema clássico em oposição ao moderno: “no cinema clássico, o povo está presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente”. Quanto ao cinema moderno, se quisesse assumir-se como político, teria de assentar-se, fundar-se, na noção de que “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*”. Essa questão eclodiu entre os cineastas terceiro-mundistas, cuja arte cinematográfica estaria direcionada a uma nova tarefa: a de contribuir para “a invenção de um povo”. Segundo Deleuze,

[n]o momento em que o senhor, o colonizador proclamam “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir (Deleuze, 2018, p. 313-315).

Diante dessa proclamada falta de um povo e de uma “falha cronológica”, Costa adota a política da intercessão para que o corpo de Ventura possa tanto servir de memória ao mundo quanto operar como corpo-memória. Na falta de uma indexação cronológica, com as imagens a serviço do encadeamento lógico entre percepção e ação e do reconhecimento automático e habitual, a história de Ventura se revela elipticamente nos dois filmes de Costa, e “[a] atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo” (Deleuze, 2018, p. 283).

Ventura é o “intercessor” de que falou Deleuze, um personagem real, não fictício, em condição de “ficcional” por si mesmo, de “criar lendas”, de “fabular”. Os passos recíprocos que o diretor e o personagem dão um na direção do outro configurariam em teoria “uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separaria seu assunto privado da política, *e produz, ela própria, enunciados coletivos*” (Deleuze, 2018, p. 321).

Essa fronteira que se torna indiscernível opera mais como um movimento de passagem, “um duplo devir”, um “transe”, por meio do qual se pode constituir “um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzir enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta” (Deleuze, 2018, p. 321). Segundo Gustavo Procopio Furtado, a perspectiva entende filmes como políticos “na medida em que vão além das configurações do que é dado e ajudam a produzir, em vez de meramente representar ou abordar assuntos políticos” (2016, p. 115). A política nesse sentido estaria mais associada “com as agitações do virtual do que com as disputas pelos contornos consolidados do real” (Furtado, 2016, p. 115-116).

O cinema de Costa apresenta e enfrenta a dificuldade de narrar a precariedade. A preocupação de filmes como *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* não reside mais no enunciado coletivo e na falta de um povo, na capacidade do subordinado para falar e de ser representado com agência. O ser precário pós-colonial se expressa e resiste de outra maneira. A retórica da precariedade parece depender de um corpo que circula entre diferentes geografias e de imagens que captam esse corpo, cuja visualidade não é exclusivamente sensório-motora. A capacidade de Ventura para encarnar um *embodied knowledge* e constituir um arquivo contingente vem com a marca da tensão

do exercício de resistir às tentativas de transformar o seu corpo, as suas experiências e as epistemologias que ele corporifica em objetos de discurso sobre o quais o ator/personagem não exerceria influência.

O CORPO-MEMÓRIA DE VENTURA

Antes de analisar duas sequências de *Juventude em Marcha e Cavalos Dinheiros*, é preciso discutir os efeitos de luz e sombra nos dois filmes. “Visualidade háptica”, segundo Laura Marks, deriva de uma imagem escura, que pouco revela, por isso demanda um espectador ativo, um “espectador corporificado” (Marks, 2000, p. 184). Esse tipo de representação visual propõe um desafio, “uma crítica à superioridade, a superioridade implícita à visualidade óptica”, o que resulta numa relação mais vulnerável de mutualidade em que o espectador está também à mercê da imagem, “invertendo a relação de superioridade que caracteriza a visão óptica” (Marks, 2000, p. 184). Pode-se de certa forma atribuir a *Juventude em Marcha e Cavalos Dinheiros* o conceito de visualidade háptica. O personagem Ventura transita entre os corredores labirínticos de um hospital, os espaços escuros de habitações precárias, dentro do subterrâneo de um edifício, ambientes semelhantes ao de uma prisão ou uma catacumba. Costa filma essa perambulação com a luz natural ou com o auxílio comedido de equipamentos de luz artificial. Esse espaço-tempo cinematográfico escuro, distorcido, desconecta, lança um desafio à autoridade da visualidade ocularcêntrica e desestabiliza a expectativa de que a identidade de Ventura seja representada como transparente.

A instabilidade da primazia do olhar se encarna nas mãos trêmulas de Ventura em *Cavalos Dinheiros*, as quais despertam uma “experiência corporificada e mimética, [...] dando tanto significado à presença física de um outro quanto às operações mentais de simbolização” (Marks, 2000, p. 190). Ao comentar a noção de “memória do toque”, Laura Marks contrasta os conceitos de visualidade óptica e visualidade háptica. A primeira tem um conteúdo voyeurístico porque pressupõe uma distância entre quem vê e quem/o que é visto, uma premissa que estrutura a narrativa fotográfica do trabalho de Jacob Riis.¹⁸ A visualidade háptica, por sua vez, exerce uma capacidade sensual por abolir essa distância, um processo “em que é mais provável que o espectador se perca na imagem, perca o senso de proporção. Quando a visão é como o tato, o toque do objeto pode ser como uma carícia, embora também possa ser violento” (Marks, 2000, p. 184). O cinema que apresenta uma visualidade háptica e envolve “sentidos que vão além das capacidades de um aparato de estilo ocidental” pressupõe mais uma forma de interação do que dominação. Este é um “conhecimento indulgente”, conceito de Michael Taussig citado por Marks

18 David Leviatin argumenta que o trabalho de Riis contribuiu para a produção de diferença social e racial entre as classes baixas e a média na Nova York do fim do século XIX: “Olhar para o mundo da pobreza e do vício, com relativo conforto e a uma distância segura, estabeleceu um sentido de diferença, de distinção de classe” (Leviatin, 2011, p. 29, tradução nossa). [“Looking at the world of poverty and vice, in relative comfort and from a safe distance, established a sense of difference, of class distinction”] (Leviatin, 2011, p. 29).

para definir uma forma de conhecimento que não reduz o objeto analisado à vontade ou agenda política do sujeito (Marks, 2000, p. 190-193).

Duas sequências, uma de *Juventude em Marcha* e a outra de *Cavalo Dinheiro*, mostram como a presença de Ventura provoca formas sensíveis de imagens que desafiam uma representação visual na qual a narração tradicional prevê um encadeamento linear entre percepção e ação. Embora pertencentes a filmes diferentes, essas sequências se conectam, repercutem uma na outra, por apresentarem o corpo-memória de Ventura como um arquivo orgânico, sujeito à superposição de experiências que não se reconstituem como um objeto nítido, identificável ou decodificado ao espectador. Esse arquivo orgânico transforma-se no que Deleuze definiu como “imagem óptica (e sonora)” que “não se prolonga em movimento, mas entra em conexão com uma ‘imagem-lembrança’, que ela suscita”: ... “o que entraria em conexão seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, *atual e virtual* ... , a se confundir caindo em um mesmo ponto de indiscernibilidade” (Deleuze, 2018, p. 74). A interação entre essas dimensões revela uma expressividade única em sua estética docuficcional, na qual o espectador é convidado a desembaraçar e interpretar as camadas de significado que emergem dessa experiência cinematográfica complexa, de fronteiras instáveis.

Entre *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*, agravam-se a lesão na cabeça e o tremor nas mãos de Ventura, um trabalhador da construção civil que se torna inválido depois de sofrer um acidente no canteiro de obras. Ao mesmo tempo, ele é vítima de uma enfermidade não identificada que se espraia, acometendo todo o seu corpo, e se torna mais visível com o tremor constante das suas mãos. Essa doença sem diagnóstico manifesta “tipos de memória que escapam tanto à história oficial quanto ao registro audiovisual: a saber, memórias codificadas em sentidos diferentes do auditivo e do visual” (Marks, 2000, p. 26).

Diante da estrita economia discursiva de *Juventude em Marcha*, o espectador pode saber que Ventura ajudou a construir o museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, um espaço cultural que pessoas fisicamente parecidas com ele não costumam visitar. Esse relato, feito pelo próprio Ventura, vem depois de uma sequência dentro da Calouste Gulbenkian, que Rancière interpretou como definidora da poética, da estética e da política da obra de Pedro Costa, como um processo de trocas, deslocamentos e correspondência (Rancière, 2009, p. 54). Quando Ventura frequenta a instituição, sua presença gera incômodo. A reflexividade cinematográfica diante de um olhar racializado na história da arte europeia, que associa certas etnias a determinadas paisagens, opera de maneira clara quando Costa posiciona Ventura ao lado de pinturas de Peter Paul Rubens e Anton van Dyck (Mi-

chaud, 2019). Em outra cena, conscientemente criada para tratar da relação entre a simbologia do espaço e a representação visual racializante, um guarda do museu – um homem negro e africano – diz algo ao pé do ouvido de Ventura, que em seguida sai da galeria. Com um lenço na mão, o vigia limpa a parte do chão por onde passaram os pés do imigrante cabo-verdiano.

A sequência seguinte mostra Ventura fora da instituição de arte e sentado no banco de cimento de um palco a céu aberto. O personagem revela que saiu de Cabo Verde em 19 de agosto de 1972, dentro de um avião com 400 imigrantes; trabalhou na rua do Salitre, em Lisboa; e nessa época um papagaio cantava para ele: “preto, preto, preto, cara de chulé” (Juventude..., 2006). Durante a construção do museu da Fundação Gulbenkian ele revela que se acidentou, machucando a cabeça. Na transição entre essas duas sequências, Ventura parece atuar como “um contador da sua própria vida, um ator que manifesta a grandeza singular dessa vida, a grandeza de uma aventura coletiva à qual o museu parece incapaz de fornecer um equivalente” (Rancière, 2009, p. 57). E assim, com sua capacidade de resistir à representação, impassível entre a distribuição de palavras e silêncios, Ventura se torna uma figura “escandalosa” (Guerrero, 2009, p. 205). Para narrar a precariedade, Ventura não representa um papel ou existe como sinédoque. O que Ventura faz é fabular por conta própria, projetar a própria voz para com ela transitar de modo elíptico por recortes temporais e espaciais, gerando uma imagem-memória e uma memória do mundo.

Já na sequência de *Cavalo Dinheiro*, Ventura, vestido de pijamas, entra decrépito no elevador de um hospital. Ele divide o espaço do elevador com um soldado português pintado de dourado e empunhando um fuzil, como se fosse um monumento remanescente da Revolução dos Cravos. Um diálogo entre Ventura e o militar, pontuado por sons extradiegéticos, revela a superposição de lembranças desconexas do imigrante cabo-verdiano e o que sente o seu corpo-memória – uma dor cada vez mais incapacitante. Ventura chama o soldado de “filho do povo” e é consciente da sua própria opacidade quando diz que o militar nada sabe de sua vida. Em seguida, Ventura conta que construiu bancos, escolas, prédios. O soldado-estátua ataca Ventura, perguntando-lhe se ele sabe que lugar ocupa no mundo, e afirma que o imigrante cabo-verdiano não é nada e não tem nada. A política da intercessão no cinema de Costa desestabiliza o “não-lugar” de Ventura. Sob a condição de intercessor, Ventura ficciona por conta própria as suas memórias e narra a precariedade da sua condição pós-colonial ao contar a sua história de maneira fragmentada em *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro*. Como efeito do processo de transe, em que o diretor e o personagem/ator ocupam posições menos discerníveis e transparentes, o ser precário pós-colonial circula por um espaço cinematográfico compartilhado em que os saberes do seu corpo-memória se ativam em desafio à sociedade portuguesa, que historicamente o tem relegado à condição de subalternizado.

Ao desafiarem as fronteiras entre realidade e ficção e entre a figura do diretor e dos personagens, os filmes de Pedro Costa rompem com as normas tradicionais do cinema e contestam os discursos predominantes que moldam as percepções sobre os marginalizados. Ventura, emergindo como uma figura central nesse processo, ultrapassa sua condição de simples objeto de representação para atuar como um participante ativo na formação e desintegração de narrativas. Este estado cinematográfico de transe se apresenta como um campo de resistência e reivindicação, no qual os conhecimentos e experiências do corpo do indivíduo pós-colonial precário surgem como forças disruptivas.

Juventude em Marcha e *Cavalo Dinheiro* estabelecem um diálogo transformador entre o cineasta e Ventura, permitindo que a narrativa seja co-construída. Essa colaboração confere aos filmes de Costa um caráter ético e estético, que desafia a visão tradicional do filme como um espaço fixo de narração e gera novas possibilidades à articulação de memórias e experiências em fluxo. Portanto, ao invés de se conformar às normas cinematográficas estabelecidas, *Juventude em Marcha* e *Cavalo Dinheiro* reconfiguram o espaço fílmico como um local de encontro, onde as fronteiras entre o pessoal e o político são negociadas e redefinidas.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York: Verso, 1995.
- BARRADAS JORGE, Nuno. "Contextualizing Pedro Costa's Digital Filmmaking". In: LIZ, Mariana (org.). *Portugal's Global Cinema: Industry, History and Culture*. London: I.B. Tauris, 2018.
- BEVERLEY, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.
- CASTELO, Cláudia. "O Modo Português de Estar no Mundo": *O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.
- COSTA, Pedro. Pedro Costa. [Entrevista cedida a] Casa de Lava – Caderno. *Artecapital*, 2006, Disponível em: <https://x.gd/lfOpa>.
- DELEUZE, Gilles. *Cine 3: Verdad y tiempo – Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- _____, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FELNER, Ricardo Dias. Os dias da vida dos 'gangs' de Lisboa. *Público*, 2 julho de 2000.
- FINN, Daniel. Luso-Anomalies. *New Left Review*, n. 106, p. 5-32, 2017.
- FURTADO, Gustavo Procopio. "Where Are the 'People?': The Politics of the Virtual and the Ordinary in Contemporary Brazilian Documentaries." In: ARENILLAS, María Guadalupe; *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. 2016.
- GUERRERO, Antonio. "A suspensão e a resistência." In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 203-205.
- GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. *Os filhos da África em Portugal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- KHAN, Yasmin Sabina. *Enlightening the World: The Creation of the Statue of Liberty*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- LEVIATIN, David. "Introduction: Framing the Poor – The Irresistibility of How the Other Half Lives." In: *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. New York: Bedford/St. Martin's, 2011, p. 1-31.
- MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.
- MICHAUD, Éric. *The Barbarian Invasions: A Genealogy of the History of Art*. Cambridge: The MIT Press, 2019.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- OUMANO, Elena. *Cinema Today: A Conversation with Thirty-nine Filmmakers from around the World*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- PERANSON, Mark. Pedro Costa: Uma introdução. *Cinema Scope*, n. 27, 2006, p. 6-15.
- PESSUTO, Kellen. "O lado bricoleur de Pedro Costa." *Gis: Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2018, p. 177-202.
- RANCIÈRE, Jacques. "Política de Pedro Costa." In: CABO, Ricardo Matos (org.). *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 53-63.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993.

RIIS, Jacob A. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. New York: Bedford/St. Martin's, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" In. NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign: University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

STAM, Robert. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. New York: Wiley Blackwell, 2015.

WARD, Paul. *Documentary: The Margins of Reality*. London: Wallflower, 2005.

WIESER, Doris. "Destroços, fragmentos e não lugares: a vida dos emigrantes cabo-verdianos em Cavalinho Dinheiro, de Pedro Costa." In. LEITE, Ana Mafalda et al. (orgs.). *Nação e narrativa pós-colonial – III: Literatura & cinema*. Lisboa: Edições Colibri, 2018, p. 185-202.

FILMES

CASA de Lava. Direção de Pedro Costa. Grasshopper Films, 2014. 1 DVD (110 min.).

CAVALO Dinheiro. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2014. 1 DVD (84 min.)

JUVENTUDE em Marcha. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2006. 1 DVD (155 min.).

NO QUARTO de Vanda. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 2000. 1 DVD (179 min.).

OSSOS. Direção de Pedro Costa. The Criterion Collection, 1997. 1 DVD (94 min.).

resenha

A VOZ CORPÓREA COMO EXPRESSÃO DO INEFÁVEL:

COMENTÁRIOS SOBRE MAIS DO QUE PALAVRAS AO VENTO:

VOZ, CORPO E MELODRAMA NO CINEMA (2020)

JAQUES CAVALCANTI¹

A dissertação *Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema* (2020), de autoria de Felipe Ferro Rodrigues, busca repensar a ideia do melodrama como a encenação do sofrimento da vítima silenciada, em que o corpo é o principal meio de manifestação simbólica do desejo reprimido. Esta definição, todavia, parece não levar em consideração a voz em sua materialidade mais natural. A limitação semântica não estaria relacionada à incapacidade de projeção vocal, mas sim à impossibilidade de organização lógica do discurso através da palavra. A partir da análise dos longas-metragens *Carta de uma desconhecida* (Max Ophüls, 1948) e *Imitação da Vida* (Douglas Sirk, 1959), o autor contesta a máxima de que o melodrama é o drama da mudez (Brooks, 1995), e o ressignifica como o espaço onde o vocal ultrapassa o oral.

A introdução do trabalho já revela ao leitor o desejo de Rodrigues em trabalhar a voz a partir de uma perspectiva transdisciplinar. No primeiro capítulo, o autor apresenta o problema de pesquisa através dos textos seminais de Brooks (1995), Elsaesser, (1991) e Mulvey (2009), para, em seguida, questionar as lacunas e ambivalências no trato da (não) vocalidade na teoria defendida por estes pesquisadores, e que caracterizam o melodrama como o drama da falha de voz frente ao arrebatamento emocional. Na sequência, a fim de estruturar a hipótese da dissertação, Rodrigues recorre às contribuições de Mladen Dolar (2006), filósofo e psicanalista esloveno; Nina Sun Eidsheim (2015), musicóloga norueguesa radicada nos Estados Unidos; Adriana Cavarero (2005), filósofa feminista italiana; para citar alguns dos autores de diferentes campos do conhecimento que são empregados para embasar sua hipótese acadêmica: seria o melodrama o drama em que a voz supera o *logos*? Finalmente, na última parte, Rodrigues se dedica à análise do *corpus* fílmico.

Ao escolher abordar os filmes pelo viés da voz não verbal, o autor coloca em xeque toda uma tradição da crítica ocidental que subjuga a voz pela palavra. A tendência logocêntrica é repensada sob a perspectiva de uma amplia-

1. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Imagem em Som da UFSCar. Graduado pela Escola de Comunicação da UFRJ

ção do conceito de “voz” que leve em consideração seus usos não linguísticos. Para além de seu entendimento limitado enquanto “componente acústico da língua” (Cavarero, 2005, p. 53), Felipe Rodrigues argumenta que a voz antecede a linguagem. Segundo ele, mesmo após o aprendizado do idioma, ainda é possível vocalizar de maneiras diferentes daquelas estabelecidas pelo sistema linguístico, “seja na forma de grito, tosse, gemido, suspiro, soluço, riso ou música, ou pelo simples fato de proferir uma série de sons que não coincide com palavras pré-definidas desse dado idioma” (Rodrigues, 2020, p. 37). Sendo assim, o objetivo da pesquisa emerge dessa necessidade de se definir mais claramente na bibliografia do melodrama o que pode ser considerado, ou não, como voz.

A crítica que Rodrigues tece aos escritos de Brooks, Elsaesser e Mulvey assinala o alinhamento desses autores, ainda que de maneira não declarada, à tradição logocêntrica. “Para eles, encontrar-se sem palavras frequentemente parece ser o mesmo que encontrar-se sem voz: a única forma de dizer o indizível seria emudecer” (Rodrigues, 2020, p. 38). Invariavelmente, essa ideia acaba reduzindo as possibilidades interpretativas do uso da voz que excedem a fala em sua dimensão não linguística. Deste modo, uma concepção de voz enquanto função corpórea não poderia deixar de interessar aos estudos do melodrama, uma vez que o corpo é um dos seus principais veículos de mobilização afeto-sentimental.

Mesmo no caso do primeiro cinema, historicamente designado como mudo, a voz sempre se fez presente como elemento narrativo. Michel Chion (2009, p. 03), inclusive, explica que seria mais pertinente chamar o primeiro cinema de *surdo*, e não de mudo: “os personagens certamente possuem e utilizam suas vozes – falam uns com os outros, respondem a chamados, choram, gritam – nós só não podemos *escutá-las*”. (Rodrigues, 2020, p. 38). Por exemplo, quando a personagem de Mae Marsh grita de horror na cena em que está sendo perseguida no filme *Nascimento de uma Nação* (1915), o espectador fica privado apenas do som enquanto fenômeno físico, pois muitos outros sinais corpóreos da voz estão disponíveis. De acordo com Rodrigues, o fenômeno acústico da voz pode ser identificado mesmo sem ouvir seu som: a voz é todo o corpo.

Seguindo essa linha de raciocínio, a capacidade reveladora da voz humana parece estabelecer um profícuo diálogo com o conceito de moral oculta desenvolvido por Brooks (1995). Ao se desprender da obrigação de significar, a corporalidade da voz também tem o poder de revelar o que está subjacente ou de outro modo inacessível no interior do personagem. “A voz comunica, mais do que revela, uma intimidade oculta, uma impressão digital acústica que fornece ao outro um segredo sobre mim”. (Rodrigues, 2020, p. 46). Logo, o que falha sob a pressão do excesso sentimental no melodrama não é a voz em si, muito menos a sua reprodução sonora, mas a capacidade da mesma

em articular o pensamento de maneira encadeada e racionalmente compreensível. A fala é comprometida quando a língua não consegue fornecer as condições mínimas para que o rompante da emoção seja formalmente traduzido em palavras, abrindo uma lacuna de sentido que Brooks (1995) afirma ser preenchida pela linguagem natural do gesto e pelo lamento não verbal. Rodrigues critica a postura de Brooks quando esse opta por não aprofundar sua reflexão sobre o que caracterizaria este “lamento não-verbal”, preferindo, ao invés disso, dar continuidade ao seu argumento principal de que este espaço seria ocupado pelo corpo, numa perspectiva que transforma, como apontado anteriormente, a voz corporal em silêncio pelo fato de não apresentar sentido linguístico.

A escolha pelos filmes hollywoodianos *Carta de uma desconhecida* e *Imitação da Vida* se deu pelo fato de as duas obras serem exemplos paradigmáticos do que Felipe Rodrigues classifica como “voz-corpo” e “permanência do corpo pela voz”. No filme de Max Ophüls, o silenciamento da voz da protagonista Lisa é tamanho que ela só consegue se expressar através da escrita. A carta, que dá título ao filme, torna-se a voz da própria personagem e a prova de seu amor por Stefan, o objeto de sua devoção muda. No melhor estilo “autora defunta” brasubiana, a narração de Lisa, que é apresentada ao espectador como aparentemente descorporificada, acaba não apenas confirmando a condição de falecimento da protagonista – “No momento em que você ler esta carta, eu estarei morta” –, como também reafirmando sua permanência no filme enquanto voz-fantasma.

No entanto, a voz de Lisa retorna depois que Stefan fecha a carta, repetindo suas últimas palavras antes de morrer. Suave e resignada, a voz inspira uma serenidade que só a morte poderia oferecer. Segundo Fernandes, “essa voz, que ora parece emanar da carta, ora da imaginação de Stefan, ora da consciência de Lisa enquanto a redige, agora vem do próprio túmulo. Seu corpo já não tem vida, mas sua voz flutua pela tela para sempre”. (2020, p. 74). De modo diametralmente oposto, os últimos minutos de vida da personagem negra Annie em *Imitação da Vida* serão tomados de uma necessidade urgente de *dizer tudo*, visto que seus arroubos emocionais sempre precisaram ser contidos.

Assim como Lisa em *Carta de uma desconhecida*, Annie também terá sua voz silenciada ao longo da maior parte do filme. Seu silenciamento, todavia, será de natureza bastante diferente daquele experimentado por Lisa, pois não é auto infringido, mas ocasionado por sua condição de mulher racializada na sociedade estadunidense da década de 1950. Ao contrário de Lisa, que tem seu desejo de ser amada reconhecido apenas após sua morte, Annie consegue se revestir de autoridade para contar os planos de seu funeral ainda em seu último suspiro para sua patroa branca, Lora.

Na cena final do filme, uma voz se destaca sobre todas as outras no funeral de Annie. A voz distintamente negra em timbre e estilo de Mahalia Jackson é ouvida cantando no alto da igreja a música *Trouble of the World*. Rodrigues argumenta que no final da canção, algumas vocalizações de Jackson são inteiramente não textuais, “como se a voz fosse tomada pela emoção de encomendar a alma de um dos seus ao Senhor e escapasse os limites da letra, mas também os da linha melódica previamente escrita” (2020, p. 9-10). O canto de Mahalia Jackson funciona como uma espécie de comentário religioso que lamenta a trágica influência do racismo na relação de Annie e Sarah Jane.

Em conclusão, o trabalho de Felipe Rodrigues se dispôs a tornar ainda mais complexa a relação entre voz e melodrama. Propondo mais perguntas do que apresentando respostas que encerram a discussão, o autor torna evidente em seu texto a dificuldade que ainda se faz presente nos estudos de cinema para chegar a um denominador comum sobre a voz e sua importância como elemento narrativo.

Inclusive, o fato do recorte temático se debruçar sobre dois melodramas audiovisuais permite que as contribuições do autor possam ser utilizadas para além do “cinema de lágrimas”, visto a capacidade extremamente adaptativa do melodrama como um modo imaginativo (Brooks, 1995) que transcende as fronteiras dos gêneros cinematográficos hollywoodianos.

A ideia de uma figura além-túmulo que não existe propriamente no mundo físico da diegese e que é corporificada apenas por sua voz, como é o caso da narração de Lisa em *Carta de uma desconhecida*, pode transformar a “permanência do corpo pela voz” em uma rica categoria de análise no que diz respeito ao gênero do terror, principalmente em se tratando da subcategoria do filme de fantasma (*ghost movie*) ou filme de casa mal-assombrada (*haunted house*).

A “voz-corpo”, quando livre da carga semântica da língua, permite que os efeitos do ato de vocalizar sejam mais facilmente percebidos. Se no melodrama o grito inarticulado marca uma lacuna no código linguístico, a transformação na modulação sonora do grito das *scream queens* nos filmes *slashers* também poderia ser pensada a partir dos estudos da voz em sua materialidade mais natural, em que os diferentes gritos das personagens femininas preenchem o espaço deixado pela falta de palavras.

REFERÊNCIAS

- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 1996.
- CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CHION, Michel. *Film, a Sound Art*. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- ELSAESSER, Tomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". In: LANDY, M. (org). *Imitations of Life: a Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne University Press, 1991.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.
- RODRIGUES, Felipe. *Mais do que palavras ao vento: Voz, corpo e melodrama no cinema*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, USP, 2020.

ab