

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS
CONTEMPORÂNEAS
NÍVEL DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
ANÁLISE DE PRODUTOS E LINGUAGENS DA CULTURA MEDIÁTICA

O CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO:

A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno

SALVADOR – BA

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS
CONTEMPORÂNEAS
NÍVEL DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
ANÁLISE DE PRODUTOS E LINGUAGENS DA CULTURA MEDIÁTICA

O CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO:

A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno

SALVADOR – BA

2013

VANESSA KALINDRA LABRE DE OLIVEIRA

O CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO:

A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia como requisito à obtenção do título de mestre em Comunicação Social. Orientador: Prof. Dr. Mahomed Bamba

BAHIA
2013

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Oliveira, Vanessa Kalindra Labre de.

O cinema nacional contemporâneo: a produção de Fernando Meirelles sob a perspectiva do pós-modernismo / Vanessa Kalindra Labre de Oliveira. - 2013.
131 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Mahomed Bamba.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2013.

1. Meirelles, Fernando, 1955-. 2. Cinema brasileiro. 3. Pós-modernismo. 4. Análise do discurso narrativo. 5. Crítica cinematográfica. I. Bamba, Mahomed. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.4372
CDU - 791.32.072.3

VANESSA KALINDRA LABRE DE OLIVEIRA

**O CINEMA NACIONAL CONTEMPORÂNEO: A Produção de Fernando
Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno**

Pelos professores abaixo, esta dissertação foi julgada adequada e aprovada em sua forma final no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, nível mestrado, em 25 de fevereiro de 2013, conferindo a então discente a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Culturas Contemporâneas.

Prof. Dr. Mahomed Bamba
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Orientador

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Braga e Vaz da Costa
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
Examinadora Externa

Prof. Dr. Guilherme Maia
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Examinador Interno

Salvador/BA
2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos que, direta ou indiretamente, compartilharam este sonho comigo. Em especial à minha mãe, meu grande exemplo e a quem devo infinitamente.

Agradeço também ao meu pai pelo apoio dado, pelo esforço empreendido e por acreditar em mim.

Aos meus tios, Adilson e Maria do Socorro, e toda sua família, pelo abrigo e paciência.

Esta realização não seria possível sem a contribuição de vocês.

Ao meu orientador. Meu muito obrigado por todo carinho, dedicação e cuidado.

À Edgardo Camilo: Te amo.

RESUMO

A dissertação intitulada *O Cinema Nacional Contemporâneo: A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, objetiva estabelecer diálogos entre o contexto da pós-modernidade e a cinematografia contemporânea produzida pelo diretor brasileiro Fernando Meirelles. Utiliza-se, assim, o conceito pós-moderno e suas proposições teórico-culturais como um tipo de poética para realizar as análises do *corpus* da pesquisa, composto pelos filmes: *Domésticas* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012). Trata-se, portanto, de investigar o modo de representação e a construção das narrativas dos discursos fílmicos a partir da relação constante entre o contexto onde eles são produzidos e as características imanentes de suas linguagens.

Palavras-Chaves: Cinema Nacional, Pós-Modernismo, Análise Fílmica.

ABSTRACT

The dissertation entitled *O Cinema Nacional Contemporâneo: A Produção de Fernando Meirelles Sob a Perspectiva do Pós-Moderno*, presented to Graduate Program in Communication and Contemporary Culture at Federal University of Bahia, aims to establish dialogues between the context of post-modernity and contemporary cinematography produced by Brazilian filmmaker Fernando Meirelles. Using the postmodern concept and its cultural-theoretical propositions as a kind of poetic to carry out the analysis of this research corpus, which is composed by the following films: *Domésticas* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) and *360* (2012). The aim is to investigate the mode of representation and construction of narratives and filmic discourses, starting from the constant relationship between the context where they are produced and the immanent characters of their language.

Key Words: National Cinema, Postmodernism, film analysis.

SUMÁRIO

Introdução	09
-------------------------	----

PARTE I

Capítulo I - Clássico, Moderno e Contemporâneo: Reflexões de Modelos Narrativos que Influenciaram o Cinema Nacional	15
--	----

CAPÍTULO II – Pós-Modernismo: Considerações Gerais, Proposições e Tensionamento	31
--	----

CAPÍTULO III – O Cinema Pós-Moderno	49
--	----

PARTE II

CAPÍTULO IV – Análises Fílmicas	59
--	----

4.1 – Domésticas, O Filme.....	64
--------------------------------	----

4.2 – Cidade de Deus.....	77
---------------------------	----

4.3 – O Jardineiro Fiel.....	98
------------------------------	----

4.4 – Ensaio sobre a Cegueira.....	109
------------------------------------	-----

4.5 – 360.....	120
----------------	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	129
--------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Durante algum tempo a preocupação desta pesquisa em relação ao cinema nacional contemporâneo foi certamente o de tentar definir e classificar esta cinematografia, partindo do pressuposto ingênuo de que uma certa gama diversificada de produções poderia ser, em alguma instância, denominada como pós-moderna e agrupadas segundo certas características narrativas.

Claro que essa perspectiva foi sendo resignificada por mim ao longo destes dois anos de leituras e intensas discussões com meu orientador e colegas de pesquisa. Foi apenas aos poucos que eu percebi que não poderia tratar as produções de Fernando Meirelles ou quem quer que fosse como espécies novas que precisassem de nomenclatura, de taxonomia. Mas valia, assim, o olhar como eu apreendia certas obras, e a forma como algumas características faziam sentido para mim dentro de uma cultura e uma bagagem histórica e social específicas.

Dessa forma, as considerações sobre o pós-modernismo aplicadas aos estudos culturais, me serviram, na verdade, como uma espécie de poética, como uma lupa com a qual me permite perceber melhor os detalhes dos filmes, as nuances de seus discursos, seus modos de representação e resignificação. E foi partindo desse pressuposto que esta dissertação foi construída, isto é, a partir do diálogo entre o contexto da pós-modernidade e a cinematografia contemporânea produzida pelo diretor brasileiro Fernando Meirelles, utilizando o conceito pós-moderno e suas proposições teórico-culturais como uma ferramenta para uma leitura e análise poética das características narrativas da obra deste importante cineasta, obra esta composta por: *Domésticas* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012)¹.

A dissertação foi então dividida em duas partes. A primeira delas é destinada a um panorama sobre a história do cinema mundial e brasileiro, tendo como foco introduzir a discussão sobre o cinema tido como pós-moderno, bem como a uma compreensão teoria sobre este conceito. A segunda parte da dissertação, a maior delas, é

¹ Meirelles dirigiu também *O menino Maluquinho 2 – A Aventura* (1998), além de curtas e fez diversos trabalhos como produtor, mas estes não são analisados neste texto.

destinada às análises do *corpus* de pesquisa, onde procura-se entender as escolhas realizadas por Meirelles e estabelecer relações entre o modo como ele constrói as narrativas e os discursos dos filmes frente o contexto da pós-modernidade.

Para determinar as características atribuídas ao cinema pós-moderno recorre-se resumidamente à história do cinema, destacando alguns dos modelos e estéticas narrativas que marcaram a sétima arte e influenciaram o cinema brasileiro. Estas observações foram necessárias para traçar as particularidades do que se entende por cinema pós-moderno, mas antes de adentrar especificadamente nestas considerações e elencar as características deste tipo de produção, procura-se esclarecer o que é o conceito pós-moderno e como ele passou a ser utilizado na análise de certos filmes contemporâneos.

O conceito Pós-Moderno, propriamente dito, vem sendo discutido desde o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, consolidando-se finalmente como uma preocupação teórica na metade da década seguinte. Há inúmeros estudos e discussões acadêmicas sobre o pós-moderno, suas características e implicações para a sociedade contemporânea presentes não apenas no cinema, mas em áreas como filosofia, arquitetura, geografia, política, ciências sociais, dentre outras, fomentando um grande campo de discussão e articulando, definitivamente, uma rede de conhecimentos sobre este panorama histórico e cultural.

O pós-modernismo é compreendido como uma condição surgida eminentemente como resultado de uma nova esfera sociocultural, fruto do que se entende como terceira fase do capitalismo, chamada de era pós-industrial. Enquanto na modernidade a ciência e a filosofia apoiavam-se no modelo do iluminismo, conferindo à figura do homem racional e sua lógica científica como centros da organização social, de modo a marginalizar todos os demais tipos de conhecimentos – passando a tratá-los como inválidos ou de natureza mística –, na contemporaneidade a ciência é apenas um dos aspectos de construção do conhecimento, bem como da compreensão do sujeito em coletividade. Neste momento, aspectos próprios de outros campos, como os da psicanálise, da sociologia, da antropologia ou mesmo das artes ganham espaço e passam a reivindicar legitimação, complexificando as relações e as estruturas sociais.

Nesta perspectiva, como afirma Lyotard (1990) o resultado deste cenário é a fragmentação de princípios e conceitos que antes regiam não apenas o indivíduo, mas o pensamento das sociedades ocidentais modernas e eram tidos como verdades absolutas, tais como razão, sujeito, ordem e estado, gerando o que o autor denomina de jogos linguísticos. Para Stuart Hall (2006), essa realidade fragmentou “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (2006, p.09).

Em relação às artes pode-se afirmar que o modernismo surge concomitante com a cultura de massa e, por isso, estabelece clara oposição a esta condição das sociedades industriais, se prestando a buscar um tom de originalidade e de autenticidade, com o claro objetivo de propor o novo como marca de posicionamento político. Para Pucci (2008) “ao que parece, no núcleo da questão está o conflito entre individualidade e crescente impessoalidade decorrente do processo de modernização” (p.90), responsável pelo aumento da preocupação dos modernistas por uma linguagem que contrariasse os códigos da sociedade industrial, das construções em série, dos modelos definidos, padronizados e comerciais.

O pós-modernismo seguiria, pois, um movimento contrário a este. Ao invés de negar o passado na afirmação do novo, o pós-modernismo trata justamente do enfraquecimento da dicotomia cultura de elite e cultura de massa, de modo a integrar completamente a cultura à lógica de mercado (Jameson, 2005). Neste sentido, como sugere André Parente (1998), o destaque encontra-se justamente na relação intrínseca entre cultura e espetacularização que ocorre na sociedade pós-industrial, uma vez que, segundo o autor, a contemporaneidade inevitavelmente tende ao espetacular.

A definição do cinema pós-moderno atravessa a noção de revisitação em relação aos códigos e convenções do passado, partindo do pressuposto de que nada mais pode ser inventado, apenas resignificado, reorganizado, em função do alcance do público, do entretenimento e do consumo. Pucci (2008), baseado também nos estudos de Jean Claude Bernardet, define sete características do dito cinema pós-moderno: (1) “Oscilação entre narrativa clássica e recursos de linha modernista” (2008, p.199), já que estes apresentam estruturas híbridas onde dialogam ilusionismo e distanciamento narrativo; (2) “Preeminência da paródia lúdica” (2008, p.199), isto é, a ironia que não

objetiva o deboche, mas homenageia o objeto com o qual se relaciona; (3) “Caráter estetizante que não se esgota na procura do belo” (2008, p.199), pois há uma evidente preocupação em seduzir o espectador por meio da beleza do filme; (4) Impureza em relação a outras artes e mídias, desconsiderando o pensamento moderno que procurava definir o que seria específico ao filme; (5) “Relação conciliável e, ao mesmo tempo, não-integrada em relação à cultura midiática” (p.200), pois o cinema compreendido como pós-moderno se mistura com outras estruturas, incorporando por vezes elementos e particularidades do videoclipe, das propagandas ou do cinema de entretenimento, mas apresenta uma espécie de transgressividade, pois estes são tirados de seus contextos, servindo a outros propósitos e sentidos; (6) “Não-exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado” (p.200); e, por último, (7) “Persistência da representação, com o domínio hipertextual”, já que as referências servem para compor o tecido de representação e discurso do filme.

A segunda parte da dissertação é restrita às análises dos filmes do *corpus* de pesquisa, levando em considerações o que foi discutido sobre o pós-modernismo. Entre outras coisas, aborda-se em *Domésticas* o hibridismo que Fernando Meirelles realiza ao somar convenções dos documentários com os filmes de ficção, muitas vezes não deixando claro ao espectador o transitar entre elas, e em *Cidade de Deus* o interesse encontra-se no modo como estruturas clássicas coincidem com rupturas em relação a este modelo, isto é, estruturas modernas. Além disso, há considerações sobre as referências presentes no filme e o uso de flashbacks, além de discussões sobre o estilo ‘*run and gun*²’ e o ‘efeito clipe³’ da película, tal como sugerem Jullier e Marie (2007) e Michel Chion (2008).

Em *O Jardineiro Fiel* a análise concentra-se na questão da montagem fílmica e na representação do herói da trama, discutindo como são desenvolvidas estas perspectivas, fazendo observações sobre o tempo e o espaço narrativos, além de traçar relações entre o protagonista do filme e o sujeito pós-moderno. Já em *Ensaio sobre a Cegueira* aborda-se dentre outras coisas, o modo de representação dos personagens,

² Próprio da tradição do telejornalismo, este estilo refere-se às filmagens amadoras e com pouco recurso tecnológico que o público culturalmente associa como material autêntico e real. No cinema ele se contrapõe às filmagens limpas e com perfeito enquadramento da narrativa clássica, dando um ar documental às cenas.

³ O efeito clipe pode ser entendido pelo momento da narrativa onde a imagem passa a ser subordinada ao som, colocando, assim, a banda sonora no primeiro plano discursivo e enunciativo do filme.

pois eles não têm nome nem história; o processo de transformação e a universalidade de seus estereótipos; além da construção da perspectiva de tempo, espaço e narração fílmica – pois o filme não dá referências de lugar nem de tempo ao espectador.

Em *360* não faço propriamente uma análise do filme, mas traço algumas considerações sobre a fábula e o interesse está em relacionar o modo de representação do filme com as discussões sobre a sociedade pós-moderna, focando como são construídos os personagens e tratadas as relações humanas. Nesta análise me sirvo do conceito de rede abordado pela filósofa Anne Cauquelin (2005) e pela definição de amor líquido do Bauman (2004).

Considerado as discussões teóricas sobre o pós-moderno e a aplicabilidade dele como modo de leitura possível em relação aos filmes de Fernando Meirelles, esta dissertação se presta, pois, a analisar este universo teórico do pós-modernismo, entendendo-o como uma ferramenta para analisar filmes contemporâneos. O objetivo, portanto, não é o de classificar tais filmes como pós-modernos, mas defender o valor do conceito como uma metodologia analítica que põe a estrutura dos filmes em contato com uma série de discussões de ordem cultural. Funcionando, desta forma, como um suporte na percepção da natureza de determinados filmes em relação às demandas de seu tempo.

PARTE I

CAPÍTULO I

CLÁSSICO, MODERNO E CONTEMPORÂNEO:

Reflexões de Modelos Narrativos que Influenciaram o Cinema Nacional

É muito evidente na história do cinema três grandes blocos estéticos capazes de didaticamente construir uma historiografia audiovisual⁴: o cinema clássico hollywoodiano, os cinemas modernos das vanguardas europeias e o cinema contemporâneo – pós década de 1980. Cada um destes tem suas particularidades tanto em termos de narrativa, através de códigos e convenções definidos, quanto no âmbito discursivo, isto é, nas perspectivas autorais, sociais e ideológicas com as quais dialogam, combatem ou sustentam.

O cinema clássico hollywoodiano foi o primeiro a marcar a história do cinema, estando presente desde sua origem até os dias de hoje. Sua narrativa é facilmente identificada e reconhecida em todo mundo, justamente em função de sua forte e importante indústria de produção, distribuição e exibição nos mais diversos mercados pelo mundo. De oriente a ocidente, o cinema clássico, principalmente a matriz fundada pelo cinema norte-americano, domina não apenas em termos de bilheterias, mas também em relação aos processos de pesquisas em torno de novas tecnologias capazes de dar conta e assegurar as novas concepções de linguagens e representações atuais.

Essencialmente, sua narrativa é considerada simplista, com personagens bem definidos e pouco aprofundamento psicológico. De natureza dicotômica, a moral do filme é construída segmentando claramente os polos positivos e negativos da trama, ou seja, estereotipando o vilão e o mocinho da fábula, e o encaminhamento da história encontra-se justamente, e fundamentalmente, na vitória do bem sobre o mal e no tido final feliz.

⁴ Não estamos insinuando que a história do cinema pode ser restrita a estas concepções estéticas, e sim que elas foram fortes e inspiradoras ao ponto de se destacarem no processo de desenvolvimento da sétima arte.

Toda a ação do filme é desenvolvida em função dos personagens, sendo eles, portanto, os responsáveis por motivar o andamento da trama. Assim, a narrativa é encadeada em função não de elementos por ventura estéticos ou concepção social, mas puramente como resultado das ações dos personagens e suas consequências.

Outra grande questão em relação à cinematografia de Hollywood é a importância dada aos gêneros e formatos narrativos, em grande parte como resultado de uma indústria de cinema organizada e hierarquizada. A divisão da produção tem como objetivo, além de uma clara consciência de contenção de recursos, o atendimento dos horizontes de expectativas do público, abarcando, portanto, os mais diferentes gostos e necessidades, de modo a direcionar e dominar os processos de produção e recepção cinematográfica (NOGUEIRA, 2010).

Segundo Bordwell, Staiger e Thompson (1997) o cinema hollywoodiano segue um estilo homogêneo e seus princípios permanecem relativamente constantes apesar do tempo e das novas concepções sobre cinema e tecnologias. Para os autores, a noção de unidade é uma perspectiva básica deste tipo de narrativa que procura ao máximo dissimular seus artifícios técnicos através de uma montagem de perfeita continuidade, evitando que se tornem visíveis os cortes do processo de edição e demais truques narrativos.

Além disso, a narrativa configura-se como sendo de natureza realista, isto é, deve ser o mais verossimilhante ao real possível, e deve ser redundante, de fácil compreensão e sem ambiguidade, contendo ainda o que o autor chama de ‘atrativos emocionais que transcendem classes e nações’, já que o objetivo do mercado industrial de filmes norte-americanos sempre foi o de universalizar sua linguagem para alcançar ainda mais mercados e consumidores. Nessa perspectiva, como afirmam Jullier e Marie (2007), o estilo clássico utiliza-se de perfis transculturais, de modo a alcançar a todos independentemente das possíveis diferenças, e no plano do filme optam por composições padrões e de fácil identificação, com “o ponto de vista frontal ‘à altura do homem’, o *raccord* do olhar, a regra dos 180 graus aplicada ao campo contracampo, etc” (p.124).

Definido como catártico, o cinema clássico, principalmente o dos seus tempos áureos em Hollywood – logo após da inserção do som e da consolidação dos gêneros

cinematográficos (1930 – 1950) – promove a imersão do espectador no filme, desenvolvendo um processo profundo de identificação deste com os personagens da obra. Cria-se, pois, a ilusão de que o espectador age juntamente com o protagonista, partilhando de suas emoções, anseios, desejos e expectativas. Conhecido como a máquina dos sonhos, este cinema tem, certamente, se transformado ao longo dos anos, mas suas bases continuam sólidas e sua indústria, a mais competitiva no mundo, resignifica a cada ano novas tecnologias, gêneros e concepções de estilo, influenciando diretamente a produção cinematográfica de inúmeros países.

Mas como indústria majoritária, é fato que no decorrer da história surgiram muitos movimentos estéticos de oposição ao modelo de narrativa clássico de Hollywood e sua organização mercadológica, bem como àquelas por ela influenciadas. A discussão central pareceu girar por muito tempo em torno da perspectiva do cinema enquanto obra de arte. Acreditava-se que o cinema de Hollywood havia perdido a capacidade de se renovar e que estava fadado ao comprometimento com o mercado e o lucro, e que sua produção era pautada essencialmente no teor de entretenimento e alienação do espectador.

Assim, os cinemas modernos nasceram justamente com o intuito de romper com o domínio mercadológico e estético deste cinema tido como conservador e alienado, e tinham como prerrogativa a perspectiva de que suas produções deveriam ter uma base discursiva política e narratológica que visasse, em grande sentido, um processo de conscientização e mobilização do sujeito frente ao contexto, além de um amplo investimento artístico e intelectual na construção de novas formas narrativas.

Marcando essencialmente o pós-Segunda Guerra Mundial, os cinemas modernos surgiram em uma Europa devastada e se propuseram, na maioria dos casos, a falar sobre esta difícil realidade através de linguagens inovadoras e menos codificadas. Como exemplo, temos o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa, movimentos que, mesmo com pouco tempo de atuação, influenciaram decisivamente a produção cinematográfica subsequente, transformando, cada qual com suas especificidades, os modos de se contar histórias, de se construir discursos, modular o imaginário coletivo e, certamente, mudando também o posicionamento crítico em relação à sociedade e à cultura.

O Neorrealismo italiano propunha discutir a realidade do país no período pós-facista entre os anos de 1945 e 1948. O intuito dos cineastas que compõem este movimento estético-político foi o de registrar a realidade, de falar sobre as dificuldades em se reconstruir uma tradição política e social sem desigualdades, abordando temas do cotidiano. Aproximando a linguagem própria do documentário com o universo da ficção, o neorrealismo italiano inovou a linguagem cinematográfica em vários aspectos, sempre em extremo contraponto com a narrativa clássica dominante.

Embora seja difícil determinar com exatidão a origem do movimento, atribui-se à *Roma Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945) a origem do Neorrealismo italiano. Buscando trabalhar com atores não profissionais, evitando filmar em estúdios e, preferencialmente, abordando a realidade dos trabalhadores e a carência econômica existente na Itália no período, outros importantes cineastas e filmes marcaram este curto movimento estético, é o caso de Vittorio De Sica, diretor de *Vítimas da Tormenta*, de 1946, e *Ladrões de Bicicleta*, filmado em 1948; e Luchino Visconti, diretor de *Obsessão*, filmado em 1942, e *A Terra Treme*, de 1948.

Mas se o neorrealismo prioriza adaptar os códigos e convenções do cinema documental para a realidade fictícia da Itália dos anos 1940, a *nouvelle vague* francesa, a ‘nova onda’, se certifica de realizar uma das investidas narrativas mais concretas na história do cinema mundial. Substituindo a então posição de prestígio do roteirista, a nova onda retoma a figura do diretor como autor da obra de arte – gerando o que até hoje ficou marcada como a Política dos Autores. Como afirmam Aumont e Marie (2004) “essa política procura remover da noção de autor os ‘temas aparentes’ ou ‘assuntos explícitos’ dos argumentos para substituí-los pela ‘realização’ e o ‘olhar do cineasta’” (p. 35), valorizando individualmente a figura autônoma do diretor pela realização e pelo processo de renovação da linguagem das marcas do filme.

Dentro do cenário de efervescência cultural da década de 1960, o foco do movimento era criar um polo de contraste em relação ao cinema majoritário norte-americano, bem como ao cinema tradicional francês, trazendo inovações formais à montagem e à narrativa cinematográfica. Liderado por uma geração de jovens audaciosos e inovadores, os filmes da nova onda francesa trazem à tona um amoralismo

próprio desse período e uma tendência a um experimentalismo narrativo, principalmente no âmbito da montagem fílmica.

Marcaram esse movimento nomes como Jean-Luc Godard, responsável pela direção de filmes como *Acosado* (1960) e *Uma Mulher é Uma Mulher* (1961); François Truffaut, diretor de *Os Incompreendidos* (1959) e *Jules et Jim - Uma mulher para dois* (1962); além de Alain Resnais, com *Hiroshima, Meu Amor*, de 1959 e *O Ano passado em Marienbad* (1961). Mas assim como ocorreu com o Neorealismo italiano, o movimento da Nouvelle Vague Francesa não durou muito, começando a perder força ainda no final da década de 1960, começo dos anos 1970.

O certo é que mesmo depois de encerrada, a nova onda na França até hoje é referência de cinema de baixo orçamento e muita criatividade formal, isto é, no tratamento do cinema enquanto aparato, de modo a utilizar a potencialidade técnica da sétima arte ao seu favor, compondo narrativas pouco óbvias, montagens sem continuidade e representações subversivas e inquietantes.

Nos cinemas modernos, tal como nos apontam Jullier e Marie (2007), a contraposição em relação ao cinema clássico fica evidente. Há uma desconfiança efetiva com o sistema de astros de Hollywood, e o objetivo é deixar as cenas mais leves e dinâmicas, trabalhando com materiais que permitiam o trânsito rápido e a captação do acaso. Substituíam-se, portanto, as pesadas máquinas da ‘fábrica de sonhos’ do cinema clássico, fixas nos estúdios, por materiais mais leves, “uma *câmera-stylo* que pode ser manejada como um pincel e levada para toda parte, um microfone e um magnetofone portátil” (2007, p.152).

O estilo ‘limpo’ dos filmes cede espaço a cenas tremidas e confusas, o acaso e a improvisação passam a ter mais espaço e o filme ganha em expressividade e liberdade. De um modo geral:

Todas essas estratégias circunscrevem um gosto pela verdade mais ou menos documental: o cinema mentiu demais, *fantasiou* demais a realidade; é hora de *mostrá-la*. Elas são lidas no próprio nome dos movimentos engajados na modernidade cinematográfica ou a ela

ligados: o neorealismo, o *free cinema*, o cinema-verdade – ou seja, como uma bandeira proclamando a ‘realidade, liberdade, verdade’, agitada diante do nariz da indústria do entretenimento e da mentira. Essa recusa em mentir conduz frequentemente os cineastas à reflexão (eles encenam o próprio recurso do cinema) e ao distanciamento (uma técnica que vem do teatro de Bertold Brecht e que consiste em impedir o espectador de ser demasiado absorvido no mundo acolchoado da ficção) (JULLIER & MARIE, 2007, p. 153).

No Brasil, as chanchadas entram naturalmente em desgaste, em parte pela popularização da televisão, e o modernismo surge com o Cinema Novo, movimento estético liderado pelo baiano Glauber Rocha e que foi diretamente influenciado pelo neorealismo italiano – através do resgate aos aspectos documentais das tramas – e pela *nouvelle vague* francesa – considerando, pois, seu experimentalismo estético.

O Cinema Novo brasileiro nasceu como resultado de uma realidade de adversidades que se originou ainda na década de 1950 quando, após o suicídio de Getúlio Vargas (1954), Juscelino Kubitschek assume a presidência do país (1955) e transforma decisivamente os rumos de nossa história com sua política neoliberal. Ao abrir a economia nacional ao capital externo, o país, até então rural, sofre um dos mais importantes processos migratórios de sua história – o qual resultou na construção de Brasília e na concentração de população no eixo sul-sudeste, transformando definitivamente a geopolítica nacional.

Mas o então processo de modernização do Brasil não conseguiu atender a todas as demandas e camadas da sociedade, levando o homem comum a condições de extrema pobreza e falta de expectativa. Assim, através da figura do intelectual, nasce o Cinema Novo, um cinema com forte sentimento político e que, como um grito de guerra, uma arma em função do povo e de suas necessidades, aborda questões nacionais, representando o homem comum, o sertão nordestino, além de buscar inovar esteticamente sua linguagem.

Inserindo-se, pois, dentro de um contexto de pré-ditadura nacional, o movimento moderno no país tem um forte discurso político que o sustenta, condicionando sua realização a um desejo de mobilização das massas e uma conscientização ideológica em

função do povo e da melhoria de condições da sociedade. Neste período, a política nacional fervia e um exemplo evidente se configurou em 1961, quando tivemos, efetivamente, quatro presidentes da república: Juscelino Kubitschek no fim de seu mandato, iniciado em 1956; Jânio Quadros que renunciou meses depois por pressão militar; Ranieri Mazzilli, por pouco mais dez dias; e, por último, João Goulard que, acusado de apoio ao comunismo, seria, anos mais tarde, tirado do poder pelos militares no golpe militar de 1964.

Dentro deste cenário politicamente marcante da sociedade brasileira, o Cinema Novo surge como um movimento que, segundo Bilharinho (1997), tem por características a:

Preocupação e intenção básicas de descobrir, estudar, conhecer, interpretar, focalizar, revelar e recriar esteticamente a realidade brasileira e influenciar o contexto. O que, por si só, constitui plataforma pragmática, enfeixando um complexo de sugestões, impulsos, variantes, perspectivas, possibilidades e, também, imposições, condicionamentos e limitações. E mais: seriedade, responsabilidade, honestidade intelectual, paixão pela arte e pela humanidade. Além disso, na esteira do lema epigrafeado: parcos orçamentos e economia de meios. Ainda: nova linguagem cinematográfica no cinema brasileiro (p.87-88).

Filmes como *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1960 e 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1964 e 1967), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) dentre outros, marcaram o movimento cunhado por Glauber, enchendo as telas dos cinemas com produções de baixos orçamentos, linguagem nova e temática nacional.

Impelido por uma industrialização que condena o brasileiro comum à marginalização e à desigualdade social, alimentando, assim, uma força política em favor do oprimido, a figura do intelectual, como define Xavier (2001) age como mediador social. Vale ressaltar, contudo, que “no universo de Glauber, as qualidades do

intelectual não estão na disciplina do organizador ou na paciência do pedagogo sempre disposto a esclarecer pelo verbo. Estão na coragem da agressão que gera catarse pela violência, que trabalha o inconsciente” (Xavier, 2001, p.136).

Uma violência que busca transformar a sociedade, alterando-a de seu estado conformista, que objetiva romper com o estabelecido, com o que oprime o homem do povo. Para tanto, o Cinema Novo explora fortemente a significação em seus filmes, seja através dos movimentos de câmera, das músicas ou mesmo da figura dos personagens – que por si só representam a sociedade (XAVIER, 2001).

Fugindo do naturalismo e se fortalecendo das “metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico ou da matriz bíblica” (XAVIER, 2001, p.137), o Cinema Novo “pela primeira vez, projeta o cinema brasileiro coletivamente no plano internacional, colocando o país definitivamente no mapa do cinema mundial, quando este completa apenas sessenta e cinco anos de existência” (BILHARINHO, 1997, p.89).

O cinema contemporâneo, compreendido a partir de 1980, nasceu cercado destas influências e gozando de grandes inovações tecnológicas. Isso, aliado ao processo democrático que sistematicamente ganhava corpo em sociedades antes alimentadas por guerras civis e ditaduras militares, fez com que a produção contemporânea retornasse construções mais globalizadas, preocupando-se muito mais com a composição e efeitos imagéticos do que com seu discurso político e inovações estéticas.

Durante as décadas seguintes, novos mercados foram ganhando força, tal como ocorreu no Brasil e alguns países africanos após intensos processos de pós-colonização, o que pluralizou ainda mais a produção mundial. Com um movimento de parcerias cada vez mais dinâmico vemos hoje uma quantidade assombrosa de produções compartilhadas por diferentes nacionalidades, de estruturas, portanto, híbridas e multiculturais. Assim, mesmo conservando as particularidades de suas características locais principalmente quanto aos modos de representação, em função de um alcance mundial – através do fortalecimento no fluxo de distribuição e exibição no mercado cinematográfico internacional – os filmes contemporâneos tornam-se estilisticamente globalizados, isto é, utilizando-se de códigos e convenções comuns e reconhecidos independente da cultura onde se inserem.

É dentro desta perspectiva, parte em função da discussão gerada em outros campos do conhecimento, que o conceito pós-moderno começa a ser aplicado à arte cinematográfica, principalmente como uma tentativa de classificar e caracterizar certas produções audiovisuais que trariam aparentemente novas propostas de composição. Pensado enquanto estilo o pós-moderno seria, pois:

Concebido como uma reação contra os valores da modernidade (e do vanguardismo que lhe é geralmente associado); ele se caracteriza pelo gosto da citação, da intertextualidade em geral, pela criação de personagens complexas, pela ligação do cinema com o espetacular etc. (AUMONT & MARIE, 2003, p.238).

Alguns cineastas ou filmes em especial são pensados seguindo estes pressupostos, é o caso, por exemplo, de diretores como Quentin Tarantino (*Pulp Fiction* – *Tempo de Violência*, 1994; *Kill Bill*, 2003; e *Bastardos Inglórios*, 2009); e o dinamarquês Lars Von Trier, diretor de *Melancolia* (2011), *AntiCristo* (2009), *Dogville* (2003) e *Dançando no Escuro* (2000). A lógica no agrupamento destes filmes e cineastas consiste, fundamentalmente, na sensação de que tudo possível já foi inventado e experimentado no cinema, bastando essencialmente processos de resignificação, releitura, em relação às estruturas das narrativas. Assim, essa geração de diretores busca mesclar estilos e composições de modo a surpreender com convenções ao mesmo tempo codificadas e cheias de experimentalismos de cunhos autorais.

No Brasil isso ocorreu fundamentalmente em meados da década de 1980, passado o período de ditadura militar, quando surge, mais fortemente em São Paulo – embora possa ser identificado em outras capitais brasileiras – um cinema bem diferente do Cinema Novo. Em relação a esse tipo de cinema, como afirma Pucci (2008), Jean-Claude Bernardet publicou, em 1985, algumas observações falando dessa nova tendência que surgia no cinema nacional, a qual denominou de ‘Os Jovens Paulistas’, notando neles uma evidente tendência à fragmentação e à descontinuidade narrativas.

No ano seguinte é lançado *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), que, segundo Pucci (2008) é efetivamente o primeiro filme a assumir todas as características

levantadas por Bernardet, quais sejam: duplicidade estrutural, isto é, a relação entre linearidade e fragmentação narrativa; artificialismo, que seria a ruptura esporádica com a verossimilhança fílmica; citacionismo ou parodização lúdica, responsável pela referência a outros filmes; exploração da cidade de São Paulo, evidenciando o aspecto urbano da narrativa; estranhamento da sensibilidade urbana; distanciamento político; e, por último, uma oscilação entre cinema de autor e cinema de público (PUCCI, 2008).

Ao analisar a produção nacional da década 1980, considerando os estudos pioneiros de Bernardet, Pucci resgata ainda outras importantes considerações acerca desse modo de se fazer cinema ao analisar detalhadamente três relevantes produções, quais sejam: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), denominado-os de ‘A Trilogia Paulista da Noite’.

Em seu livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o neon-realismo*⁵, o autor afirma que durante a década de 1980 parte da produção contemporânea não conseguia, efetivamente, ser abarcada nem na categoria de filmes modernos, tão pouco no que condiz ao conjunto de filmes clássicos, o que o levou a considerar os estudos e problemáticas estéticas surgidas em torno do pós-modernismo, passando a tratar o então conceito como um modo capaz de abarcar as marcas que tornavam aquelas películas particulares em suas dinâmicas e estéticas.

Tais características foram bastante discutidas durante a década, principalmente como um contraponto ao modernismo nacional. O foco chave das análises feitas no período era o pressuposto de que os filmes da pós-ditadura pareciam nascer sem o vigor político do Cinema Novo, apontando, assim, para uma certa tendência de esvaziamento crítico. A leitura dos especialistas passou a tê-los, pois, como filmes ruins, sem valor social ou estético, isto porque, presa ao modelo cinemanovista, a crítica determinava tudo aquilo que fugisse à estética da fome e à incansável busca pelo novo do cinema de autor, como escapismo e alienação (PUCCI, 2008).

⁵ Ironicamente aludindo ao movimento estético do Neo-Realismo Italiano, o neon-realismo seria para o autor uma vertente estilística do cinema pós-moderno brasileiro que, além de abarcar as características por ele apontadas – e que serão logo mais explicitadas –, costumeiramente se utiliza da cor neon para gerar um efeito de interesse efêmero, chamando a atenção do espectador para determinadas passagens narrativas.

A estrutura das narrativas parece também não ter agradado, já que, segundo o autor, a tendência presente de referencialização a outros filmes foi vista não como um modo de aproximação, releitura e enriquecimento da linguagem do filme, mas como um retrocesso na busca pelo novo modernista. Enquanto o cinema novo destacava a questão da ideologia e trabalhava a marca do autor, aliando conteúdo com a preocupação de uma forma inovadora e autêntica, a tida produção pós-moderna dos jovens paulistas dialogava com a história do cinema e seus mais diferentes códigos e convenções, desvendando o imaginário cinematográfico como uma opção narrativa, por vezes referenciando, inclusive, o cinema clássico hollywoodiano – do qual o cinema novo tanto buscou se diferenciar.

O cinema novo, por exemplo, costumava fazer uso de locações, para promover uma aproximação do espectador com a realidade abordada, dando um ar documental ao filme – fruto da influência direta do Neo-Realismo Italiano sobre os principais diretores brasileiros desse período, tais como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha –, já o jovem cinema paulista regressava ao passado resgatando a cultura das filmagens em estúdio. Segundo Botelho, ao referir-se ao uso da luz nestes tipos de cenas, esta prática era responsável por retirar o ar de realidade dos ambientes (Pucci, 2008), obrigando uma marcação rígida em relação à posição e à movimentação dos atores no enquadramento cênico – bem como o da própria câmera e seus efeitos de filmagens.

Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que a trilogia paulista dialogava com as narrativas clássicas, havia em suas estruturas um rompimento significativo com o classicismo, de modo que modernismo e classicismo pudessem convergir sem que uma definição concisa pudesse ser dada a respeito. Em *Cidade Oculta*, por exemplo, evidencia-se, de maneira relevante, tanto a linearidade da fábula quanto o antinaturalismo de algumas cenas, como nos sugere Pucci (2008) em relação à presença de Shirley na máquina de tarô, uma vez que esta adquire um tom de indeterminação e onisciência, quebrando com o naturalismo da fábula.

Além desta característica, observa-se, de modo geral não apenas em *Cidade Oculta*, mas também em *Anjos da Noite* e *A Dama do Cine Shangai*, que há uma falta de centralização da narrativa na figura de um personagem em especial, descentralizando os pontos de vistas e os modos de recepções possíveis. Nota-se, ainda, que, em certos momentos, muito mais do que descentralizar o discurso fílmico dos personagens e suas

ações, suas narrativas, por vezes, privilegiam a exploração dos aspetos sonoros e visuais dos filmes⁶.

Como afirma o autor, nestes filmes observa-se a tendência a desenvolver planos soltos e uma narrativa mais “frouxa”, cheia de ironia e pastiche, marcas estas que se somam à relevante tendência dos filmes pós-modernos de desenvolver narrativas hipertextuais, aproximando sua linguagem aos códigos e convenções de outras matrizes estéticas, como por exemplo a das histórias em quadrinhos, dando assim um ar híbrido ao estilo do filme.

Essa tendência, como observa Pucci (2008), não tinha por motivo unicamente o aspecto comercial, mas principalmente o objetivo de atrair o público para o filme, já que o cinema moderno – Cinema Novo e Cinema Marginal –, somado à concorrência das produções norte-americanas, bem como ao advento e a popularização da televisão, foram responsáveis por um distanciamento do público e um desinteresse em relação à produção cinematográfica nacional, seu aspecto artístico e cultural.

A década de 1980, neste sentido, marcou a história da cinematografia por apresentar um contraponto não apenas estético à produção audiovisual nacional até então, mas pelo distanciamento que se propunha em relação às discussões políticas do período. Para os críticos da época, o cinema pós-moderno seria um cinema de escapismo em relação aos problemas da sociedade contemporânea, mas efetivamente esta recepção parece pressupor ainda o modelo de arte fundamentado na tradição modernista do Cinema Novo, desqualificando politicamente qualquer tipo de arte que fuga a estes padrões. Como afirma Pucci (2008)

A contrariedade provocada pelo pós-modernismo é consequência do pressuposto de que na arte seria válida apenas a tradição do novo, e politizado apenas o que está de acordo com a política da esquerda que entroniza a luta de classes e a revolução, e exclui todo o resto. Para aceitar essa posição como a última palavra na arte, é preciso

⁶ Perceba que o que faz o autor não considerar estes filmes como exemplos da cinematografia moderna, mesmo tendo como base apontamentos relevantes em relação ao cinema moderno, tais como sugere Deleuze (1983; 2005), é justamente o hibridismo de tais filmes, uma vez que eles convergem modernismo e classicismo.

subscrever o ideário que preconiza a desfamiliarização como essencial e endossar a política que põe a revolução no centro de tudo (PUCCI, 2008, p.158).

Assim, os modernistas vão de encontro “a todas as formas de arte que se baseiam no ilusionismo” (PUCCI, 2008, p.88), e os críticos que se valem destas premissas definem como marginal e sem valor todos os demais formatos fílmicos, acenando ao fato de que tudo o que não é político nestes moldes é dado à vacuidade e à inutilidade.

Para Ismail Xavier (2001) “os filmes pós-modernos começaram a surgir no acaso do cinema brasileiro moderno, ou seja, quando ‘a constelação moderna se desvitaliza’ e o novo cinema dos anos oitenta rejeita a estética da fome” (Xavier, 2001, p.40). Assim, “a recusa do binômio ‘política de esquerda e espírito modernista’ teria resultado num cinema ambivalente e sem as ambições políticas do Cinema Novo ou do Cinema Marginal” (PUCCI, 2008, p.137), mas isto, certamente, não é o mesmo que afirmar que o cinema pós-moderno seja efetivamente apolítico ou alienado.

Há, por assim dizer, um outro modo de se falar sobre a sociedade, de se debruçar sobre os questionamentos próprios da contemporaneidade e não uma alienação em torno do presente. A falta de autenticidade, a qual muitos se referiram em relação a este novo cinema, não exclui a dimensão política de uma sociedade que se via transformada sócio-culturalmente por uma pós-industrialização globalizada e globalizante. Um filme é, pois, sempre mais que uma escolha estética, é uma escolha política, isto é, “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo” (BETTON, 1987, p. 01), o que implica seu valor em relação ao contexto no qual atua, bem como nos significados que possui através do diálogo entre imagem e leitura, emissão e recepção.

As marcas estéticas desse novo cinema são, neste sentido, resultados do diálogo exercido com diferentes gêneros cinematográficos e matrizes estéticas, sem que, necessariamente, se prenda a um tipo específico de linguagem ou postura social. O cinema pós-moderno não apenas revisita os códigos e convenções do cinema novo brasileiro, mas permeia a narrativa clássica hollywoodiana, o tom crítico e autoral da

Nouvelle Vague francesa, bem como a tradição neo-realista italiana. Configura-se, pois, como um cinema que define a liberdade do aparato cinematográfico em função do entretenimento através de uma linguagem cada vez mais globalizada e híbrida.

Atualmente, o conceito Pós-Moderno ainda costuma ser aplicado à análise fílmica de parte da produção nacional, principalmente quando resgatamos a discussão em torno do processo de releitura e resignificação que sua linguagem realiza frente a diferentes movimentos e aspectos das cinematografias estrangeiras. No entanto, observa-se que o teor político dos filmes contemporâneos nacionais tem ficado mais explícito, se voltando novamente a temas como a identidade nacional, a violência, a marginalização, enfim, problemáticas sociais fundamentalmente urbanas.

Neste sentido, enquanto na década de 1980 os filmes ditos pós-modernos eram vistos como destituídos de engajamento político, profundidade e, portanto, sem valor social – o que na prática é uma afirmação incorreta – na contemporaneidade as questões sociais são retomadas com força, mantendo, contudo, as características narrativas próprias do cinema pós-moderno. A relação entre a temática crítica e a estética pós-modernista gera, assim, maior aceitação por parte da crítica e do público, talvez pela própria maleabilidade que os cineastas contemporâneos têm em engajar a linguagem cinematográfica numa profusão de debates globais.

Dessa forma, a grande diferença do conceito em si, em termos de análise fílmica, talvez seja efetivamente a postura explícita do diretor com o valor social do filme na contemporaneidade. Se na década de 1980 era possível ver em uma gama de personagens, tais como as analisadas por Pucci (2008), uma “ausência de densidade psicológica” (p, 63), e isso costumava ser lido como um esvaziamento ideológico e uma linha de fuga para não se pensar a sociedade, observa-se atualmente que a construção de personagens e narrativas deste tipo é compreendida como representação da sociedade pós-industrial (sem grandes questões, metas ou laços), um complexo que permite a reflexão do espectador frente às questões abordadas.

Embora o teor crítico não seja efetivamente revolucionário, isto é, como resultado de uma sociedade espetacularizada e comercial que se insere muito mais da ordem do discurso do que da ação, da transformação, não há como negar que filmes tidos como pós-modernos remontam discussões fundamentais para a sociedade

contemporânea, o que nos leva a considerar um deslocamento do próprio conceito desde a década de 1980 até hoje. Não que o cinema contemporâneo resgate o espírito modernista – seria difícil renovar este aspecto tão marcadamente presente no cinema novo em um contexto de plena democracia em que vive atualmente o país – mas os filmes brasileiros contemporâneos se voltam para pensar a própria realidade, representando as dificuldades de seu povo, as desigualdades sociais de um país com tamanho continental, a corrupção, a diversidade cultural e étnica que dá cara e cor ao Brasil. Tais temáticas podem ser observadas em *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *Tropa de Elite* (Jose Padilha, 2007) e tantos outros.

Em termos de conteúdo narratológico, pode-se afirmar que o cinema pós-moderno é visto como aquele que assume não ter mais ambições nem de promover estratégias visuais novas, como o cinema novo, nem mesmo de promover contraponto a qualquer estética consolidada. O pós-moderno, neste sentido, caracteriza-se pela releitura, revisita e resignificação das convenções já utilizadas em diferentes momentos da história da cinematografia mundial. Assim, considerando algumas das características marcantes do que se entende por uma narrativa pós-moderna – isto é, fragmentação, alusão à história do cinema, pastiche, hibridismo, intertextualidade, etc. – o cinema brasileiro, no atual período da pós-retomada do cinema nacional, tem a liberdade linguística a favor de um mergulho cultural na sociedade brasileira, sem que isso signifique em uma construção linguística metafórica nem implique em uma bandeira em favor da revolução.

A revolução, no caso, encontra-se na própria técnica que, melhor desenvolvida, se presta à criação de uma narrativa que pode, a um só tempo, recriar uma atmosfera realista, bem como rompê-la com um elemento ou personagem antinatural. A inserção do espectador não se dá mais, portanto, como uma catarse aos moldes da narrativa clássica, mas através do vislumbamento do espetáculo em função do lúdico.

O cinema brasileiro pós-moderno não se prende a escolas ou movimentos, pois a palavra de ordem é a liberdade do fazer criativo, tal como ocorre no cinema mundial. Até mesmo a noção de gêneros, abordada mais detalhadamente abaixo, tem se transformado em função das novas concepções adotadas no contexto da

contemporaneidade, sem que isso implique em taxações ou juízos de valores que se predam a um passado que fez sentido em seu tempo, mas que deu lugar a uma sociedade globalizada, pós-industrial, fragmentada e individualizada, e que, por isso mesmo, deu margem a uma construção tão multifacetada e rica de produções fílmicas.

Considerando estas abordagens iniciais sobre a produção contemporânea brasileira e sobre a aplicabilidade do conceito pós-moderno na análise de certos filmes da década de 1980 e em outros após a retomada do cinema nacional, vamos discutir fundamentalmente o que entendemos como características pós-modernas, definindo, pois, a origem do conceito, problemáticas e relações com o contexto sócio-cultural e diversos campos do conhecimento.

CAPÍTULO II

PÓS-MODERNISMO:

Considerações Gerais, Proposições e Tensionamentos

O argumento em torno do pós-modernismo segue o preceito de que parece inquestionável que o contexto da contemporaneidade se evidencie por mudanças complexas na organização da sociedade, mudanças essas acarretadas por inúmeros processos: pelas guerras mundiais, que fragilizaram o ideal de humano; pelas vanguardas históricas do século XX, como o Futurismo⁷ e o Dadaísmo⁸, que revolucionaram não apenas as artes, mas os modos de compreensão do homem em sociedade; pelo surgimento do movimento feminista; pelo avanço tecnológico; o acesso à informação; a consolidação do capitalismo; o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, etc. Para muitos pesquisadores, esse contexto, que acaba por gerar novas perspectivas de tempo, espaço e comunicação, transformando absolutamente os modos de percepção da realidade, recebe o nome de *Pós-Modernidade*.

O conceito Pós-Moderno, propriamente dito, vem sendo discutido desde o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, consolidando-se finalmente como uma preocupação teórica na metade da década seguinte ao ser aplicado em diversas áreas do conhecimento humano como nos debates em torno da filosofia, sociologia, arquitetura, nos estudos sobre cinema, etc.

Sem definição que consiga abarcar todas as tendências múltiplas com as quais alude, o pós-moderno é justamente compreendido por meio das diversas práticas das sociedades contemporâneas, assim, como afirma Harvey (1992), “os artefatos culturais

⁷ O movimento, que surgiu em 1909 com o manifesto de Filippo Marinetti, propunha abandonar as bases do passado e se alimentar da velocidade das novas tecnologias surgidas no século XIX. Buscando a conexão entre corpo e máquina, o Futurismo estava definitivamente inserido dentro das discussões da revolução industrial.

⁸ Surgido em Zurique, em 1916, o Dadaísmo problematizou o conceito de arte e antiarte; suas obras eram constantemente caracterizadas por intensa ironia e estilo *non-sense*.

pós-modernos são, em virtude do ecletismo de sua concepção e da anarquia do seu assunto, imensamente variados” (p.277). Os estudos sobre cinema, filosofia, arquitetura, política, ciências sociais, dentre outras, são responsáveis, portanto, por inúmeros registros, estudos e investigações acadêmicas sobre o conceito em questão, suas características e implicações para a sociedade contemporânea, fomentando o campo de discussão sobre o pós-moderno e articulando, definitivamente, uma rede de questionamentos sobre as particularidades deste panorama histórico e cultural. Assim, mesmo com a dificuldade de uma definição conceitual única e eficaz, o pós-modernismo passa a ser compreendido justamente em sua aplicação em relação aos discursos das sociedades ocidentais do pós II Guerra Mundial.

Para os teóricos pós-modernistas, o pós-modernismo é uma condição surgida eminentemente como resultado de uma nova esfera sociocultural, fruto do que se entende como terceira fase do capitalismo, chamada de era pós-industrial. As primeiras e, talvez, as mais consideráveis observações sobre esta temática foram apresentadas pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1990) ao afirmar que em termos de aspectos socioculturais, a lógica pós-modernista consiste na descentralização do modelo científico como parâmetro central na construção e no desenvolvimento do conhecimento nas novas sociedades.

Enquanto na modernidade a ciência e a filosofia apoiavam-se no modelo do iluminismo, conferindo à figura do homem racional e sua lógica científica como centros da organização social, de modo a marginalizar todos os demais tipos de conhecimentos – passando a tratá-los como inválidos ou de natureza mística e dúbia –, na contemporaneidade a ciência é apenas um dos aspectos de construção do conhecimento, bem como da compreensão do sujeito em coletividade. Neste momento, aspectos próprios de outros campos, como os da psicanálise, da sociologia, da antropologia ou mesmo das artes ganham espaço e passam a reivindicar legitimação, complexificando as relações e as estruturas sociais.

Nesta perspectiva, como afirma Lyotard (1990), após a década de 1950 o modelo modernista começa a entrar em crise e seus relatos fragmentam-se, permitindo que outras disciplinas incorram ao social. O resultado deste cenário é a fragmentação de conceitos antes tidos como verdades absolutas, gerando o que o autor denomina de

jogos linguísticos. Princípios e conceitos que antes regiam não apenas o indivíduo, mas o pensamento das sociedades ocidentais modernas, como Razão, Sujeito, Ordem e Estado são problematizados, e temas antes obscuros e tidos como de menor valor na filosofia ganham força, tais como “desejo, loucura, sexualidade, linguagem, poesia, sociedades primitivas, jogo, cotidiano – elementos que abrem novas perspectivas para a liberação individual e aceleram a decadência dos valores ocidentais” (SANTOS, 1997, p.74)

Como sugere Lyotard (1990), considera-se pós-moderno o processo cultural de incredulidade em relação aos metarrelatos, isto é, a desconstrução de conceitos totalizantes e grandes narrativas que deram sentido ao sujeito moderno, transformando o discurso da atualidade cada vez mais individual, e não socialmente construído e aceito, como até então. Assim, cada novo discurso passa a ter seu próprio sistema de organização e metodologia legitimadora e as micronarrativas tornam-se autônomas, abarcando, deste modo, a pluralidade e a complexidade da sociedade contemporânea.

Desde o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência moderna, vem ocorrendo não apenas a crise dos conceitos caros ao pensamento moderno, tais como ‘razão’, ‘sujeito’, ‘totalidade’, ‘verdade’, ‘progresso’. Constatamos que ao lado dessa crise opera-se sobretudo a busca de novos enquadramentos teóricos (‘aumento da potência’, ‘eficácia’, ‘otimização das performances do sistema’) legitimadores da produção científico-tecnológica numa era que se quer pós-industrial. O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. (BARBOSA, 1990, p.VIII)

Mais do que apenas a crítica ao modelo científico, Jameson (1996) sugere que o pós-modernismo é responsável pela crítica a outros diversos importantes modelos modernos, tais quais: (1) o modelo dialético, da essência e da aparência, bem como conceitos como ideologia ou falsa consciência, (2) o modelo freudiano de latente e

manifesto, ou de repressão, (3) o modelo existencialista da autenticidade e da inautenticidade e, também, (4) o modelo de oposição semiótica entre significante e significado.

Para o pesquisador Marcos Palácios (1993), “se os debates em torno do chamado Pós-Moderno tem algum interesse, é justamente por redirecionar o olhar para certos aspectos da contemporaneidade, especialmente alguns de seus cantos escuros” (p.14). Para o autor a queda do muro de Berlim seria um marco no pós-modernismo, já que seria uma metáfora unificadora para compreender as rupturas abordadas por Lyotard. Neste sentido, ele afirma que “a queda do Muro é sem dúvida um momento de dissolvência de parâmetros estabelecidos e, portanto, de reforço da síndrome do mal-estar contemporâneo” (p.16), significando um marco na sociedade globalizada por apresentar, pela primeira vez em escala mundial, a ruína de importantes valores da sociedade moderna. “O Muro, por sua solidez e despudorada visibilidade ilustra esse fenômeno que sugiro no centro do mal-estar, qual seja: a perda de parâmetros, ‘o desmanchamento no ar’ do que parecia sólido, a perda dos referenciais” (PALÁCIOS, 1993, p.17).

Assim, tal como afirma Connor (2000), “a teoria pós-moderna produz a visão de uma ‘heterotopia’ cultural sem arestas, sem hierarquias ou centro, mas que, apesar disso, sempre é determinada pela teoria que a faz existir” (p.24). Retomando os estudos de Habermas, o autor resgata a discussão sobre a crise da legitimação como resultado da falência dos princípios norteadores do sujeito pós-moderno, o que acaba por gerar uma “multiplicação de centros de poder e atividade” (p.160), evidenciando por certo a “dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais” (p.16).

Desta forma, ainda que não se tenha definido exatamente o conceito *Pós-Moderno*, parte-se do pressuposto de que estas rupturas, apontadas também por Jameson (1996) e Stuart Hall (2006), deflagram uma realidade de resignificação dos referenciais modernos, onde a morte das metanarrativas gera uma estrutura em mosaico, definindo o sujeito e o mundo contemporâneos de modo fragmentado e ainda mais complexo, o que acaba por transformar também os modos de representações que o sujeito pós-moderno utiliza para falar de si e do mundo em que vive.

Antes de avançarmos na discussão, contudo, vale ressaltar aqui a diferença entre a noção de contemporaneidade e a perspectiva de pós-modernidade, bem como a diferença entre pós-modernismo e pós-moderno, para que as demais discussões e entendimentos se deem de forma clara e objetiva, desaguando nas discussões posteriores sobre o cinema brasileiro dito pós-moderno e as análises dos filmes realizadas no último capítulo desta dissertação.

A contemporaneidade é definida pela marca da atualidade, isto é, refere-se ao tempo presente da produção da obra, seja esta de que natureza for, podendo ser efetivamente de caráter pós-moderna ou não. Neste sentido, seu reconhecimento é da ordem do histórico, sem implicações diretas sobre seus modos de criação e desenvolvimento. A pós-modernidade, contudo, refere-se ao contexto em que as discussões sobre o pós-modernismo se fazem presente, ou seja, ao momento da história em que esta concepção ganha vida e sentido, nominando e diferenciando, pois, o contexto da contemporaneidade.

Neste sentido, o pós-modernismo é tido como o aspecto ou movimento histórico-estético que tem como resultado as instâncias aqui discutidas, isto é, que remete essencialmente aos aspectos sociais e culturais das sociedades ocidentais atuais, como resultado direto de uma mudança na forma de se pensar, experienciar e representar a realidade. Assim, o conceito *pós-moderno*, que buscamos desenvolver e aplicar nas análises dos filmes, tem implicações estéticas e ideológicas à produção contemporânea. Neste sentido, não basta ser produzido em um período que definimos por pós-modernista, mas deve compor em si um cenário que dialogue com o que se entende por pós-modernismo.

Para Lyotard (1990), o *pós-moderno* é a condição contemporânea da sociedade pós-industrial, uma vez que, como reafirma Jameson (1996) “não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes” (1996, p.29), evidenciando, pois, a crise em seus princípios legitimadores, isto é, em seus valores norteadores frente ao mundo contemporâneo.

Para pensar o conceito pós-moderno, definindo a sociedade pós-industrial e a importância do capital na rede de relações culturais, Fredric Jameson (1996) recorre aos estudos de Mandel, no qual este determina ao capitalismo três fases. A primeira delas é

do capitalismo de mercado – impulsionado pela produção de motores a vapor, por volta de 1848 –, onde as bases do sistema econômico começam a se definir e a se fortalecer; a segunda diz respeito à fase monopolista (ou imperialista) – impulsionado pela produção de motores elétricos e de combustão, nos anos 1890, onde o sistema dos Estados-Nação procura expandir suas áreas de cobertura a procura de matéria prima e mão de obra barata; e, por último, a fase do capitalismo de globalização – impulsionada pela produção de motores eletrônicos e nucleares nos anos 1940. É aqui, onde se supera os limites das fronteiras multinacionais, e onde o discurso pós-modernista finca suas bases.

Segundo Stuart Hall (2006), fala-se agora de fragmentação, da descentralização do sujeito de seu lugar no mundo social e cultural, da perda do sentido estável do mundo que lhe conferia confiança. Para o autor, no final do século XX uma mudança ampla e estrutural tem afetado significativamente as sociedades modernas, fragmentando “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (2006, p.09).

Essas transformações mudam não apenas a organização das sociedades, mas as identidades pessoais dos sujeitos, uma vez que se compreende que as identidades são construídas e desenvolvidas culturalmente, e não dadas a priori a estes. Esse contexto abala, neste sentido, “a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2006, p.09).

O tema da morte do sujeito unificado, muito discutido por Hall, também é trazido por Jameson (1996) quando este, por exemplo, aborda “o fim da mônada, do ego ou do indivíduo autônomo burguês” (p.42), gerando assim o esmaecimento dos sentimentos. Vale salientar, contudo, que, para Jameson (1996) isso não significa necessariamente que as produções deste período ou mesmo os filmes pós-modernos não contenham sentimentos, mas que “tais sentimentos (...) são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia” (1996, p.43).

Desta forma, como resultado de uma sociedade pós-industrial, isto é, como fruto de um sistema de capital globalizante, em que torna-se mercadoria instâncias antes impensadas da realidade do sujeito contemporâneo – como a informação, o conhecimento e o desejo – a pós-modernidade é uma condição essencialmente cultural

que transforma decisivamente o quadro social. Assim, como resultado da fragmentação e da individualização do sujeito pós-moderno, gera-se no contexto da pós-modernidade o que Bauman (2004) chama de *amor líquido*, ou seja, relações voláteis – independentes de seus níveis. São, portanto, relações frágeis, herança da efemeridade do contexto onde são produzidas, transformando-se em mercadorias, como qualquer outra.

O que está em jogo, como aponta Santaella (2004), é a fabricação dos desejos, a obtenção e quase que imediatamente o descarte dos objetos consumidos, ou seja, ao mesmo tempo em que os desejos são realizados (ou pseudo-realizados, como sugere a autora), novos desejos são produzidos, criando uma espécie de ciclo onde o sujeito nunca se realiza por completo. A impossibilidade evidente de se completar, de se realizar, alimenta o processo de procura e descarte – de compra, portanto – sustentando a máquina do capital pós-industrial e comprometendo de vez qualquer estabilização, mesmo que afetiva, que o sujeito moderno pudesse ter tido ou mesmo afirmado. Trata-se assim, como evidenciado mais acima, de uma nova realidade social, cultural, política e econômica que gera outros posicionamentos frente o contexto. Como afirma Bauman (2004):

E assim é uma cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exigem esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro. A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a ‘experiência amorosa’ à semelhança das outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultado sem esforço (BAUMAN, 2004, p, 21-22).

Connor (2000), ao referir-se aos estudos de Baudrillard, outro importante teórico do pós-modernismo, também afirma esta referência às qualidades abstratas enquanto mercadorias. Para Baudrillard isso seria resultado de uma sociedade que, não apenas alcançou a fase da produção industrial, evidenciando assim um contexto de trocas e

vendas de mercadoria, mas entrou no que o teórico define como a terceira Fase do Mercado⁹. Nela não é apenas o que se produz substancialmente que vira alvo de trocas e vendas na sociedade, mas também as qualidades abstratas e intrínsecas ao sujeito, como o conhecimento, o amor e demais sentimentos. Tudo se torna mercadoria, dificultando uma distinção clara entre cultura ou ideologia, economia ou política (CONNOR, 2000), o que Guy Debord chamará, em célebre estudo, como a sociedade do espetáculo.

O modernismo surge concomitante com a cultura de massa e, por isso, estabelece clara oposição a esta condição das sociedades industriais. A arte modernista, segundo esta oposição, se prestou a buscar um tom de originalidade e de autenticidade em relação aos meios de comunicação e representação do mundo contemporâneo, com o claro objetivo de propor o novo como marca de posicionamento político.

Para Pucci (2008) o fato de o modernismo ter nascido com a cultura de massa – ambos seriam, pois, resultados do contexto da modernidade – justificaria, assim, a aventura do modernismo pelos campos da autenticidade. “Ao que parece, no núcleo da questão está o conflito entre individualidade e crescente impessoalidade decorrente do processo de modernização” (p.90), responsável pelo aumento da preocupação dos modernistas por uma linguagem que contrariasse os códigos da sociedade industrial, das construções em série, dos modelos definidos, padronizados e comerciais.

O pós-modernismo segue um movimento contrário a este. Ao invés de negar o passado na afirmação do novo, o pós-modernismo trata justamente da diluição da fronteira definitiva entre cultura de elite e cultura de massa, de modo a integrar a cultura à lógica de mercado (JAMESON, 2005). Neste sentido, como sugere Parente (1998), o destaque encontra-se justamente na relação intrínseca entre cultura e espetacularização que ocorre na sociedade pós-industrial, uma vez que, segundo o autor, a contemporaneidade inevitavelmente tende ao espetacular, e a imagem, cada vez mais presente e mediadora das relações sociais, insere-se de vez no campo da simulação, tornando-se, por vezes, mais importantes do que a própria realidade.

⁹ A primeira fase diz respeito à organização feudal, onde não há trocas e vendas, uma vez que se consome aquilo que é produzido. A segunda fase consiste no que o autor entende por fase da produção industrial, evidenciando aqui um contexto de trocas e vendas.

Definindo como sendo ‘o poder ontológico das imagens-clichê’, ou seja, o que não é imagem simplesmente não é, Parente acentua a discussão sobre o pós-moderno, destacando que mais fortemente a partir da década de 1980 a sociedade vive um processo de desmaterialização de certos desejos e certezas, alterando ou remodelando o que se compreende por realidade.

Bauman (1998), baseado nos estudos psicanalíticos de Freud, faz a seguinte relação na tentativa de enunciar sobre a contemporaneidade: para o autor, a modernidade seria “a ordem posta a uma humanidade naturalmente desordenada” (1998, p.8), responsável pela limitação do instinto humano, e “dentro da estrutura de uma civilização que escolheu limitar a liberdade em nome da segurança, mais ordem significa mais mal-estar” (1998, p.09). Nesta lógica, a pós-modernidade se caracterizaria, pois, pela ruptura com a ordem, pela perda (mesmo que de legitimidade) das instituições sociais que controlam o sujeito, principalmente na esfera da sexualidade e da violência. Na busca por definir a transição da modernidade para a pós-modernidade, Bauman acrescenta:

Você ganha alguma coisa e, em troca, perde alguma coisa: a antiga norma mantém-se hoje tão verdadeira quanto o era então. Só que os ganhos e as perdas mudaram de lugar: os homens e as mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca de felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura de prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (BAUMAN, 1998, p.10).

A perspectiva de Baudrillard (1981) sobre a pós-modernidade é a de que vivemos hoje uma era sem igual na história da humanidade, onde a evolução tecnológica e industrial chegou a tal ponto que a própria noção de real foi alterada. Para ele, “nessa passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a

era da simulação inicia-se, pois, com uma liquidação de todos os referenciais – pior: com a sua ressurreição artificial nos sistemas de signos” (1981, p.09)

Partindo do pressuposto de que vivemos em uma sociedade da imagem, o que implica pensar que o ‘natural’ e o ‘autêntico’ foram gradativamente substituídos por ‘pseudo-ilusões’ e ilusões, “a tal ponto que a própria realidade se convertera em encenação” (FREIRE FILHO, 2005, p.15), Baudrillard (1981) teoriza que a cultura pós-moderna está, neste sentido, no campo do simulacro, uma vez que “a impossibilidade de determinar o que é resto do outro caracteriza a fase de simulação e de agonia dos sistemas distintivos, fase em que tudo se torna resto e residual” (1981, p. 177).

Na modernidade vivia-se um período de superação dos obstáculos temporais. Como aborda Franciscato (2003) em relação às novas tecnologias da comunicação, a invenção do telégrafo, do telefone, o desenvolvimento do computador, enfim, acelerou não apenas o processo de notícia como foi responsável por outra expectativa temporal, transformando em absoluto “um novo sentido de recenticidade e brevidade na produção e no conteúdo noticioso, assim como para reforçar, no público, seu vínculo com o tempo presente dos eventos em desdobramento” (p.117).

Criou-se, portanto, uma nova dinâmica no cotidiano das sociedades, ou seja, a ‘era da velocidade’ permitiu que se reformulassem os modos de experimento do tempo e se modificassem os tipos de organização das sociedades ocidentais. Vale destacar aqui que a primazia do tempo se estende a diversos setores da sociedade, tais como na produção industrial das fábricas através da organização científica do tempo na produção concebida por Taylor, bem como em instâncias de produção cultural, como no cinema. Dessa forma, “havia uma defesa da velocidade como um ‘símbolo de vitalidade, uma ampliação das possibilidades da experiência e um antídoto ao provincianismo” (FRANCISCATO, 2003, p.119).

A pós-modernidade, contudo, confere ao contexto da contemporaneidade outra importante mudança no campo da cultura: o espaço. Marcado pela época de simulação do real, pela virtualização da sociedade, a categoria espacial dilata-se, inferindo outro tipo de dinâmica para a sociedade. Para Jameson (1996) no cotidiano do contexto pós-moderno as experiências psíquicas, bem como as linguagens culturais, são dominadas pelo que o teórico denomina de ‘categorias do espaço’ e não categorias de tempo, como

ocorriam no período modernista, transformando o diálogo entre diferentes culturas e o processo de identificação do sujeito pós-moderno com o mundo e com o próximo.

Se neste contexto a nova configuração espacial determina outro modo de sociedade tal como nos aponta Kellner (2001), fazendo da mídia instrumento ativo na mediação dos sujeitos contemporâneos, Baudrillard problematiza o efeito desta mediação ao afirmar que se antes o ser humano utilizava a tecnologia a fim de dominar a natureza, hoje este é dominado pela tecnologia. Segundo Kellner, “a tecnologia está predominando e assumindo o controle dos seres humanos, que lutam para manter a liberdade, o poder, a soberania, sua própria humanidade” (2001, p. 393).

Pois bem, para os autores discutidos até agora parece claro que o sujeito contemporâneo perdeu (ou teve radicalmente alterado) as referências que outrora lhe definia, e isso é resultado das intensas mudanças ocorridas no mundo no contexto da pós-modernidade, como já explorado. Essas transformações vão problematizar as noções que o sujeito tem dele mesmo e do meio cultural no qual se insere, alterando também os modos de representação utilizados para falar de si e de sua realidade – o campo das artes.

Neste setor, como afirma a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005) “a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo” (p.27). Devido a isso, impera um comportamento de busca em relação ao novo, onde o domínio da novidade se estende não apenas ao contexto econômico, mas às instâncias socioculturais dessa sociedade. A arte moderna seria, pois, “a corrida pela modificação, pela procura de novas denominações, novos artistas, novos ‘movimentos’” (CAUQUELIN, 2005, p.76). O modernismo remeteria, pois, ao expressionismo abstrato, ao existencialismo ou mesmo ao cinema de autor, já a arte pós-moderna seria muito melhor representada pela Arte Pop de Andy Warhol, pelo fotorrealismo, o novo expressionismo, a música de John Cage ou o cinema experimental (JAMESON, 1996). Sobre isso acrescenta Santos (1997):

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com a arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental. E amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento (SANTOS, 1997, p. 07-08).

Ainda segundo o autor, o modernismo foi um movimento intelectualizado que enfatizou a cultura elevada bem como o conceito de arte resultante, fundamentalmente, de uma estética original. O pós-modernismo, no entanto, seria um movimento menos taxativo e que prioriza o cotidiano banalizado em suas composições, trazendo à tona personagens medíocres e de dramas insignificantes e repetitivos, não se propondo a interpretar a realidade, mas apresentá-la em processo, utilizando-se muitas vezes o pastiche como técnica de composição (SANTOS, 1997).

A arte compreendida como pós-moderna implica diretamente na participação do público, na atmosfera de performatividade, na construção mútua de sentido. Utilizando-se dos mais diferentes códigos e convenções, este tipo de arte costuma prestar homenagens a outros filmes, gerando camadas de sentidos para além de sua compreensão imediata. Desestabilizando as noções de autor e autoria, ela volta no tempo, jogando com as produções do passado através do pastiche, das alusões às obras clássicas, decodificando as linguagens e, sobretudo, construindo uma linguagem de soma, de mistura e hibridismo.

Enquanto os modernistas buscavam o novo, o que significava necessariamente uma ruptura com o passado e uma negação com os antigos modos de representação do homem, os artistas que desenvolvem propostas pós-modernas tendem a estabelecer diálogos com o passado, aprimorando propostas estéticas já existentes e reconhecidas

pelo público, de modo a enriquecer o material artístico com citações, homenagens e camadas de intertextualidade. Este retorno – responsável por alimentar processos de resignificações, releituras e reapropriações em relação ao passado – procura desmaterializar, assim, a noção de originalidade e evolução das formas, desenvolvendo, tal como nos aponta Cauquelin (2005), um processo de criação em que tudo se encontra em *rede* e onde a ideia de matriz é redefinida, haja vista que “a importância não é concedida a um centro, a uma origem da informação em circulação, mas ao movimento que permite a conexão” (2005, p.59).

É por esse motivo que, de alguma forma, todas as artes tiveram ou apresentaram obras e questões teóricas que dialogavam com o pós-modernismo. Assim ocorreu na pintura, por exemplo, onde buscou continuamente resgatar aspectos do passado, dialogando passado e presente numa arte híbrida e, essencialmente, aquém das discussões políticas e econômicas de seu contexto. Mergulhou em si mesma, redefinindo sua particularidade em relação à fotografia, o que a levou a considerar o aspecto bidimensional e a superfície plana como seus elementos próprios, explorando-os de modo original e significativo (CONNOR, 2000).

Já na literatura o que houve foi uma constante ruptura com os princípios normativos da escrita “por um profundo questionamento de ideias críticas sobre autoria, público, processo de leitura e a própria crítica” (CONNOR, 2000, p.95). Assim, “a arte pós-moderna supera a contemplação passiva do leitor” (2000, p. 100), ao propor sua desacomodação, tirando-o, pois, de seu lugar comum, de suas certezas, bem como da passividade de uma leitura tão somente contemplativa. Enquanto que “o princípio da obra de arte moderna é a autocompletude” (CONNOR, 2000, p. 91) a literatura dita pós-moderna abre caminhos ao acaso, ao erro e às incertezas. Desta forma, a primeira caracteriza-se por um número valoroso de restrições e normas a serem seguidas, enquanto que a arte pós-moderna apresenta maior liberdade e fluidez dos escritores.

O teatro pós-moderno, chamado também de teatro pós-dramático por romper com as estruturas do drama – o que por ora definiu o teatro segundo sua relação com o texto e a centralização da palavra em relação à imagem, à presença do ator e sua performatividade – tem como fortes características a “recusa de noções de forma essencial, a dispersão da identidade da obra de arte e a sua imersão em contextos sociais

e políticos” (CONNOR, 2000, p. 110). Dessa forma, o teatro apresenta-se mais fluido, explorando os sentidos cênicos e a participação do público na construção do espetáculo, recorrendo muito mais ao corpo, às formas e aos gestos na composição de um teatro que fala com a luz, com o cenário, com as imagens projetadas e com a música, muito mais do que com o texto, tal como ocorre no teatro de Bob Wilson.

A performance, por sua vez, reconhecida como gênero artístico no início dos anos 1970, se emancipa de vez do texto, conferindo ao improviso sua marca definidora e estética. Utilizando-se de espaços não convencionais de representação, ela rompe com o estabelecido, com o pré-definido, atribuindo ao processo e ao acaso fatores dinâmicos de significação simbólica, já que permite a interação e participação direta do público com o performer e, pois, com sua obra de arte – uma vez que na performance o sujeito é a própria obra de arte, excluindo em definitivo um instrumento mediador entre artista e público.

Considerando as proposições expostas aqui, vale-nos, a fim de visualizar melhor as divergências entre a arte moderna e a pós-moderna, resgatar uma tabela que Pucci (2008), recorrendo, sobretudo, aos estudos de Ihab Hassan, explora – evidenciando, contudo, que embora muito utilizado neste tipo de discussão, tabelas como a que se segue não abarcam o pós-modernismo tal qual este se apresenta, haja vista sua complexidade. Torna-se, neste sentido, uma ilustração com fins didáticos, mas que não comporta a profusão de questionamentos que sugere a complexidade do conceito e sua relação matriz com o modernismo (PUCCI, 2008)¹⁰.

MODERNISMO	PÓS-MODERNISMO
Propósito	Jogo
Hierarquia	Anarquia
Distancia	Participação
Gênero/Fronteira	Texto/Hipertexto
Metafísica	Ironia

¹⁰ Tabela presente na página 204 da referida bibliografia.

Transcendência	Imanência
Projeto	Acaso
Criação/Totalização/Síntese	Descrição/Destotalização/Antítese
Semântica	Retórica
Significado	Significante
Raiz/Profundidade	Rizoma/Superfície

Assim, compreende-se de modo panorâmico as diferenças reais apontadas pelos estudiosos entre o modernismo e o pós-modernismo, implicando em uma compreensão que segue do macrocosmo ao microcosmo; da segurança à perda das referências; da hierarquia ao anárquico; dos propósitos fixos ao jogo maleável com as formas; além do rompimento das fronteiras definidoras e determinantes dos objetos artísticos. A arte pós-moderna, aludindo à sua estrutura linguística e estética, está no âmbito muito mais da retórica do que da semântica, do significante e não mais do significado, da imanência e não da transcendência e sugere uma participação, um mergulho comum e não um distanciamento entre público e espectador.

No âmbito do cinema muito se tem discutido sobre seu valor enquanto conceito. Formalmente, ele não é aceito com unanimidade pelos teóricos e acadêmicos, embora um número relevante de estudos seja anualmente realizado e atualizado sobre o tema. De um modo geral, a discussão sobre o pós-modernismo aplicado ao cinema costuma entrar em diferentes campos da construção e do discurso fílmico, tais como na análise da estrutura narrativa, temática, linguagem, hibridização dos gêneros, etc, e o cinema brasileiro contemporâneo, que não está alheio a este tipo de apreensão da realidade, não é imune a estas discussões e proposições estéticas. No entanto, no campo das pesquisas acadêmicas desta área, ainda há espaço para se discutir tal conceito e sua aplicabilidade, principalmente em relação às análises fílmicas de parte da produção cinematográfica nacional.

Os formatos cinematográficos, assim como a sociedade, se transformaram e o cinema contemporâneo pós-moderno tem apresentado filmes cada vez mais híbridos, seja referenciando, dialogando ou apenas aludindo a características de vários gêneros até então bem definidos e distintos. Isso acontece, tal como nos aponta Nogueira (2010),

em *Matrix* (Lana Wachowski & Andy Wachowski, 1999), uma vez que mistura artes marciais, ação e ficção científica, e *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), “que constitui uma amálgama de elementos de divertidíssimos gêneros” (2010, p.14).

É em função disso que Jullier e Marie (2007) afirmam que o cinema pós-moderno é o cinema de terceiro grau. Diferentemente do cinema de primeiro grau – os ditos filmes clássicos dos anos dourados – onde os códigos e convenções foram aos pouco culturalmente desenvolvidos e assimilados no imaginário coletivo dos espectadores; e do cinema de segundo grau, que tinha como objetivo ironizar os filmes clássicos, o cinema de terceiro grau presta uma certa homenagem aos filmes. Como afirmam os autores:

O cinema de terceiro grau se assemelha aos ‘bons velhos filmes’ dos anos dourados (primeiro grau), não zomba deles (isso faria o do segundo grau), mas lhe presta homenagem mostrando que ele teria sido capaz, se quisesse, de desconstruí-lo à maneira modernista. Ele sugere que homenageia esses ‘bons velhos tempos’ (que jamais existiram assim, mas a questão não é essa) e não pretende reinventar a pólvora. O cinema pós-moderno é modesto e se baseia na consciência de que tudo já foi dito, e que é preciso retomar as antigas regras (o que os modernos se recusavam a fazer), renovando o que pode ser renovado. Essa ‘consciência de vir depois’ provoca certa liberdade de movimento nos filmes, permitindo-lhes de ‘tudo mostrar’, emprestar todas as estéticas possíveis e contar qualquer coisa do ponto de vista moral (com exceção dos habituais racismo e negacionismo, caindo sob o peso da lei) (p.214).

Outra relevância a ser pontuada é o fato de que esse tipo de filme costuma ter uma natureza mais explícita, no sentido de que cenas fortes não são mais sugeridas e sim destacadas nas narrativas. Cenas com muito sangue, crueldades ou sexo ganham maiores contornos e evidência, ao mesmo tempo impressionam pela quantidade de citações e piscadelas que contém. Isso exige, evidentemente, um espectador culturalmente preparado para decodificar as camadas dos filmes – sem que esta

habilidade, essencialmente, prejudique a compreensão das histórias contadas. Ao recorrer ao pastiche, à alusão e à intertextualidade, o cinema pós-moderno estimula o espectador contemporâneo ambientado à sétima arte, e o recompensa, pois, com prazer e entretenimento.

Considerando isso, os autores abordam, neste sentido, o fato de que uma das principais características deste tipo de produção é justamente o instinto de diversão que rege os filmes. Em alguns casos, como em *Cidade de Deus*, como veremos detalhadamente adiante, certos movimentos de câmera não têm fundamentos narratológicos, servindo essencialmente para proporcionar prazer ao espectador. Neste sentido, o espírito cinematográfico pós-modernista determina, muitas vezes, que “o movimento é mais importante que a própria motivação” (2007, p.220), importando mesmo o *feeling* da cena, o entretenimento sugerido e a espetacularização da imagem.

Ainda segundo os autores “como todos os pós-modernos, os diretores dos filmes querem ao mesmo tempo a coerência do classicismo e a ‘diversão’ da modernidade” (p.257), e com esse princípio em vista, vale reciclar diversos procedimentos e recursos, frequentemente com montagens alternadas e rápidas. Nesta perspectiva, o que Jullier e Marie (2007) destacam é, justamente, o fato de que os filmes pós-modernos não trabalham e nem têm a ambição de lidar com o novo, e sim uma reciclagem de diversos signos e convenções, proporcionando diversão ao espectador.

Com a narrativa de diversão, que prefiro chamar de *narrativa de entretenimento*, nasce um tipo de espectador capaz de reconhecer tais reciclagens, localizando as alusões e piscadelas que, conscientemente, os diretores desenvolvem dentro dos filmes. Na verdade, trata-se de uma espécie de jogo estabelecido entre cineasta e espectador, onde o prazer é ainda mais acentuado com as descobertas dos detalhes empreendidos na narrativa, tornando, assim, o público como um cúmplice do jogo em curso.

Neste sentido, há neste tipo de cinema um princípio de contaminação do espectador, ou seja, uma relação que não se dá mais de forma passiva, como a célebre comparação do cinema como uma janela (a janela da/para a vida), mas uma relação de contato, de participação em relação à estrutura narrativa e à construção de seu significado, no sentido de que o espectador é instigado a montar as partes, se colocar no

filme para definir seu sentido, localizar as citações, as piscadelas, para potencializar seu prazer.

Assim, o conceito pós-moderno aplicado aos estudos sobre o cinema pressupõe, pois, uma arte que dialoga com o princípio da diferença, definindo o processo artístico não como singular, transcendente, hierarquizado e fechado, mas que fomenta processos artísticos abertos, hipertextuais e espontâneos, fundamentais para representar o sujeito contemporâneo, sua experiência imanente, anárquica e processual.

CAPÍTULO III

O CINEMA PÓS-MODERNO

A definição do cinema pós-moderno atravessa a noção de revisitação em relação aos códigos e convenções do passado, partindo do pressuposto, pois, de que nada mais pode ser inventado, apenas resignificado, reorganizado, em função do alcance do público, do entretenimento e do consumo. Este processo, contudo, não implica em uma cópia em relação ao que já foi produzido na história da sétima arte, mas em uma releitura que põe tais convenções em movimento e em diálogo com outras proposições estéticas, como ocorre atualmente no cinema brasileiro e sua relação cada vez mais íntima com a teledramaturgia.

Assim, como afirmam Shohat e Stam “a diversificação de modelos estéticos mostra que alguns cineastas descartaram os modelos terceiro-mundistas mais didáticos predominantes na década de 60 em favor de uma ‘política do prazer’ pós-moderna que incorpora música, humor e sexualidade” (2006, p.61), tal como percebemos, por exemplo, nos filmes Guel Arraes *O Auto da Compadecida* (2000), *Caramuri – A Invenção do Brasil* (2001) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003).

Tendo como base tais enunciados, destacaremos as características que Pucci (2008) julga como próprias de narrativas pós-modernas, de modo a observar as particularidades imanentes presente na proposta poética, estruturas e estéticas dos filmes dessa natureza. Vale ressaltar que elas serão analisadas e discutidas aqui com o pressuposto de nos servir de base para o desenvolvimento das análises, isto é, como uma poética que permitirá nos aproximar dos filmes atentando para suas marcas definidoras e significativas.

O ponto inicial destas observações é começar entendendo que a narrativa pós-moderna não se fundamenta na procura pelo novo, isto é, o que demanda a produção destes filmes não é a capacidade do cineasta de transformar a linguagem do cinema em uma novidade ou mesmo em um ato revolucionário em função de uma ideologia, mas processos de resignificações, reapropriações e, sobretudo, releituras em relação aos

códigos e convenções da história do cinema. Como afirma Parente, recapitulando a produção a partir dos anos 1980:

A idéia geral era a de que a modernidade e as aventuras estéticas experimentais nos anos 60 haviam acabado justamente com seus sonhos, suas utopias e aventuras estético-espirituais. Com a crise do filme de ação no pós-guerra, o cinema liberou o corpo e o olhar da ação e dos encadeamentos narrativos lineares, criando uma nova concepção do espaço e do tempo e rompendo com os sistemas clássicos de representação. Nos anos 80, o corpo e o olhar foram como que afetados por uma potência inquietante. Tudo indicava que o cinema já não era mais capaz de nos fazer crer e desejar o novo (PARENTE, 1998, p. 127).

Assim, partindo de tal pressuposto, Pucci (2008) estabelece sete grandes características capazes de definir e qualificar o cinema pós-moderno, as quais recorreremos aqui. A primeira delas é a “oscilação entre narrativa clássica e recursos de linha modernista” (p.199), já que estes apresentam estruturas híbridas onde dialogam ilusionismo e distanciamento narrativo. Isso configura o fato de que este cinema, diferente do cinema moderno, não busca romper com o passado e sim estabelecer processos de releituras em relação à história do cinema mundial, ao lidar, justamente, com diferentes tipos de linguagens, gêneros e efeitos sobre o espectador.

A segunda seria o que o autor denomina de “preeminência da paródia lúdica” (2008, p.199). Baseado nos estudos de Linda Hutcheon, Pucci realça a importância da paródia lúdica na definição do cinema pós-moderno considerando que:

A diferença está nas respectivas funções da ironia na paródia modernista e pós-modernista: naquela, a ironia agressiva produz uma paródia com o mesmo teor; nesta, a ironia lúdica em combinação com a função de distanciamento cria a paródia que não tem por objetivo o deboche ou a destruição de seu objeto, mas joga com ele (p.74).

O que Hutcheon e Pucci chamam de paródia lúdica é o mesmo que Jullier e Marie (2007) chamam de *cinema de terceiro grau*, ou seja, um cinema que tem como tendência aludir aos produtos da história do cinema, mas de modo a homenagear tais filmes e não ironizá-los ou mesmo desqualificá-los. Assim, trata-se de “um aspecto lúdico que se traduz por um jogo não-destrutivo com o hipotexto” (p.199), além de ser um recurso utilizado para promover o distanciamento do espectador habilitado.

A terceira característica dos filmes pós-modernos é o “caráter estetizante que não se esgota na procura do belo” (2008, p.199), isto é, se propõe seduzir o espectador por meio de uma preocupação em torno da beleza do filme, mas esta pode ser tanto em conformidade ao verossímil quanto aos aspectos irrealis da trama. Utiliza-se, pois, as artimanhas técnicas do aparato cinematográfico em função do encantamento, da exploração de cenas e personagens irrealis, artificiais ou estranhos à fábula, deslocando o teor da narrativa ao quebrar a ilusão do filme.

Em seguida Pucci descreve que a narrativa pós-moderna dialoga com outros tipos de arte e mídia. Enquanto o modernismo cinematográfico buscava a particularidade linguística do cinema, optando pelo novo, o pós-modernismo se mistura com outras estruturas, fazendo seus filmes terem camadas de enunciação e intertextualidade, como podemos observar em *A Máquina* (João Falcão, 2006), onde cinema, teatro e televisão convergem de modo muito particular e, de certa forma, estranho à expectativa do espectador. Esta característica, no entanto, relaciona-se com a quinta observação de Pucci na qual ele afirma sobre a “relação conciliável e, ao mesmo tempo, não-integrada em relação à cultura midiática” (p.200).

Essa particularidade diz respeito ao fato destas narrativas incorporarem elementos e particularidades do videoclipe, das propagandas ou do cinema de entretenimento. Mas ao mesmo tempo em que os elementos são integrados e incorporados ao filme, há uma espécie de transgressividade, pois eles são tirados de seus contextos, servindo a outros propósitos e sentidos.

A sexta característica consiste na “não-exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado” (p.200). Ao contrário do que ocorreu no cinema moderno brasileiro, o pós-modernismo agrega o público, incita-o a participar, partilhar e

desvendar o filme, mas não exclui àqueles que não têm repertório para fazê-lo. Como sugere o autor, mesmo que o espectador não reconheça as alusões às quais o filme recorre, ainda assim ele irá apreciá-lo e compreendê-lo, pois os elementos clássicos suturam a trama, permitindo o desenvolvimento e compreensão da fábula.

A sétima e última característica apontada pelo autor é a “persistência da representação, com o predomínio hipertextual” (p. 200). Essa observação vai de encontro às afirmações de certos autores do pós-modernismo, como Jean Baudrillard (1981), sobre a era da simulação e perda do domínio da representação. Se para ele a pós-modernidade implica pensar que a imagem encontra-se hoje em sua quarta fase¹¹, não tendo mais relação alguma com qualquer realidade – tida, portanto, como seu próprio simulacro puro já que finge ter aquilo que não tem mais – para Pucci (2008) estas considerações não se prestam ao cinema, pois os filmes pós-modernos continuam no domínio da representação. Assim, em função de sua intertextualidade, as referências servem para compor o tecido de representação e o discurso do filme.

Além das características elencadas por Pucci, algumas outras demandas podem ser detectadas em estudos semelhantes sobre a cinematografia pós-moderna. Uma delas é o fato de que neste tipo de linguagem as narrativas tendem a não ser mais centradas em um único personagem, isto é, as ações não são encadeadas conforme um único ponto de vista, tornando-se, assim, polifônicas. O encadeamento da narrativa, neste sentido, não se prende a um único narrador, mas consegue passear por uma gama de personagens e perspectivas na história, como ocorre em *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *360* (Fernando Meirelles, 2012)

Tal característica pode ser encontrada também em *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), que mesmo tendo um narrador preponderante constrói-se na multiplicidade de histórias abordadas, de modo que a experiência fílmica fragmenta-se em função dos pontos de vistas dos personagens, perspectivas estas que têm como eixo comum apenas

¹¹ A primeira fase é onde esta, num processo inicial de relação com o real, é reflexo de uma realidade profunda, mantendo uma boa aparência na ordem do que o autor chama de ‘domínio do sacramento’. Na fase seguinte, no entanto, a imagem mascara e deforma a realidade, correspondendo a uma má aparência do domínio denominado como ‘maléfico’, e na terceira fase a imagem mascara a ausência de realidade profunda, fingindo ser o que não é.

o espaço físico do presídio. Prevista também no cinema moderno, esta é uma tendência retomada no cinema contemporâneo com muita força, proporcionando à narrativa maior dinâmica, mobilidade.

Além disso, tem o fato de que o cinema pós-moderno procura variar nos estilos de filmagens, dando um ar diferenciado às gravações. Filmes são realizados com câmera 32mm e 16mm ao mesmo tempo, como é o caso de *O Jardineiro Fiel* (Fernando Meirelles, 2005) ou em dispositivo digital, mesclado a celuloide, como o caso de *Cama de Gato* (Alexandre Stockler, 2002), deixando certas imagens com um ar caseiro, descompromissado; além das câmeras em tripé e a recorrente câmera na mão, que aproxima o espectador dos fatos, deixando-os com um ar por vezes ‘sujo’, intimista e/ou psicológico.

Outro ponto discutido em relação ao cinema pós-moderno brasileiro é a representação do herói nas tramas. As narrativas pós-modernas rompem definitivamente com a herança do herói grego – que foi, a seu modo, resgatada pelo Cinema Novo –, ou seja, o sujeito destinado a ser exemplo para a *polis*, o representante do povo, a figura virtuosa responsável por reestabelecer a ordem e servir de exemplo e de instrumento de tomada de consciência por parte do espectador. O que está em questão não é mais a *hibrisis*¹² do herói, pois o herói contemporâneo não tem mais as grandes questões e ideologias que o faça se movimentar, não tem por que e nem por quem lutar.

O herói pós-moderno é o homem do povo, simples e sem virtude. É a representação da fraqueza, da corrupção e do tédio, é a própria violência. O nosso herói é Lourenço de *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, 2007), um sujeito perdido com pequenas questões, que sente prazer em lucrar a custas dos sentimentos das pessoas, ou mesmo o André de *O Homem que Copiava* (Jorge Furtado, 2002), um homem negro, pobre, que vê todo o seu salário acabar na prestação de uma televisão que comprou para sua mãe ou Maria, de *Anjos do Sol* (Rudi Lagemann, 2006), uma criança que incapaz de agir contra seu próprio destino, se rende ao submundo e a prostituição.

As narrativas, portanto, se deslocam do macro para o microcosmo, pois o relevante agora são as pequenas questões, os interesses individuais, os aspectos intimistas e minimalistas das histórias, como ocorre em *Lavoura Arcaica* (Luiz

¹² Significa desmedida – o que conduz o herói a perseguir seu destino inexorável.

Fernando Carvalho, 2001) e *Cão sem Dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2006). Perdeu-se, portanto, a tendência de problematizar aspectos do coletivo da sociedade em função de abordagens que exploram conflitos psicológicos individualizados, deslocando a atenção do social para o sujeito, tal como ocorreu na própria sociedade (HALL, 2006).

Outra observação realizada dentro dos estudos a respeito do cinema pós-moderno refere-se à definição de gênero dos filmes. Devido à tendência extremamente forte de fazer referência à história do cinema mundial – e é nesta perspectiva que se costuma afirmar que na contemporaneidade não há obra autêntica, mas sim releituras, recortes, paródias, alusões e homenagens, onde o que vale é muito mais o ponto de vista do que a conservação da matriz – os gêneros tendem a se misturar, dificultando a classificação dos produtos.

Categorias de classificação e organização da atual produção de massa, os gêneros foram originalmente pensados por Aristóteles, em sua *Poética*, e desde então vêm sendo sistematicamente analisados e aplicados na definição dos produtos artísticos. Pensados como modelos classificatórios que reúnem um grupo de objetos comuns em função de suas características semelhantes entre si e diferentes dos demais, com códigos e convenções particulares, repetitivos e reconhecidos pelos espectadores, no contexto da contemporaneidade eles têm sido trabalhados cada vez mais de modo híbrido, transformando sensivelmente as fronteiras formais entre os produtos audiovisuais – entende-se, pois, por hibridização a “apropriação de matérias ou invenções estilísticas de um gênero por um outro, em diversa escala, que pode ir de alusões pontuais a influências estruturais” (NOGUEIRA, 2010, p.13).

Como afirma Nogueira, “os gêneros (sic) tendem a instituir-se em modelos ou fórmulas artísticas facilmente reconhecíveis, partilháveis e imitáveis” (2010, p.03), mas não devem ser, no entanto, compreendidos como estruturas rígidas e imutáveis, o que implica dizer que sofrem as influências das práticas sociais, culturais, midiáticas, econômicas e discursivas do contexto em que se inserem.

Ganhando novas características, em parte pela própria realidade social e, sem dúvida, também pela limitação tecnológica, os filmes nacionais tem se mostrado mais livres para experimentar e recolocar tendências e matrizes. Filmes de ficção e filmes documentários, que por vezes tiveram suas fronteiras definidas, por exemplo, foram

misturados, deslocando a relação e, sobretudo, a discussão sobre o real e o ficcional. *Domésticas, O Filme* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) são exemplos de filmes que não se limitaram aos seus universos predefinidos (Meirelles, que já vinha de uma carreira na publicidade e Coutinho, nome que dispensa apresentação na história do documentário brasileiro).

Em *Domésticas, O Filme* (2001), Fernando Meirelles constrói uma narrativa de natureza linear, embora constantemente interrompida por depoimentos que, destacados pela suspensão do avanço da narrativa, pelo uso do preto-e-branco e pela câmera em *close up*, estabelece certamente uma relação muito particular com a tradição dos filmes documentários. Já em *Jogo de Cena* (2007), Coutinho cria uma atmosfera documental para retratar uma ficção, de modo a questionar os limites do real e da representação no cinema. Nele, diversas mulheres, dentre elas atrizes famosas, falam sobre suas experiências de vida, sem que seja dada ao espectador nenhuma ferramenta para desvendar se o discurso tem mesmo matriz real ou fictícia.

Neste sentido, como sugere Jullier (1997), a arte pós-moderna apresenta como característica determinante este processo de reciclagem das formas clássicas, em um sistema de reapropriação de códigos, signos e convenções (1997). A reciclagem defendida pelo autor consiste na reutilização de formas pré-existentes de maneira consciente, de modo a fazer entender que a citação é perfeitamente voluntária por quem a faz (técnica muito comum na publicidade) e pressupondo sistematicamente um espectador avisado que sabe reconhecer e apreciar tais reciclagens. Saber ler essas apropriações utilizadas é um jogo e seu reconhecimento proporciona e potencializa o prazer dos filmes pós-modernos.

Desta forma, segundo o autor, os filmes pós-modernos costumam enfatizar o prazer proveniente das formas, das cores e dos sons, de modo a criar, entre eles, camadas de citações e alusões, em detrimento do processo de reconhecimento catártico, tal como ocorria no cinema clássico hollywoodiano. Essa preferência estética apresenta diferentes estímulos aos espectadores, sensações estas que podem ser apreciadas sem muita reflexão, contribuindo, pois, para o entretenimento cinematográfico. Assim, é o sensorial que está no primeiro plano do filme, e não mais o (re)conhecimento, como no cinema clássico (JULLIER, 1997).

O filme pós-moderno estabelece, pois, forte relação entre o filme e seu espectador, pressupondo que os dois tenham uma cultura comum capaz de decodificar os sistemas de reapropriação e piscadelas. Segundo Jullier e Marie (2007), a cumplicidade existe há muito tempo, basta pensar nas paródias, uma vez que estas só fazem sentido e tornam-se engraçadas quando se conhece o original, “mas a cumplicidade adquiriu importância nos últimos anos, e o cinema pós-moderno faz grande uso de piscadelas cúmplices e de alusões explícitas” (p.70).

Neste contexto, aliado à discussão de uma sociedade pós-moderna, surge um campo de discussão em torno das produções audiovisuais na contemporaneidade, pensando justamente a relação entre um determinado tipo de sociedade e sua forma de representação. A lógica de aplicar o pós-moderno como um conceito capaz de abarcar a análise de parte das atuais produções consistiu, assim, no fato de que este tipo de cinema abarca estruturalmente o que se produz na discussão cultural em torno do pós-modernismo.

No entanto, vale salientar que falar de um cinema pós-moderno não é pressupor que produções como *Terra Estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e *A Máquina* (João Falcão, 2005), por exemplo, sejam idênticas em termos de estrutura narrativa, mas que contêm certo desenvolvimento e estilo narrativo que nos permite considerá-los dentro de um cinema construído fundamentalmente sobre as características aplicadas ao pós-modernismo, as quais abordamos aqui por meio dos estudos Pucci (2008). Assim, como define Costa (2007) “o tempo pós-moderno não possui um único estilo que o caracteriza, construindo um mosaico cultural o qual o homem foi se adaptando” (COSTA, 2007, p.84) e suas produções, mesmo sendo abarcadas sob este conceito, são múltiplas e distintas.

Nenhum cineasta é, por excelência, pós-moderno, podendo eventualmente produzir filmes com as características elencadas acima e logo em seguida retornar a um padrão definido e único, seja ele clássico ou moderno. Na própria cinematografia de Meireles vemos claramente que seus últimos filmes dialogam muito mais com a natureza narratológica do que denominamos como pós-moderno do que *Domésticas*. Por isso, nosso objetivo não é verificar e afirmar que todos os filmes do diretor são pós-modernos, mas analisá-los à luz das considerações imanentes do que se entende por

filmes desta natureza, observando as características particulares de suas narrativas e a forma como elas dialogam com as considerações de seu contexto. Logo, o pós-moderno é uma ferramenta analítica para ler estes filmes, uma perspectiva de análise para perceber como eles são construídos e organizados estruturalmente. Trata-se, portanto, de uma poética de aproximação, um modo de leitura das concepções teóricas e imanentes da dimensão estética dos filmes de Fernando Meirelles.

PARTE II

CAPÍTULO IV

ANÁLISES FÍLMICAS

Neste capítulo serão desenvolvidas as análises do *corpus* da pesquisa e cada um destes procedimentos terá o que chamamos de conceitos operacionais, ou seja, conceitos e noções cinematográficas responsáveis por guiar a realização da análise. Este método de abordagem foi trabalhado por Jullier e Marie (2007) em seu livro *Ler as Imagens do Cinema* e dada a consistência de sua aplicação foi implementada aqui como suporte na escrita e leitura das observações sobre os filmes.

Os conceitos operacionais giram em torno das especificidades dos filmes, isto é, cada um deles tem certos elementos distintos que os fazem aproximar ou não do que denominamos aqui como características pós-modernas. Neste sentido, destacamos nos escritos que se seguem os modos como se constroem determinados elementos próprios da narrativa, como o tempo, o espaço e a narração, bem como o desenvolvimento da montagem do filme e características tais como hibridismo de códigos e convenções, alusões cinematográficas, etc.

Estes apontamentos são analisados, fundamentalmente, sob o prisma da narratologia fílmica, isto é, a partir de um olhar imanente em relação à linguagem autônoma e significativa dos filmes – nos permitindo ainda desenvolver uma relação com o contexto no qual eles fazem parte e obtém seus sentidos culturais e modos de apreciação. Dessa forma, mesmo que se predisponha nesta dissertação pensar a linguagem específica dos filmes, determinando as marcas e estratégias dos discursos produzidos, ressalta-se que as análises estarão constantemente em diálogo com as proposições de ordem cultural, de modo a pensar as relações de determinação entre as características dos filmes e o pós-modernismo, responsável por mudanças consistentes na organização das sociedades ocidentais na contemporaneidade e, conseqüentemente, nos modos de representação do homem.

O conceito e a discussão em torno do pós-modernismo serão tidos aqui como uma metodologia de análise, ou seja, como uma poética para desenvolvermos as

análises do filme, traçando suas características mais relevantes, os modos de construção e representação de seus discursos e, essencialmente, a relação com o contexto e com o que se tem denominado, immanentemente, de cinema pós-moderno. Dessa forma, considerando estas prerrogativas, serão analisados neste capítulo cinco dos seis filmes já realizados pelo diretor brasileiro Fernando Meirelles, são eles: *Domésticas*, *O Filme* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e *360* (2012). A escolha de tais filmes como *corpus* desta pesquisa se deu fundamentalmente por compreender a importância de atuação de Fernando Meirelles para a consolidação do cinema brasileiro no período de retomada do cinema nacional e, ainda mais, pela forte presença de sua direção no mercado internacional, contribuindo para uma fase de globalização da narrativa cinematográfica do país – o que nos leva a considerar o conceito pós-moderno como um modo de aproximação e leitura viável para este tipo de filmografia.

Fernando Meirelles¹³ nasceu em uma família de classe média na cidade de São Paulo e, aos doze anos de idade, quando ganhou do pai uma filmadora não parou mais de realizar experimentos independentes. Na década de 1980, quando cursou Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (USP), aperfeiçoou seus conhecimentos e junto com um grupo de amigos fundou uma produtora independente chamada Olhar Eletrônico.

Meirelles realizou diversos projetos na televisão, dentre os quais a série infantil Castelo Rá-Tim-Bum, com 180 episódios, envolvendo-se também no universo da publicidade e na produção de comerciais. Sua grande investida como produtor se deu na década de 1990 quando, juntamente com amigos, abriu a O2 Filmes, existente até hoje e grande responsável pelo cenário de produções cinematográficas e realizações publicitárias no Brasil. Em 1998 Meirelles teve a primeira experiência como diretor de um longa metragem no filme *Menino Maluquinho 2: A Aventura*. Como ressalta o próprio diretor, ele começou a participar das filmagens apenas na metade do processo, em parte pela própria intimidade com o universo infantil que obteve durante os anos da série Castelo Rá-Tim-Bum – e é devido à falta de participação de Meirelles no projeto do filme que decidimos deixá-lo de fora das análises aqui realizadas.

¹³ Parte das informações bibliográficas sobre Fernando Meirelles foi extraída da página: <http://www.imdb.com/name/nm0576987/bio>.

Em 2001, ao lado de Nando Olival, Meirelles filmou *Domésticas, O Filme*, adaptação da peça teatral de mesmo nome dirigida por Renata Melo. O filme narra o universo e os dramas de cinco mulheres comuns, empregadas domésticas, que têm suas vidas transformadas pelo desenrolar de pequenos dramas pessoais. Contexto raramente abordado na história do cinema brasileiro, Meirelles e Olival realizaram um filme sobre as empregadas domésticas cujas patroas nunca aparecem, a não ser através dos discursos das próprias personagens que, quase sempre, se referem a estas como figuras castradoras e injustas em relação à classe de trabalhadoras. Intercalando a narrativa com fragmentos de depoimentos e entrevistas de natureza fictícias, os diretores mesclaram convenções do cinema de ficção com o cinema documental, com muito humor e pitadas de drama.

Embora de grande importância para a maturação de Meirelles, *Domésticas, O Filme* não foi sucesso nem de crítica nem de público, deixando o diretor muito mais vinculado aos seus feitos como produtor do que como diretor. O ano seguinte seria, portanto, sua grande oportunidade. Trabalhando acerca de cinco anos no projeto de *Cidade de Deus*, o filme foi finalmente lançado em 2002, com recorde de bilheteria e grande alvoroço pela crítica cinematográfica nacional e internacional. Adaptação do livro homônimo de Paulo Lins, o filme conta a história do tráfico de drogas (e suas mazelas) no conjunto habitacional de Cidade de Deus, entre o fim dos anos 1960 e o começo dos anos 1980, a partir do ponto de vista de Buscapé, morador da favela que sonha em ser fotógrafo e fugir deste contexto de criminalidade que ronda sua vida.

Em *Cidade de Deus*, filme indicado a quatro Oscar no ano de 2004 – sendo eles o de melhor diretor (Fernando Meirelles), melhor roteiro adaptado (Bráulio Mantovani), melhor edição (Daniel Rezende) e melhor fotografia (Cesár Charlone) – Meirelles utilizou técnicas profissionais e modernas de captação de som e imagem, ao mesmo tempo em que fazia uso da câmera na mão, trabalhava com atores não profissionais e filmava em externas no intuito de registrar o máximo possível o universo das favelas do Rio de Janeiro – marcas estas que deflagram as influências diretas do Neo-Realismo Italiano no Brasil.

Mesmo sem ganhar tais prêmios, Meirelles não apenas levou o nome do cinema brasileiro para fora do país, revitalizando o prestígio das produções nacionais, como foi

responsável por consolidar definitivamente o processo de retomada do cinema brasileiro, instaurando o que alguns estudiosos denominam de processo de pós-retomada, demarcando uma fase de maior estabilidade e crescimento tanto no que se refere à audiência local, quanto em termos de aceitação de filmes brasileiros no exterior.

Com reconhecimento internacional, não demora muito e Meirelles é convidado a dirigir outro grande sucesso em sua carreira: *O Jardineiro Fiel* (2005), um drama adaptado do romance *The Constant Gardener* de John Le Carré, publicado em 2001 e proibido no Quênia por ser considerado um atentado ao Estado ao representá-lo varrido pela corrupção e pela miséria¹⁴.

O filme, o primeiro de Meirelles em língua inglesa e que custou cerca de vinte e cinco milhões de dólares – um orçamento irrisório para uma produção transnacional deste nível –, conta a história de Justin Quayle (Ralph Fiennes), um diplomata britânico, membro da alta comissão do país, que se apaixona por Tessa (Rachel Weisz), uma ativista social em busca de provas sobre o envolvimento de uma grande indústria farmacêutica em perigosos e ilegais testes de medicamentos na população africana, utilizando-a, pois, como cobaias humanas.

Três anos depois, Fernando Meirelles dirige *Ensaio sobre a Cegueira*, uma adaptação do romance do português José Saramago que conta a história de uma epidemia de cegueira branca que acomete uma cidade. As vítimas, conduzidas a um ambiente de exclusão em quarentena, são transformadas pelo contexto e levadas a uma série de sacrifícios e necessidades, ambiente este onde o espectador é conduzido a se questionar sobre a índole humana, sobre as esferas do bem e do mal, do certo e do errado, do justo e do injusto em situações de extrema adversidade.

O mais recente filme que Fernando Meirelles dirigiu foi *360*, com roteiro adaptado da peça *La Ronde* de Arthur Schnitzler que estreou no Brasil em agosto de 2012. Com uma co-produção entre Reino Unido, Áustria, Brasil e França, a história do filme perpassa cinco países, é falado em seis diferentes idiomas, contando diversas histórias de amor, de encontros e desencontros que se interligam. Neste filme, o mundo

¹⁴ Informação extraída do site: <http://www.omelete.com.br/cinema/io-jardineiro-fiel-omelete-entrevista-fernando-meirelles/>, acessado em 07 de junho de 2011

parece não ter fronteiras, e cada escolha ou ação dos personagens implica diretamente sobre a vida do outro, articulando, assim, culturas e identidades distintas.

Baseado nesta panorâmica sobre o trabalho realizado por Fernando Meirelles, vamos agora adentrar na estrutura destes filmes, buscando identificar as estratégias utilizadas, os recursos escolhidos, os efeitos produzidos, considerando os aspectos temporais e espaciais da trama e suas especificidades narrativas, de modo a identificar se estas produções podem ou não ser consideradas pós-modernas segundo as características suscitadas por Pucci (2008). Assim, frente à contextualização histórico-cultural que fizemos da cinematografia nacional e do conceito pós-moderno, agora nos deteremos tão somente nas análises imanentes dos produtos fílmicos, de modo a decodificar os códigos e convenções de suas narrativas.

4.1 - DOMÉSTICAS, O FILME (2001)

Domésticas, O Filme (Fernando Meirelles & Nando Olival, 2001) aborda o contexto cotidiano das empregadas domésticas na sociedade brasileira, universo este historicamente marginalizado e relegado ao silêncio no campo audiovisual nacional. Adaptação da peça homônima de Renata Melo, o filme narra o cotidiano de cinco empregadas domésticas que têm suas vidas transformadas pelo desenrolar de pequenos dramas pessoais, são elas: Cida, que infeliz no casamento busca a felicidade nos braços do seu amante; Quitéria que busca um emprego e uma vida melhor; Roxane, que sonha ser modelo, embora o futuro lhe destine tão somente a prostituição; Raimunda que sonha em se casar; e Créó, evocando a figura cristã, que procura sua filha desaparecida.

Duas coisas devem ser consideradas em relação a este filme: a primeira delas é a tendência ao *hibridismo estético*, uma vez que em sua construção narrativa são intercalados elementos e convenções da matriz do filme de ficção e do filme documentário. A segunda observação versa sobre o ponto de vista do filme que sustenta a representação de pessoas comuns assumindo um discurso ideológico e político sobre a classe das trabalhadoras domésticas. Este enfoque diz respeito ao ponto de vista do filme e refere-se à construção narrativa sob o prisma da *falsa ingenuidade*, como afirma Jullier e Marie (2007), ao estereotipar a classe como sofredora, analfabeta, honesta, ingênua e engraçada. Trata-se, assim, de conquistar a simpatia e o apoio do público por meio de uma representação que posiciona as empregadas domésticas como vítimas, conduzindo o espectador a uma tomada de decisão pré-determinada em relação a este universo.

Para a construção do texto dramaturgico e o desenvolvimento da encenação teatral, do qual o filme é uma adaptação, Renata Melo realizou cerca de cem entrevistas com empregadas domésticas de diferentes contextos, selecionando, pois, desse material, os extratos que melhor descreviam o cotidiano desta parcela da sociedade quase sempre resignada ao silêncio (Silva, 2007).

Essa matriz documental acabou se firmando como o diferencial do produto fílmico, uma vez que a narrativa é construída de maneira híbrida ao apresentar uma

estrutura de cinema de ficção entrecortada por depoimentos e entrevistas – estratégias historicamente associadas ao cinema documental. Inserindo-se, pois, em uma tendência que de certo modo abarca todo o campo das artes, Fernando Meirelles e Nando Olival aliam não apenas ficção e documentário, mas humor e drama, apostando em um formato de comédia de grande carisma popular dosado com toques de cunho dramático.

Neste sentido, temos em *Domésticas* uma estrutura narrativa que dialoga gêneros e estilos de filmagens diferentes, conferindo ao tecido fílmico, cada qual com suas estratégias e efeitos diferenciados, mais riqueza de detalhes e elementos estéticos – elementos estes que potencializam a experiência do espectador que, condicionado a um modelo de narrativa simples e linear, entra em contato com o universo intimista e desafiador das mulheres representadas.

Durante o desenvolvimento da trama, os depoimentos selecionados e adaptados do texto teatral são distribuídos no decorrer do filme, construindo uma espécie de tempo em suspensão, já que, na maioria dos casos, não costumam determinar diretamente sobre a narrativa, e sim na problemática social discutida no filme, qual seja; o universo vivido pelas empregadas domésticas. Colocados em diferentes passagens e abordando, cada qual, um aspecto do cotidiano da vida das empregadas domésticas, são um total de 12 depoimentos, sendo um deles de Créó, três de Cida, quatro de Raimunda, dois de Roxane e outros dois de Quitéria. Eles configuram-se, assim, como uma espécie de ambientação espaço-temporal para o espectador, e por vezes são responsáveis por um estranhamento narrativo, concentrando a atenção do espectador no universo de expectativas, frustrações, valores e crenças das empregadas domésticas e não nas ações encadeadas pela trama, tal qual pode ser observado no depoimento de Créó que introduz o filme:

Nasce e morre, nasce e morre. Cada vez que a gente nasce é um tipo de gente. Uma vez nasce rico, outra nasce japonês, outra nasce comerciante, outro é pintor de parede. Nasce homem, nasce mulher, nasce viado, nasce travesti. Nasce gorda, podre, preta. Nasce valente, idiota. Nasce de tudo, cada vez é de uma coisa. Deus é que vai escrevendo ‘as missão’ que casa um tem que cumprir. Eu aprendi isso

no espiritismo, é a reencarnação. Por que é que eu tinha que nascer assim desse jeito: podre, preta, ignorante? – Minha ‘fia’, tu tá amargando agora uma outra vida muito cheia de luxo, sabia? – Não, eu não sabia de nada! A minha bisavó foi escrava, a minha ‘vó’ foi doméstica, a minha mãe quando eu nasci ela disse que preferia me ver morta do que me ver empregada doméstica. Eu sou doméstica! (Créo).

Os depoimentos consistem nos momentos de maior densidade dramática e são responsáveis pelo teor crítico do filme, ressaltado, principalmente, pelo uso do *close up*, que nos aproxima, pois, não apenas das personagens, mas dos dramas e frustrações das domésticas enquanto classe de trabalhadoras, proporcionando instantes de intimidade com este universo. Esse teor intimista e de forte carga dramática pode ser facilmente percebido, por exemplo, nos discursos de algumas personagens:

Sabe quando a gente tá ‘oiando’ longe, aquela cara de besta, aí alguém chega e pergunta ‘tá pensando o que?’ Ah, a gente responde, ‘sei lá, tava pensando nada não’. Eu acho é que nessas horas é que a gente tá pensando ‘o que que vai ser da minha vida?’ (Raimunda).

Eu pensei que essa coisa de ficar pulando de lá pra cá era coisa da profissão. Eles ficam trocando de carro, de geladeira, então eu pensei, com doméstica deve ser a mesma coisa. Eu vou ficar pulando de galho em galho até morrer. Na hora que morrer eu fico lá, morando onde eu cair (Quitéria).

Que nem quando a pessoa é pequena alguém pergunta assim ‘que que você vai ser quando crescer?’, a pessoa responde artista de novela, enfermeira, bailarina, nenhuma pessoa responde ‘ah, eu queria ser empregada doméstica’ por que isso daí não é uma desejo, né, que a pessoa tem, é uma sina mesmo (Roxane).

Os depoimentos deste filme – ao contrário do que ocorre nos documentários – deixam transparecer os cortes decorrentes do processo de edição e são os únicos momentos em preto-e-branco do filme (figura 1). Em face desta informação, vale ressaltar que por muito tempo na história do cinema o preto-e-branco, paradoxalmente à realidade, foi tipo como as cores que sinalizavam a realidade da vida, em contraposição ao colorido, associado à fantasia e a estados alterados de consciência (COSTA, 2011). Assim, considerando a sua associação com o real e com as linguagens do cotidiano, o uso do preto-e-branco marcou fortemente a história do cinema documentário, principalmente os de cunho antropológicos – o que nos leva a concluir que a recorrência deste recurso em *Doméstica* implica a escolha e o uso de tais cores como uma estratégia de aproximação com o discurso real das empregadas domésticas, sinalizando, evidentemente, a raiz documental na qual o filme se apoia e faz dela marca definidora da película.

Os choques entre as passagens coloridas, majoritárias no filme, e os depoimentos em preto-e-branco sugerem ao espectador um momento de reflexão e distanciamento em relação à narrativa, já que estes não têm, em sua maioria, nenhuma relação com a ordem e a sucessão das ações do filme. Destaca-se, inclusive, que os depoimentos agem não como discursos das personagens, mas como discurso de toda a classe de trabalhadoras representadas, ou seja, os depoimentos caracterizam-se, em sua maioria, por um momento de exposição discursiva em função do coletivo, onde as experiências comuns desta classe de trabalhadoras ganham espaço e voz a partir das figuras fictícias responsáveis por representá-las.

Na maior parte destas passagens, não é Cida, Roxane ou Raimunda quem fala, são as trabalhadoras domésticas que, de um modo geral, passam pelas mais diversas adversidades em sua área profissional, como pode ser observado no seguinte depoimento:

Quiser casar, pode casar, mas tem que deixar tudo limpinho. Se quiser namorar, passear em parque, dançar em salão, pode tudo, mas só depois de arrumar a cozinha. Nós ‘vive’ nesse sistema, primeiro a

gente arruma as ‘coisa’ dos outros, depois a gente vai ver o que a gente pode fazer por nós ‘mesma’ (Cida).

Mas não é apenas a cor que se altera nos planos dos depoimentos. Observa-se que o posicionamento da câmera também se altera com relação às demais passagens do filme. Nos fragmentos onde as personagens dão seus depoimentos, a câmera posiciona-se quase sempre um pouco acima do plano frontal, um procedimento denominado de *plongée*, que acaba por enfatizar o aspecto subjetivo do discurso.

Além disso, como define Betton (1987), o procedimento de uso da câmera acima das personagens “‘diminui’ a pessoa, cria um efeito de esmagamento, de ruína psicológica, sugere o sufocamento, a insensibilidade, a angústia, a sujeição dos personagens, que se tornam joguetes de um destino inexorável ou da vontade divina” (p. 34). Considerando a temática abordada e os discursos sugeridos como real, o uso do *plongée* juntamente com o *close up* são caminhos tecnicamente eficazes para sugerir a inferioridade da classe das empregadas domésticas na sociedade contemporânea, passando a representá-la com inferior e distante em relação ao espectador.



Figura 1

Os depoimentos, portanto, além de criarem um universo discursivo paralelo à ficção, são diferenciados estilisticamente através destes procedimentos, isto é, pelo uso

do preto-e-branco, em oposição ao colorido da película; e, também, através do posicionamento da câmera. Nesta perspectiva, além deles serem responsáveis pelos momentos de maior teor crítico do filme – promovendo uma série de observações e críticas em relação ao contexto em que esta parcela da sociedade se encontra – são responsáveis também pela variação dos efeitos narrativos da película, contribuindo para o fluxo da montagem e para a movimentação da trama do filme.

Além dos depoimentos, o filme é composto por uma série de entrevistas com as personagens da trama, estas sim caracterizando rupturas em relação ao avanço da narrativa. Esses momentos, que também resgatam a tradição dos filmes documentários, têm um valor misto, na medida em que se ancoram tanto nos depoimentos reais captados na produção do texto teatral de Renata Melo quanto nos próprios personagens e situações fictícias do filme.

Historicamente, as entrevistas são uma estratégia dos filmes documentários, consistindo, pois, no momento em que o diretor interpela os participantes sobre seus sentimentos, experiências ou pontos de vistas sobre a temática chave abordada. Nestas passagens, o diretor, muitas vezes, encontra-se presente no espaço de enquadramento cênico, se inserindo ativamente na realização da filmagem, podendo transformar decisivamente o rumo da história contada. No entanto, em *Domésticas* a presença do diretor é apenas sugerida através do posicionamento da câmera e da maneira com que os personagens respondem a esta.

No filme em questão, as entrevistas são marcadas quase sempre por grande irreverência, ao contrário do que ocorre nos depoimentos, onde os discursos são carregados de intensidade e valor dramático. A exploração deste teor cômico consiste não apenas em uma estratégia de aproximação e empatia em relação à representação das empregadas domésticas, mas também como um recurso que prevê no filme o equilíbrio entre o drama e o humor, tornando-o mais leve e divertido ao espectador.

Diferente dos depoimentos, as entrevistas são coloridas e seu foco não é mais a intimidade das empregadas domésticas – não nos moldes dos depoimentos, onde a câmera encontra-se em *close up*, sugerindo a introdução do espectador nos desejos e anseios desta parcela da sociedade. Aqui, ao contrário, o foco encontra-se, justamente,

na relação entre diretor-câmera e personagens, e no desvendamento dos gostos e do cotidiano destes, de modo mais distanciado e, até, ‘estrangeiro’ a este lugar-comum.

Há três passagens deste tipo no filme, a primeira delas com a presença das empregadas e do vigia Antônio, a segunda apenas com o vigia e, por último, uma outra com a presença de diversas empregadas domésticas, dentre as quais algumas das protagonistas do filme e outras mulheres das quais não temos qualquer tipo de informação, isto é, não sabemos se se tratam de atrizes ou empregadas domésticas reais narrando suas histórias.

A primeira sequência que evidencia o uso de entrevistas encontra-se no início do filme, quando os personagens são interpelados sobre o que gostam ou não (figura 2). Com exceção do vigia Antônio, todos os demais personagens são empregadas domésticas, que, de uma maneira estereotipada e descomprometida, falam de seus gostos de maneira cômica.

Mesmo que o espectador não ouça a voz do diretor questionando os personagens, o que geralmente ocorre nos filmes documentários, ao listar as coisas que gostam e as coisas que não gostam os personagens sugerem responder às provocações do diretor (figura 2). Neste fragmento falam sobre seus gostos e sobre seus cotidianos, tais como uso de certas roupas e maquiagens, preferência por tipos de cabelos, de calçados ou comidas. Os personagens ainda respondem em relação ao que costumam fazer nas horas vagas, suas preferências de música, seus hábitos de assistir televisão, gostos por celebridades, bem como sobre religiosidade e misticismo.



Figura 2

No que aparenta ser os fundos do prédio onde trabalha, a segunda sequência traz o vigia respondendo aos questionamentos do diretor-câmera, detalhando informações sobre o edifício, tais como quantas pessoas moram ali e quantas empregadas há no local (figura 3). Pouco depois, listando a cadeia hierárquica das funções no prédio (faxineiro, porteiro, vigia e zelador), Antônio fala sobre seus sonhos de crescer no trabalho e transformar-se em zelador do prédio, pois para o mesmo trabalhar de vigia à noite além de ser solitário leva o personagem a perder cerca de 60% do que ocorre no prédio.

Este é o momento mais significativo para exemplificarmos a relação entre a dimensão estética do documentário e do filme de ficção explorada em *Domésticas*, pois no momento em que Antônio é entrevistado, insinuando responder às perguntas do diretor, Gilvan entra no espaço diegético e o chama, interrompendo a passagem. Logo em seguida, percebendo que o vigia não estava sozinho, Gilvan se desculpa e a cena é então cortada.

O olhar de Gilvan em direção à câmera, bem como o posicionamento desta e o discurso dos personagens evidenciam, pois, o tom de entrevista da cena e esta pressupõe um rompimento em relação à verossimilhança e o avanço da trama, pois aparentemente não tem em si nenhum pressuposto narratológico para acontecer no filme. Assim, o uso de entrevistas parece se fundamentar muito mais em função do hibridismo estético do que por uma necessidade da narrativa.



Figura 3

O último momento ocorre na delegacia de polícia quando Quitéria narra sua versão sobre o roubo da casa onde trabalhava, seguida por Josefa e Roxane, suas testemunhas de defesa no caso. Com uma montagem rápida, os discursos das três são alternados com outras empregadas domésticas que contam, também, as tensões e desconfianças entre patroas e empregadas, bem como situações comuns de acusações de roubo feitas a elas.



Figura 4

Mas além destas concepções estéticas aqui analisadas, vemos ainda que nas cenas em que Créó procura sua filha desaparecida evidencia-se o terceiro tipo de linguagem em *Domésticas*: a das histórias em quadrinhos. Embora estas cenas sejam curtas, elas destoam completamente das demais passagens do filme, e caracterizam-se por desfocar a imagem e submeter a câmera a um processo de aceleração (figura 5) que, somada a música instrumental que difere completamente das demais músicas utilizadas na banda sonora do filme, sugere a passagem do tempo de modo não verossímil e pouco usual.



Figura 5

Assim, seguindo uma tendência mundial, temos neste filme a representação de temas cotidianos das metrópoles, e o interesse, tal como pode ser evidenciado nas entrevistas e depoimentos, bem como na temática como um todo, encontra-se na vida de

mulheres comuns, sem grandes questões, paixões ou repercussão social – tanto que em nenhum momento do filme as patroas são mostradas ao público, ficando a trama restrita ao universo específico das empregadas domésticas, suas relações, seus sonhos, afazeres e expectativas.

Neste sentido, a própria narrativa é desenvolvida sem clímax, pois não há grandes questões, embates ou momentos de sobressaltos no filme. Até mesmo o encontro de Créo com a filha ocorre de modo simples, sem uma preparação do espectador. O casamento de Raimunda e até a morte do marido de Cida são apresentados ao espectador de modo suave, isto é, sem que seja desenvolvida uma atmosfera específica de surpresa ou comoção. Ela se casa e ele morre em frente a televisão, onde sempre esteve, e assim os dias vão passando e as histórias vão sendo desenvolvidas e finalizadas.

Mas o segundo ponto a se analisar neste filme é justamente o modo como tais mulheres são representadas, isto é, o ponto de vista do filme em relação à temática abordada, e um conceito que pode nos ajudar a entender isso é o de *falsa ingenuidade*, discutido por Jullier e Marie (2007). A falsa ingenuidade, essencialmente, diz respeito à sensação produzida no espectador de que o universo representado no filme se distancia do universo de espetacularização e globalização do cinema, longe, portanto, dos padrões *blockbusters*, ou seja, de que tais personagens são mais reais que os heróis de superproduções por serem ingênuas e simples, o que na prática funciona como uma estratégia fílmica para a aproximação e empatia do espectador.

Ao estereotipar as empregadas como sendo uma classe necessariamente sofredora, analfabeta, honesta, ingênua e engraçada, o ponto de vista do filme conduz o público a aprovar os comportamentos das personagens, suspendendo os julgamentos habituais que costumamos empreender em situações semelhantes. Mas essa tomada de posição é um efeito alcançado conscientemente por parte da produção do filme, ou seja, a aproximação e a simpatia despertadas por estas mulheres é resultado de um modo de representação que favorece no espectador essa tomada de posição.

Assim, somos levados a simpatizar e tomar partido nas histórias das empregadas. Não julgamos a traição de Cida, pois acreditamos em sua necessidade de continuar se sentindo viva; não responsabilizamos Quitéria pelo roubo na casa de sua patroa, já que

conhecemos de perto sua falta de instrução; não recriminamos Roxane quando aceita ser garota de programa, pois somos cúmplices de seu desejo em tornar-se modelo e de seu choque com a realidade; nem mesmo questionamos Raimunda por casar com o melhor amigo de seu ex-namorado, já que sabemos de seu sonho em constituir uma família e de como ficou abalada com a ausência de Gilvan; tampouco julgamos Créó pelo desaparecimento de sua filha, pois compreendemos que seu rigor na educação da garota era para protegê-la, tão somente.

Nesta perspectiva, *Domésticas* mistura o humor das personagens com seus dramas pessoais e profissionais, equilibrando a película, aproximando o espectador e desenvolvendo sua empatia em relação às protagonistas. Com isso, momentos e comportamentos que poderiam ser recriminados pela sociedade são transformados em instantes de pura diversão.

Aliás, como afirmam Jullier e Marie (2007), a diversão é, necessariamente, um dos principais propósitos dos filmes pós-modernos. Claro que isso não exclui – e não poderia fazê-lo de qualquer modo – a importância mercadológica do filme, o alcance dos mercados e o lucro gerado para indústria, mas a noção de diversão versa sobre a diversidade na linguagem do filme, de modo a entreter o espectador através da diversificação da experiência cinematográfica. Logo, considerando a tendência de hibridização dos estilos de narrativas, a escolha por representar um segmento marginalizado do cotidiano das grandes cidades, a construção narrativa que se desenvolve sem grandes questões, *Domésticas* não está distante da perspectiva dos filmes pós-modernos, construindo-se, pois, como um produto de bem simbólico dentro do mercado pós-industrial que serve essencialmente ao entretenimento e ao consumo.

Em *Domésticas* observa-se, ainda, a ausência de um protagonista, isto é, um agente central que determine a sequência narrativa. Descentralizado sob a perspectiva de cinco empregadas domésticas e suas rotinas pessoais e profissionais, a história explora, em certos momentos, a sensação de um videoclipe, já que a música ganha o primeiro plano da narrativa, unificando diversos personagens em diferentes situações e espaços. Como afirma Silva (2007), nessas sequências musicais a montagem tende a ser mais rápida, característica esta que sugere a própria experiência de Meirelles na tradição da publicidade.

Mesmo com um enredo simples e uma estrutura linear, a análise do filme é enriquecida na medida em que consideramos o entorno contextual para pensar as proposições imanentes do filme, tangendo, assim, questões próprias à pós-modernidade. *Domésticas* mescla diferentes matrizes estéticas numa linguagem híbrida em função da diversão e do sincretismo, através de uma montagem e uma narrativa que conota a simplicidade, mas que é preta de significação e riqueza estética, chamando a atenção, em especial, para a construção de seu estilo cinematográfico.

4.2 – CIDADE DE DEUS (2002)

O filme dirigido por Fernando Meireles, em 2002, conta a história do conjunto habitacional Cidade de Deus, formado entre as décadas de 1960 e 1980 e que se tornou uma favela dominada pelo tráfico e suas disputas territoriais. Baseado no romance homônimo escrito por Paulo Lins, *Cidade de Deus* é narrado por Buscapé, um jovem que sonha em ser fotógrafo, e perpassa as histórias do Trio Ternura, de Cenoura, Bené, Mané Galinha, Zé Pequeno, entre outros personagens que fizeram do filme um marco do cinema nacional.

Neste filme serão analisadas três questões: o processo de retorno a certas convenções da narrativa clássica e moderna, através de observações em torno do som e da montagem; a fragmentação do filme, problematizando o uso de flashbacks e aproximando as discussões do estilo ‘*run and gun*¹⁵’ e do ‘efeito clipe¹⁶’, tal como sugerem Jullier e Marie (2007) e Chion (2008), respectivamente; e a camada de referencialização, onde discutimos algumas de suas referências, alusões e homenagens, bem como a importância dessas enunciações para a produção de prazer nos espectadores.

A primeira sequência de um filme costuma dizer muito sobre ele, e com *Cidade de Deus* não é diferente. No primeiro momento, logo após a passagem de alguns créditos, o filme é efetivamente iniciado com o foco em uma faca sendo amolada, imagem esta que, repetida cinco vezes, é entrecortada por blackouts e acompanhada por um samba, música que vai ajudar a inserir o espectador na realidade da favela carioca.

¹⁵ Próprio da tradição do telejornalismo, este estilo refere-se às filmagens amadoras e com pouco recurso tecnológico que o público culturalmente associa como material autêntico e real. No cinema ele se contrapõe às filmagens limpas e com perfeito enquadramento da narrativa clássica, dando um ar documental às cenas.

¹⁶ O efeito clipe pode ser entendido pelo momento da narrativa onde a imagem passa a ser subordinada ao som, colocando, assim, a banda sonora no primeiro plano discursivo e enunciativo do filme.

Em seguida temos um corte para a imagem de Buscapé com uma câmera fotográfica nas mãos e, assim, a apresentação do filme¹⁷.

Seguindo o ritmo da música, os cortes da montagem são realizados rapidamente, fazendo o espectador descobrir aos poucos o ambiente onde a ação se desenvolve e os personagens envolvidos. A diversidade de enquadramentos e a dinâmica de apresentação meticulosa neste momento do filme confirmam a prerrogativa de que, historicamente, estes instantes iniciais são fundamentais para situar o espectador nos aspectos mais relevantes da história, quais sejam: o espaço onde a trama se desenvolve, o tempo no qual ela acontece e os personagens envolvidos.

Mas diferente do que usualmente ocorre nas películas, sobretudo no cinema brasileiro, *Cidade de Deus* nos informa estas coisas não por meio do narrador, ou mesmo dos protagonistas da obra, mas através de um animal: uma galinha. Ela é, pois, visual e narratologicamente construída de tal forma que parece afirmar não ser igual a todos os outros de sua espécie, e é justamente por ela que somos introduzidos ao filme, às primeiras informações espaciais e temporais da trama. Prosseguindo com diversos cortes, onde a câmera parece passear pelo local sem se prender a nenhum detalhe em especial, mostrando um pouco de tudo o que ocorre na festa, a galinha se desprende e foge da laje, passando a considerar o melhor caminho a seguir (figura 6).



Figura 6

É quando por um curto momento nem a música nem o cacarejo da galinha são ouvidos e o foco segue para Zé Pequeno atentando para a fuga do animal, no mesmo

¹⁷ Só depois de assistirmos ao filme é que percebemos que essa é a imagem de Buscapé em uma passagem decisiva da narrativa, qual seja: a cena em que o personagem fotografa os policiais liberando Zé Pequeno após este lhes pagar cerca de dez mil reais, seguido pelo momento em que os pirralhos da caixa baixa assassinam o chefe do tráfico com dezenas de tiros por todo o corpo.

instante que manda um rapaz segurá-lo. O samba reinicia, mas agora o som de sua percussão é suavizado, destacando o típico som da cuíca, bem como os ruídos do bando do Zé Pequeno correndo em direção ao animal. A fuga da galinha é, portanto, o *mote* encontrado para apresentar melhor o espaço físico da favela, por isso, embora a câmera se concentre na maior parte do tempo na altura do corpo do animal – note que ela é filmada em diferentes ângulos (frontal, lateral, por cima e por trás) –, em alguns importantes momentos ela realiza uma panorâmica da favela, filmando-a também de cima.

Assim, ao espectador é dada uma noção espacial e histórica mais acentuada da trama ao observar as vielas do local, os moradores, seus vestuários, o linguajar de Zé Pequeno exigindo a captura da galinha, bem como compreende inicialmente a que contexto sociocultural se inserem aqueles jovens, negros, pobres e armados. Essas informações, ratificadas no decorrer do filme, localizam e delimitam as expectativas dos espectadores, sendo, pois, fundamentais para o desenvolvimento e o acompanhamento da trama por parte da audiência.

Novamente a música é suspensa abruptamente, e passamos a ouvir apenas a conversa de Buscapé com um amigo, onde o narrador afirma querer tirar fotos do bando de Zé Pequeno com o intuito de conseguir um emprego definitivo no jornal onde presta serviços. Em plano médio, a música instrumental reinicia e a cena é então cortada para Zé pequeno, passando logo em seguida a focar a galinha, com a câmera posicionada na altura de seu corpo, o que nos permite vê-la muito de perto, sem comprometer, todavia, a visão do que vem depois – no caso algumas pessoas tentando cercá-la. Com o fracasso da tentativa de captura, Zé Pequeno ameaça um morador da favela e autoriza o bando a atirar no animal.

Enquanto os comparsas de Zé Pequeno tentam matar a galinha à bala, a câmera encontra-se em contra-plongée, produzindo no espectador a tensão que sente o indefeso animal com a aproximação dos garotos armados. Neste momento, onde a vemos saltar de uma calçada mais alta para outra mais baixa, o posicionamento da câmera enquadra a galinha de baixo, representando o ocorrido de modo pouco usual, pois não corresponde ao ponto de vista de nenhum personagem. Ao eleger um ângulo no qual o espectador geralmente não tem acesso, o diretor potencializa o prazer da experiência

cinematográfica, colocando no primeiro plano da narrativa as possibilidades técnicas do aparato em função do entretenimento.



Figura 7

Coisa semelhante ocorre um pouco antes, quando na saída do bando em direção à galinha a câmera se posiciona em baixo de alguns caixotes, os quais os garotos precisam pular para seguir a ordem do líder. Essas perspectivas são exemplos práticos do que Jullier e Marie (2007) denominam de *narrativas de diversão*, já que contém diversos movimentos e enquadramentos de câmeras sem objetivos narratológicos, isto é, eles não são necessários para contar a história, mas servem, essencialmente, para divertir e diversificar a experiência cinematográfica do espectador com um ponto de vista que foge ao seu domínio.

No final desta sequência introdutória, a galinha chega à rua e a música é novamente suspensa, ficando apenas o som de seu cacarejo e o do carro que quase a atropela¹⁸. Corta-se então para Buscapé e seu amigo conversando, em seguida entram Zé Pequeno e seus comparsas – câmera lenta, som diferenciado, como se a realidade fosse suspensa e apenas a percepção de Buscapé importasse à trama. Neste momento, a cena é cortada em direção ao personagem: a câmera, mais rapidamente, faz um giro de 180° parando na posição frontal a ele, finalizando um pouco mais lento e em contra-plongée – percebemos bem a tensão no rosto do narrador ao encontrar Zé Pequeno, e tanto a velocidade do movimento da câmera quanto o som na cena remete ao espectador os duelos dos filmes de western norte-americanos, onde os inimigos encontram-se frente a frente na hora do duelo.

¹⁸ Até este último momento da primeira sequência os créditos do filme continuam sendo apresentados aos espectadores.

Zé Pequeno manda pegar a galinha e Buscapé se prepara para cumprir a ordem quando, atrás dele, chegam os policiais. O grupo do Zé Pequeno se posiciona para atirar neles, e Buscapé e a galinha acabam ficando no meio do fogo cruzado. Note que a presença do narrador nesta cena parece ser fruto do acaso, enquanto a galinha sim é responsável por conduzir a cena até este momento de clímax, levando o espectador a evidenciar os polos da situação (bandido-polícia) – embora em *Cidade de Deus* esta dicotomia não signifique necessariamente ‘vilão-mocinho’. Dessa forma, incomum à cinematografia brasileira, ironicamente é a galinha a responsável por aproximar o espectador dos personagens e da situação, dando ela o gancho de continuidade do filme.

Na continuação da cena, Buscapé se vira para ver quem está atrás dele e a câmera o acompanha. Em seguida, ele se volta em direção ao bando e a câmera segue-o, realizando um movimento de 360° completo, um travelling circular, agora mais rapidamente. Este recurso, no entanto, é explorado novamente seguindo a movimentação do personagem, mas agora a câmera segue de modo contínuo, conduzindo Buscapé aos anos 1960, no início da ocupação do conjunto habitacional de Cidade de Deus.

Nesta sequência em questão a música tem papel fundamental, pois sutura os diferentes planos abordados, conferindo à introdução do filme uma unidade narrativa e rítmica fundamentais para a preparação do espectador em relação a evolução dos acontecimentos. Neste sentido, ela é um dos elementos chaves que conferem à cena uma ambientação espaço-temporal necessária para localizar o público no contexto carioca do filme, com a paisagem peculiar da favela brasileira, suas vielas, sua cor, seu ritmo. Mas além de ajudar a acrescentar sentido à imagem, a música determina a montagem da sequência, uma vez que seus cortes acompanham as pausas da trilha.

Durante a apresentação do espaço e a saga da galinha em fugir da morte, a montagem dialoga com a música, criando camadas de sincronismo entre a banda sonora e a imagem fílmica. Embora poucas vezes percebamos a música no primeiro plano da narrativa – já que a película privilegia a imagem para contar a história, colocando quase sempre a música como acompanhamento das informações visuais – ela tem papel importante na apresentação do filme e na determinação sobre os cortes da montagem, tal como ocorre usualmente em narrativas de natureza clássica.

Mas além desta característica, *Cidade de Deus* trabalha no discurso fílmico misturando outras referências estéticas, pois ao mesmo tempo em que trabalha com uma narrativa compreensível no plano da fábula, o filme recorre a uma construção fragmentada da narrativa, chegando esporadicamente a romper com a unidade e o realismo do filme em função da diversão e do compromisso com o entretenimento.

Como afirmam Jullier e Marie (2007) “como todos os pós-modernos, os diretores dos filmes querem ao mesmo tempo a coerência do classicismo e a ‘diversão’ da modernidade” (p.257), o que justificaria o fato de que a música diegética desta sequência inicial possa ser ouvida mesmo depois dos personagens e da galinha se afastarem do grupo de samba presente na cena introdutória e percorrerem toda a favela, tornando-a, convencionalmente, uma música extradiegética – o verossímil, neste caso, seria a música ir diminuindo gradativamente até desaparecer, mas o som torna-se estável, fixando as ações não no espaço da favela, já que suas dimensões são ignoradas, e sim no tempo do fato ocorrido, ou seja, a busca pela galinha e o encontro com a polícia.

A diversão e a manutenção de um sistema de códigos que possa contribuir na montagem das cenas fazem com que essa música seja um recurso narratológico possível. A música extradiegética, assim, não faz com que o espectador perceba a passagem como antinatural, pois esta, embora fundamental para compactar a passagem e promover uma lógica de sequenciamento, não ganha o primeiro plano das ações, o que faz com que o espectador a perceba de modo suave e subordinada à imagem, mantendo, pois, a coerência do realismo fílmico.

O modo como a música é trabalhada na sequência evidencia bem sua majoritária dependência em relação à imagem. Note que ela alterna instantes de força, no qual determina diretamente sobre uma montagem rápida, com planos curtos e dinâmicos, e suavidade, quando a banda sonora se restringe ao discurso dos personagens, suspendendo ao máximo outros sons ou ruídos, tal como ocorre nos momentos onde Buscapé conversa com o amigo sobre as fotos que pretende tirar do bando de Zé Pequeno. Aqui a relevância do som é subjulgada em função das falas que não podem ser pouco compreendidas pelo espectador, o que implicaria no sentido da cena, e

principalmente na compreensão do medo que sente o narrador ao encontrar o chefe do tráfico.

O equilíbrio entre estas partes permite definir bem os momentos de clímax e tensão no filme, tal como ocorre em uma partitura musical, da mesma forma que direciona a apreciação do espectador em relação à narrativa. O som do filme, diferentemente do que ocorreu no Cinema Novo da década de 1960 e no Cinema Marginal brasileiro dos anos 1970, produz uma espécie de equilíbrio à dinamicidade da montagem, além de ser usada pelo diretor como uma estratégia de localização do espectador e de suas emoções em momentos determinados da película.

Partindo dos primeiros pressupostos aqui anunciados, notemos em *Cidade de Deus* um trabalho diferenciado em relação à montagem e o som. Enquanto a montagem da narrativa é espasmódica e fragmentada, passeando pelo espaço diegético sem foco, de modo a apresentá-lo aos poucos e através de ângulos pouco usuais, o som parece ter uma natureza mais localizada e linear, dando uma unidade semântica à imagem.

Enquanto o primeiro, tal como na cinematografia moderna, se presta à percepção segmentada do evento festivo e, ironicamente, à humanização de um animal irracional, o que seria impraticável em uma narrativa aos moldes clássicos, o segundo, contudo, utiliza o som seguindo as mesmas convenções do cinema hollywoodiano, isto é, prestando-se à unidade narrativa, sem ambiguidades, construído em função do discurso dos personagens e, principalmente, como uma música que não deve inferir mais do que o necessário para o sentido do filme, contribuindo tão somente para a absorção do espectador e a identificação deste com a realidade representada.

Se fizéssemos um exercício de imaginação no intuito de transformar estes dois itens da narrativa opondo suas estéticas (transformar a montagem moderna em montagem clássica e o som clássico em um som moderno) certamente apontaríamos que em uma narrativa clássica o início do filme não teria tantos focos como em *Cidade de Deus* e a favela não seria apresentada aos poucos ao espectador através de diferentes fragmentos soltos, seguidos um a um por tomadas rápidas e confusas, mas através de uma panorâmica que evidenciasse bem a realidade do local como um todo. O som estaria presente desde o início até que a câmera se aproximaria da laje onde se encontra,

além das pessoas cantando e dançando e Zé Pequeno com seu bando, o grupo de samba, de modo a justificar a música como um som diegético.

Já se pensássemos o som em função de uma narrativa moderna, buscaríamos trocar o samba por um ritmo menos brasileiro, ou mesmo trabalhá-lo de tal modo que fosse difícil sua identificação imediata. Isso faria com que a camada sonora ganhasse autonomia, acrescentando ao som um valor próprio ao enfatizar suas propriedades particulares. Assim, o filme chamaria sim a atenção do espectador para seu código cultural e cinematográfico, mas evidenciaria em primeiro plano o código musical puro¹⁹ da banda sonora (GORBMAN, 1987), o que geraria uma teia de conhecimento e significação para além da subordinação do som à imagem.

Qualquer uma das mudanças enunciadas transformaria o estilo de *Cidade de Deus*, e é justamente o modo como tais convenções se articulam, isto é, a forma como o filme dialoga com estas diferentes princípios estéticos, que nos faz pensar a produção de Fernando Meirelles sob o princípio do pós-modernismo. Temos, neste sentido, evidenciado o primeiro conceito operacionalizador desta análise, isto é, o hibridismo e as articulações entre matrizes e concepções estéticas, através de uma narrativa que dialoga elementos do classicismo cinematográfico com elementos do cinema moderno nacional.

A sequência seguinte ocupa-se em contar a história do surgimento de *Cidade de Deus*, na década de 1960. Nela, como afirmam Fernando Meirelles, César Charlone e Bráulio Mantovani²⁰, nos comentários retirados do DVD do filme, foram usadas preferencialmente cores em tons pastéis, de terra e algumas gradações avermelhadas, destoando significativamente das demais passagens do filme. A Cor, neste sentido, vai contribuir para demarcar os três períodos da história abordada, as décadas de 1960, 1970 e 1980, ajudando o espectador a compreender melhor a continuidade da história e dos personagens, mesmo com os intensos *flashbacks* do filme.

¹⁹ A autora entende *códigos musicais puros* como sendo as características intrínsecas ao próprio som, sua sintaxe, ou seja, suas particularidades musicais e não semânticas. *Códigos musicais culturais* dizem respeito às associações que culturalmente desenvolvemos no contexto no qual estamos inseridos (códigos definidos em relação ao amor, a alegria, o ciúme, etc) e *códigos musicais cinematográficos*, por sua vez, referem-se às convenções que compreendemos em função de uma cultura em relação ao cinema, os códigos do contexto fílmico.

²⁰ Diretor do filme, diretor de fotografia e roteirista, respectivamente.

Na representação da década de 1960 foram usadas lentes grande-angulares para dar a noção fotográfica de lugar amplo, panorâmico, onde ainda se pode ver o horizonte do espaço e a cidade como um todo. Esta disposição do lugar, como destaca o diretor, vai soar no filme como uma metáfora à própria condição dos personagens, uma vez que estes, no último período do filme, perdem esta perspectiva de horizonte e vastidão para entrarem em um submundo marcado pelo cinza das moradias, pelas vielas desordenadas que mais parecem labirintos onde os personagens se perdem por completo e pela claustrofobia – por isso a recorrência, na terceira parte da trama, no uso de *closes*, recurso pouco utilizado até então. As perspectivas amplas do espaço são substituídas assim por enquadramentos fechados e o tripé pela câmera na mão, marcando o que convencionalmente foi chamado desde 2000 de:

Estilo *run-and-gun* (literalmente ‘correr e atirar’). Essa prática, que pertence ao grande grupo das práticas *lô-fi* (práticas que desconfiam dos excessos da alta tecnologia), remete ao jornal televisivo e, mais globalmente, a todas as práticas amadoras de filmagem em vídeo que o público se habituou a interpretar como marcas de autenticidade. Essa, se assim desejamos, é uma espécie de *alarde* ao descrédito das imagens que (...) aparecem como conjuntos de *pixels* manipuláveis à vontade e, portanto, pouco dignas de crédito. O estilo *run-and-gun* provoca, pelo reflexo cultural, a leitura das imagens à maneira de ‘crença’ – a mesma maneira em que lemos as reportagens de guerra ou o pequeno filme que o tio João fez de suas férias (o tio João não sabe filmar, não tem tripé, e então a câmera se mexe o tempo todo). ‘Como a imagem é suja, isso quer dizer que ela é verdadeira’, poderia-se dizer, como um resumo do *run-and-gun* (JULLIER & MARIE, 2007, p. 258-259).

Vale ressaltar que é no início da sequência de apresentação da favela, na década de 1960, o momento onde se marca também, e definitivamente, a importância da narração de Buscapé para o filme. Quando Dadinho lhe pergunta seu nome, pela primeira vez na película Buscapé mostra seu poder ao congelar a imagem com o

propósito de se apresentar devidamente ao espectador, recurso este constantemente valorizado na narrativa. Ao som de uma fotografia sendo tirada, o que mais a frente será justificado pela transformação de Buscapé em fotógrafo profissional, as imagens são congeladas geralmente na apresentação das histórias e dos personagens, dando ao espectador a impressão de onipresença e a real importância do personagem para o andamento do filme, tal como ocorrerá em seguida em relação ao Trio Ternura, formado por Cabeleira, Alicate e Marreco.



Figura 8

Assim, *Cidade de Deus* tem momentos evidentes de rompimento com a convenção de realidade, e estes momentos protagonizados por Buscapé são exemplos disso. Parar o avanço da narrativa em função do que quer que seja é chamar a atenção do espectador para o aparato técnico do cinema, contradizendo o princípio de invisibilidade da narrativa clássica, e distanciando o público de uma possível absorção em relação à história contada. Em alguns momentos, Buscapé não apenas congela determinadas imagens do filme para esclarecer algumas passagens ou apresentar personagens, mas parece tornar-se responsável também pela variação da distância focal que a câmera estabelece em relação aos apresentados, tal como ocorre com o Trio em questão e com os amigos Bené e Dadinho, logo em seguida.

Neste momento, a narração ganha, assim, o primeiro plano da cena e subordina as estratégias do filme a ela, evidenciando a onipotência de Buscapé enquanto narrador do filme. Além disso, vale ressaltar, Buscapé é um personagem que tem por

responsabilidade a organização da narrativa, no sentido de facilitar ao espectador a compreensão do filme. Sua voz *off* contribui para unificar as idas e vindas de *Cidade de Deus* e, em certos momentos, prepara o espectador para o que vai ocorrer em seguida, localizando a audiência e suturando as histórias fragmentadas do lugar.

Assim, aludindo à segunda categoria de análise para este filme, seja através da montagem – devido aos tempos abordados e a diversidade de histórias relatadas – seja pela própria inferência de Buscapé como narrador da trama, *Cidade de Deus* tem presente em sua narrativa o princípio da fragmentação da representação. A narrativa está sempre sendo rompida em função de uma nova história a ser contada, há inúmeros *flashbacks* no filme, e embora a fábula possa ser compreendida sem maiores dificuldades, evidentemente ela não se constrói de forma linear, como ocorre em *Domésticas*.

Destaca-se, tal como nos chama atenção Fernando Meirelles, o fato de que, mesmo com a importância evidente de Buscapé enquanto narrador, ele não é um personagem fundamental para contar a história da comunidade de *Cidade de Deus*. Este diferencial do filme nos permite ver o desenvolvimento do conjunto habitacional de modo descentralizado, pois mesmo sob a perspectiva de um morador do local, é um ponto de vista da margem do sistema criminoso em destaque.

Contudo, vale destacar que devido seu relativo distanciamento com a temática do filme – diferente do que ocorre com os demais personagens diretamente envolvidos no conflito do tráfico de drogas – a importância simbólica de Buscapé consiste no fato dele representar o lado bom da história, atraindo com sua integridade a empatia e ancorando o afeto dos espectadores, construindo no filme o tido final feliz.

Retornando ao aspecto de fragmentação do filme, é preciso considerar que esta característica está presente em alguns outros importantes momentos, agora não mais em função de Buscapé. Essas passagens às quais me refiro agem suspendendo a verossimilhança da fábula e rompendo com o fluxo da narrativa, contribuindo para pausar e fragmentar o filme. O rompimento da trama, nestes casos, torna-se responsável por evidenciar ao espectador outras camadas do filme diferentes do discurso ou do plano visual das cenas, como a música e os ruídos.

Em *Cidade de Deus* isso pode ser bem observado na cena em que Alicate e Marreco estão escondidos na mata, fugindo dos policiais. No momento inicial desta cena, o som corresponde perfeitamente à narrativa, sendo moldada pelo posicionamento da câmera e do observador. Quando os policiais conversam na mata, a câmera na altura deles evidencia um diálogo forte e a presença marcante dos sons da floresta. Quando o observador passa a ser Alicate, no topo de uma árvore, a conversa dos policiais fica mais abafada e o som menos evidente, sugerindo a distância entre estes e os bandidos. Neste primeiro esquema da cena, portanto, a narrativa avança de modo verossímil e naturalista, confirmando a expectativa do filme de um modo geral.

Mas no momento seguinte percebemos a alteração do som segundo o ponto de vista de Alicate. Em função de sua tensão, o personagem desconecta-se semanticamente da conversa dos policiais, tornando-a embaralhada e distante, quase sem forma, como se várias pessoas falassem ao mesmo tempo impedindo que a compreensão do discurso seja possível. Alicate concentra-se, pois, no zumbido de um inseto próximo ao seu ouvido, e a narrativa mescla tal percepção ao cair de uma gota – que de nenhum modo nos deixa claro ser a visão dele ou apenas uma representação simbólica para um instante de alucinação e descoberta interior a qual o personagem é submetido (figura 9).

Assim, a câmera enquadra, lentamente, o cair da gota d'água de uma folha, e retorna para Alicate, tentando timidamente afastar o inseto perto dele. Em *close-up*, a montagem de novo destaca a queda da gota, evidenciando seu movimento com um som ao mesmo tempo metálico e grosso. Mas a gota, ao invés de cair no chão da floresta onde se encontra, cai em um vácuo sem luz, transformando-se em um pequeno peixe, que será, logo mais, devorado por outro ainda maior. A 'gota-peixe', portanto, torna-se uma metáfora para a condição do personagem, isto é, uma isca, um ser pequeno que se presta, tão somente, ao alimento de outro maior. Por último, com três ângulos distintos do rosto do personagem, o filme, agora com uma montagem rápida e perpassada por blackouts retorna a Alicate ainda sobre a árvore a espera da saída dos policiais do local.

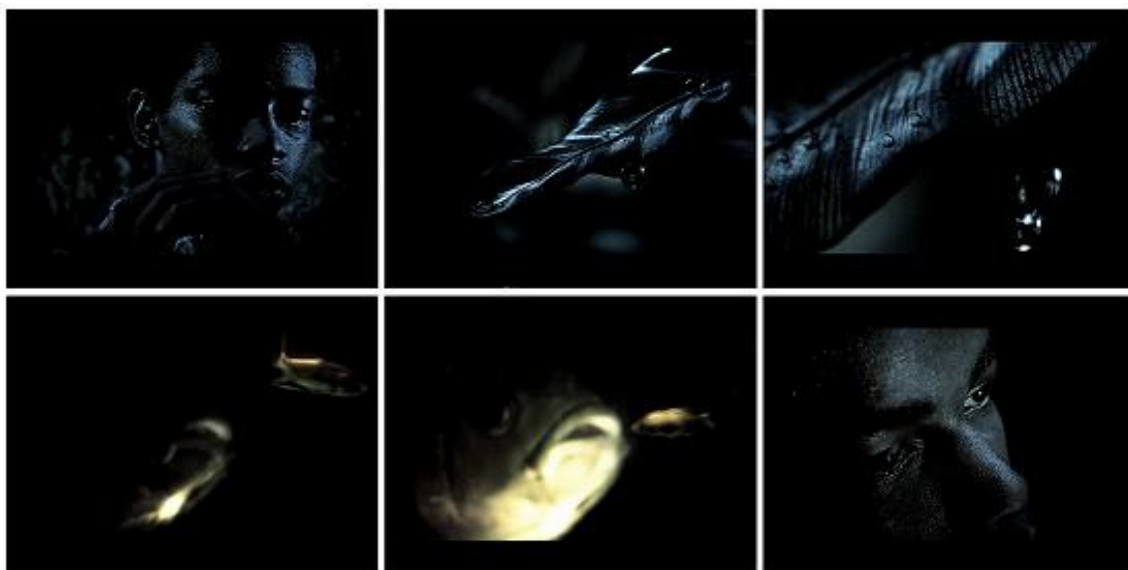


Figura 9

Nessas passagens, som e imagem se alternam no primeiro plano das cenas para representar melhor a tensão e o momento de revelação de Alicate. Aqui, não há avanço da narrativa, apenas uma linha de fuga que vai sugerir a transformação pessoal do bandido, que larga o mundo do crime e se converte à igreja. O transe de Alicate altera, pois, a linguagem do filme, em um momento em que tudo é possível e justificado narratologicamente. Aqui, o ruído não é mais pano de fundo para a floresta, mas uma presença marcante e incômoda ao personagem, e a imagem não é mais realista, mas alucinógena, metafórica.

Tendo em vista o fato de que *Cidade de Deus* apresenta tais situações como exceções narrativas, observamos que em seguida o filme retorna a lidar com o som ambiente e verossímil. Assim, na passagem de Alicate pelos policiais o filme reafirma a mudança do personagem, e aqui não apenas através da coragem dele em não temer à Lei, mas também por meio do som, que suavemente aproxima Alicate do salmo 91²¹. Desta forma, tal como em narrativas convencionais, o som introduz o personagem neste novo universo, confirmando as expectativas já criadas anteriormente.

²¹ Aquele que habita no esconderijo do altíssimo à sombra do Onipresente, descansará. Direi do Senhor: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza e Nele confiarei. Não temerás espanto noturno, nem seta que voe de dia. Não temerás peste que ande na escuridão nem mortandade que assole ao meio-dia. Pois aquele que habita no esconderijo do altíssimo à sombra do presente descansará.

Outra cena relevante (embora o efeito seja diferente, aqui muito mais clássico do que moderno) ocorre na cena em que Cabeleira encontra Berenice pela primeira vez (Figura 10). Ao fugir da polícia, depois do assalto ao motel, Cabeleira pede abrigo à Maracanã, moradora da Cidade de Deus, e se depara com Berenice adentrando a sala da casa e acendendo uma vela. Enquanto a luz ilumina gradativamente o rosto de Berenice, uma música instrumental invade a cena, representando o encanto de Cabeleira por esta.

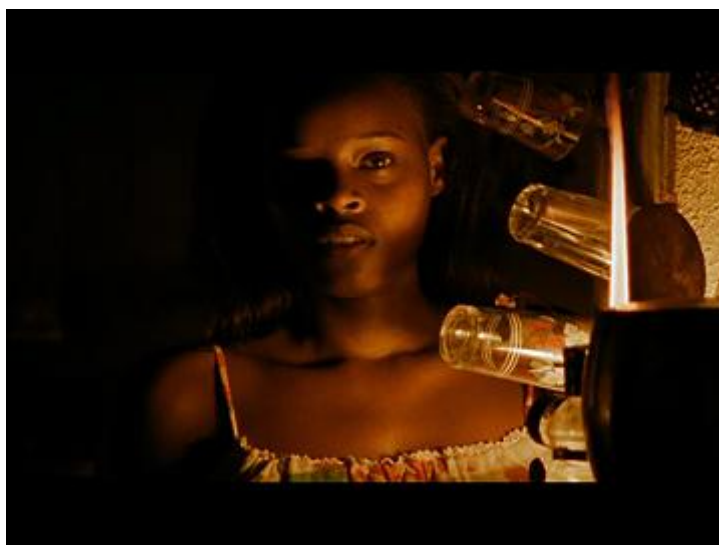


Figura 10

A narrativa logo é suspensa e a música, que invade a cena de modo abrupto, é responsável por criar a expectativa do romance entre os dois personagens. Neste curto instante, é ela, e não a imagem, quem ocupa o primeiro plano do filme – e não como música de fundo, como se costuma observar nas estéticas naturalistas – e sua saída, tão inexplicável como sua entrada, direciona o retorno de cabeleira à sua realidade. Na cena, evidencia-se ainda um tom fortemente melodramático, como uma homenagem em relação a estas estratégias, demasiadamente usadas em filmes românticos e de estrutura comercial. Esses são alguns exemplos do que Jullier e Marie (2007) chamam de o efeito-clipe, ou seja:

Quando a música impõe sua duração à cena ou seu ritmo de montagem, quando a voz evoca objetos que a faixa-imagem materializa logo em suas dimensões, quando os ruídos que fazem parte do naturalismo da cena visual desaparecem em proveito de outros sons (JULLIER & MARIE, 2007, p.55).

Uma passagem que também merece destaque por localizar no primeiro plano do filme outra camada se não o discurso e a imagem é a cena em que os policiais matam por engano um morador da favela, colocando a arma em sua mão e apertando o gatilho para gerar provas contra o inocente rapaz. Nela o destaque se dá em função do movimento de câmera. A trajetória da bala do revólver é uma sequência de imagens proporcionada pela câmera que pressupõe a atenção do espectador no procedimento técnico, e não na qualidade narrativa dele para o filme, já que, evidentemente, um ser humano não conseguiria seguir a munição com tamanha destreza e rapidez.

Apontamos ainda para o fato de que a montagem de *Cidade de Deus* – por ser rápida, dinâmica e com diversos *flashbacks* que posiciona o espectador em histórias e tempos específicos – assemelha-se em alguns momentos à linguagem do videoclipe, trabalhando com a intensificação da dimensão rítmica e com a exploração acentuada da música e da luz, de modo a gerar uma narrativa mais fluida. Para Michel Chion (2008), o estilo clipe promove, justamente, um aceleração da dimensão rítmica da cena, dinamizando o tempo da imagem ao deixá-la menos presa aos códigos convencionais de uma narrativa causal. Neste caso, e mais do que nunca, a música determina sobre os cortes da montagem, relacionando assim a banda sonora e a imagem de modo rápido e harmônico, tal como ocorre na primeira passagem do filme.

Esses trechos destacados até então evidenciam muito bem o que viemos chamando atenção durante os primeiros capítulos desta dissertação, ou seja, como proposições estéticas distintas podem dialogar perfeitamente nos filmes contemporâneos, que tendem a realizar filmes realistas e, ao mesmo tempo, usar as artimanhas técnicas do cinema para explorar passagens de planos, texturas, sons e montagens híbridas e não-verossímeis, alternando os pontos de observação do

espectador e as camadas do filme em função de objetivos localizados, de sensações particulares e, sobretudo, de entretenimento, distração e prazer.

Esses objetivos e sensações são exatamente o que ressignifica, por exemplo, o uso do *flashback* no filme. Um recurso usado desde o princípio do cinema – típico de narrativas clássicas e do filme *noir* – ele é extremamente presente em *Cidade de Deus*, funcionando como um princípio organizador do filme e como um recurso para rever e acrescentar informações relevantes à trama sob a perspectiva de diferentes personagens, como na cena em que Zé Pequeno entra na boca do Neginho.

O que poderia soar cansativo ao espectador, se transforma em um jogo de reconhecimento, além de uma ferramenta de sistematização das histórias abordadas, o que provoca prazer no espectador em revelar as histórias por completo. Nesta perspectiva, seu uso facilita a diferenciar a passagem do tempo e convida o espectador a adentrar a narrativa com mais densidade, mobilizando e dinamizando o filme. Assim, para explorar diferentes núcleos e tempos históricos, sua estrutura diegética recorre constantemente ao uso de *flashbacks* de modo a não prejudicar, mesmo com a fragmentação do filme, a compreensão da fábula, a clareza dos conjuntos, a definição precisa de cada parte, bem como a evolução das histórias e dos personagens.

Sobre a evolução das partes, vale salientar que, como costuma acontecer nas narrativas clássicas, a primeira cena do filme reaparece no fim da narrativa, servindo de gancho para a conclusão do filme tal como um sistema cíclico. Mas diferentemente das convenções hollywoodianas – eis aqui um toque pós-moderno ao recurso do *flashback* – em *Cidade de Deus* a última cena não revela, efetivamente, o final do filme, e sim ‘o começo do fim’, como sugere o intertítulo da sequência.

Novamente vemos o afiar da faca, a preparação da comida, a apreensão da galinha, sua fuga, a caçada do bando de Zé Pequeno, o encontro do chefe do tráfico com Buscapé e a chegada da polícia, como descrito no início desta análise. Mas como afirma Meirelles nos comentários do DVD, o diferencial deste retorno está justamente no fato de que ele não termina o filme, pois a narrativa ainda desenvolve momentos decisivos para a história da comunidade.

É como se a narração de Buscapé acabasse ali, pois daquele momento em diante as coisas passam a acontecer no tempo presente e a narração é substituída pela própria experiência do personagem nos últimos fatos retratados no filme, tais como o combate entre os grupos rivais de Zé Pequeno e Cenoura, a prisão destes, a soltura de Zé Pequeno, sua morte pelo grupo de pirralhos da Caixa Baixa e a conquista do sonho de Buscapé de se tornar fotógrafo profissional.

Retornando às observações sobre o segmento referente à década de 1960, outra questão importante a destacar – e que aqui implica em uma relação matriz com o cinema pós-moderno – é a tendência à referencialização do filme, pontuado anteriormente como o terceiro conceito operacionalizador desta análise. Uma cena onde se evidencia isto, por exemplo, é a cena do assalto ao carro do gás realizado pelo Trio Ternura. Tanto o enquadramento da cena com a câmera em cima do caminhão e a presença de Cabeleira armado em uma encruzilhada, com um lenço cobrindo o rosto, quanto o momento em que o Trio se aproxima e aponta os revólveres para o motorista – aqui a câmera parece estar no para-choque no automóvel – faz alusão direta ao gênero western, comum ao cinema norte-americano (figura 11).



Figura 11

Outra alusão presente nesta passagem diz respeito ao mito de Robin Hood, o bandido conhecido por roubar os ricos para distribuir aos pobres. Assim como o personagem do mito, o Trio Ternura não se contenta em ficar com o dinheiro do assalto e distribui o gás do caminhão para toda a comunidade local, o que promove a simpatia dos moradores (bem como a nossa enquanto espectadores) em relação aos bandidos –

fundamental para a proteção deles em outro momento do filme, quando os moradores não os denunciam à polícia devido o assalto do motel, mesmo sabendo da culpa destes.

Ainda neste sentido, ao longo do filme a guerra do tráfico em *Cidade de Deus* faz referências diretas a duas outras guerras que assolaram o mundo: a guerra do Vietnã (1945 – 1975) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). A primeira referência surge de uma comparação feita por Buscapé ao falar da guerra entre a boca do Zé Pequeno e a boca do Cenoura que, ao ganhar a visibilidade da mídia fizeram com que os policiais adentrassem a favela com violência. Neste momento o narrador afirma “pra polícia, morador de favela virou sinônimo de bandido e a gente se acostumou a viver no Vietnã”.

A outra referência ocorre em uma das mais importantes passagens do filme, quando os pirralhos da caixa baixa matam Zé Pequeno com dezenas de tiros por todo o corpo. Antes de balearem o chefe do tráfico, o grupo de crianças grita “ataque soviético”, referindo-se aos métodos russos de combate. Essas alusões, na verdade, nem causam um estranhamento ao espectador contemporâneo brasileiro, mas dão a dimensão do conflito e da realidade das favelas do país, isso porque a guerra do tráfico de drogas não é uma guerra tão diferente das que registramos nos anais da história, haja vista que são permanentes e igualmente violentas.

Tal como afirma Jullier e Marie (2007) sobre o cinema de terceiro grau, *Cidade de Deus*, como visto nos exemplos acima, recorre durante o filme a diversas alusões e homenagens a fatos e convenções presentes no imaginário coletivo de seu público, utilizando-se destes recursos não necessariamente como uma ferramenta de ironia, mas como camadas de enunciação que potencializa estados de prazer ao espectador, tendo em vista o processo de reconhecimento, criação e consolidação de clichês cinematográficos.

O cinema pós-moderno, portanto, se nutre deste pacto entre diretor e espectador, trabalhando, justamente, o caráter discursivo de seus filmes através da renovação das antigas formas e estéticas, desenvolvendo, com isso, sensações e expectativas diferenciadas. O espectador cinematográfico deseja, pois, estas construções em rede, nas quais um filme é construído através do diálogo com seus pares e da referência direta ou indireta a estes, desafiando-o, assim, a identificá-las. Este desafio, por sua vez, produz

no espectador o prazer em compartilhar tais informações com o diretor do filme. Para aqueles que não o fazem, todavia, o sentido da trama não é alterado, mas para aqueles que percebem tais referências existe uma espécie de parceria, de cumplicidade para com o filme, promovendo uma sensação nova à experiência já tão saboreada do cinema.

Como os filmes anteriormente abordados da década de 1980, *Cidade de Deus* apresenta as características-chaves da narrativa pós-moderna, quais sejam: uma constância entre linearidade e fragmentação, evidenciando um princípio de estrutura dupla; o que se pode denominar de artificialismo, haja vista os movimentos de câmera não verossímeis ou mesmo os congelamentos de imagens, determinando essencialmente sobre o fluxo da narrativa; tendência ao citacionismo, considerando justamente as referências contidas no filme; exploração do contexto urbano e distanciamento político, uma vez que, embora produza um discurso crítico em relação à desigualdade social e à marginalização, *Cidade de Deus* se presta muito mais ao entretenimento através de uma narrativa de diversão, como conceitua Jullier e Marie (2007), do que a uma chamada de consciência que promove a ação e a melhoria das condições apresentadas.

Além das características destacadas no decorrer da análise, chamamos a atenção para uma evidente oscilação entre a função de entretenimento e as perspectivas autorais do filme. *Cidade de Deus* mescla, pois, cinema de autor e cinema de público, já que claramente temos marcas muito evidentes da figura autoral de Meirelles²² e uma preocupação no alcance das massas, através de uma narrativa fácil, demarcada e com convenções bem fixadas no inconsciente coletivo dos espectadores da arte cinematográfica.

Como um exemplo desta marca autoral do diretor visualizamos o fato de que a linguagem espetacular de *Cidade de Deus* se mescla a uma textura documental muito presente em seus outros filmes, promovendo um modo de representação que se aproxima contextualmente da realidade representada, de modo a friccionar ficção e

²² Principalmente considerando a nossa posição privilegiada de olhar a obra do cineasta agora, depois de outras três produções.

realidade. A sua escolha por trabalhar estratégias muito próprias do neorealismo italiano para representar a trama do filme vem justamente nesta vertente, isto é, de torná-lo o mais verossímil possível, independente de eventuais rupturas narrativas. Para tanto, a equipe técnica do filme em análise optou por trabalhar com atores não profissionais, dando preferência por externas, ao invés de filmagens em estúdios e, principalmente, a recusa por roteiro que determinasse fixamente as ações ou falas dos atores, se prestando muito mais ao uso de improvisações do que marcações previamente definidas.

O uso de improvisações, aliás, é um recurso que vem sendo retomado na pós-modernidade não apenas pelo cinema, mas de um modo geral pelos mais diversos campos artísticos, tais como o teatro e a performance que, recorrendo historicamente às influências do teatro ritualístico, privilegiam o espontâneo e o corporal como potência cênica. No cinema, evidentemente, as composições não são tão livres quanto na performance, já que é fundamental o orquestramento do som e da luz para os planos fotográficos, por exemplo, mas ainda assim, tem se tornado comum essa busca cada vez maior por uma naturalidade no ato da gravação.

O roteiro, escrito por Bráulio Mantovani, funcionou, neste sentido, mais como um indicativo das ações e sequenciamento da trama do que como uma receita que precisa ser tal e qual seguida, sendo este, sem dúvida, um ponto importante no processo de análise do filme; uma vez que permite aos atores, moradores de favelas do Rio de Janeiro, utilizar seu próprio vocabulário, expressões e movimentações para dar vida aos seus personagens, tornando-os mais próximo à realidade.

Isso explica, portanto, a escolha de Fernando Meirelles e de sua equipe de som em trabalhar com boa parte do som gravado *in loco*, de modo a capturar a criatividade momentânea dos atores, e apenas parte pós-sincronizado, quando as cenas exigiam uma acústica em estúdio para não comprometerem a compreensão dos diálogos dos personagens, como ocorre nas cenas na praia – já que o som do mar, quando registrado diretamente por microfones, produz um chiado alto que prejudica, naturalmente, a compreensão do texto, dificultando o entendimento do espectador e a sequência do filme.

Mesmo considerando que Meirelles realiza um processo de filmagem cunhado em uma direção colaborativa, é inevitável perceber um orquestramento dele nas etapas de composição do filme, vendo-o marcadamente, por exemplo, nos momentos em que a tela é dividida ao meio, expondo ao espectador duas ou mais cenas ao mesmo tempo, tal como ocorre na passagem que evidencia as mortes do motel ou quando um integrante do bando de Cenoura corre para pegar ‘Filé com Frita’, após este dar um recado de Zé Pequeno ao seu rival – recurso este que é utilizado pelo diretor em todos seus demais filmes, isto é, *O Jardineiro Fiel* (2005), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008) e, principalmente, *360* (2012).

Outro recurso que nos faz entender em Meirelles como autor da obra cinematográfica é a justaposição de algumas cenas, como as que ocorrem durante a oração do bando de Zé Pequeno antes dos conflitos com o bando do Cenoura e Mané Galinha (35min41seg). Simultaneamente a esta passagem, são justapostas cenas que mostram o armamento do grupo, bem como os combates entre eles, representando, justapostos, presente e futuro.

Essas e outras características fazem do diretor o criador de um estilo reconhecível e eficiente, preocupado não apenas em agradar e proporcionar experiências ao espectador contemporâneo, mas em construir uma linguagem que o identifique enquanto autor que trabalha relacionando referências e distintas influências, dialogando, pois, com o tempo em que vive e seus questionamentos – o que possibilitou, evidentemente, que a análise de *Cidade de Deus* a partir das concepções em torno do pós-modernismo proporcionasse tantas considerações a respeito de sua estrutura imanente.

4.3 - O JARDINEIRO FIEL (2005)

O Jardineiro Fiel narra a história de Justin Quayle, um diplomata britânico, membro da alta comissão do país, que busca desvendar a morte de sua esposa Tessa que, juntamente com seu amigo Arnold Bluhm, morre em circunstância suspeita no Largo da Turkana, no Quênia. Nesta jornada, Quayle descobre que sua esposa, uma ativista dos direitos humanos, estava envolvida em um perigoso processo de investigação sobre a participação de uma grande indústria farmacêutica em testes ilegais de medicamentos na população africana, utilizando-a, pois, como cobaias humanas; além de revelar a participação de seu amigo Sandy na trama; os subornos realizados pela indústria farmacêutica ao governo queniano para que os tais testes pudessem ser realizados e outras surpresas que o afeta de modo decisivo.

Na análise deste filme recorreremos a duas noções de extrema importância em estudos sobre narrativas cinematográficas: a montagem e a representação do herói da trama. Discutiremos, pois, como são desenvolvidas estas perspectivas, como são organizados o tempo e o espaço narrativos, em que instância a montagem obedece ou rompe as convenções dos gêneros nos quais se costumam alocar o filme e como a representação do protagonista dialoga com as questões sobre sujeito pós-moderno.

Trata-se, portanto, de pensar o ritmo da película, os espaços de filmagem, o estilo narrativo, o sujeito enquanto alegoria para a sociedade pós-moderna aqui abordada, além de discutir a inserção de Fernando Meirelles no mercado cinematográfico internacional e a importância deste movimento para as marcas iminentes da linguagem do filme.

Uma das coisas que mais nos chama atenção em *O Jardineiro Fiel* é, certamente, o modo como é construída a narrativa do filme. Mesclando simultaneamente passado,

presente e futuro, além de materiais da ordem do consciente e do inconsciente, o filme nos proporciona uma verdadeira experiência de trama fragmentada, onde o espectador é instigado a manter-se atento à reorganização dos quadros para a efetiva compreensão causal dos acontecimentos da fábula.

Em função de sua montagem – que se utiliza constantemente do uso de flashbacks, de imagens justapostas, além de recorrer a tipos de filmagens diferentes para representar estados de desconforto dos personagens ou discrepância entre contextos culturais – o filme é construído alimentando no espectador a necessidade de juntar as peças da trama, tal como ocorre em um quebra-cabeça, gerando neste a confusão aparente em que se encontra o próprio protagonista. Desta forma, tal como afirmamos em relação às artes pós-modernas, *O Jardineiro Fiel* reposiciona o espectador tradicional de cinema, haja vista mantê-lo sempre alerta e consciente aos fatos apresentados e às camadas de enunciação do filme, tornando, assim, sua participação menos passiva e catártica.

Começando pelo meio da trama, a primeira cena do filme é a despedida de Tessa e do Dr. Arnold Bluhm para o Largo da Turkana, no Quênia, onde ficaremos sabendo em seguida que serão assassinados em uma emboscada. Esta imagem, a última recordação viva de Justin Quayle em relação a sua esposa, será remontada diversas vezes no filme, como se o protagonista refizesse o percurso de Tessa, procurando respostas para desvendar os diversos mistérios da fábula, desde os motivos desta viagem, a relação entre sua esposa e Bluhm, e até mesmo os obscuros interesses da indústria farmacêutica na comunidade africana, questões essas tão confusas para Quayle quanto para o próprio espectador.

Pouco depois, registra-se a retirada do corpo de Tessa do lugar de seu assassinato e, em seguida, na embaixada do governo inglês, Sandy dá a notícia de sua provável morte ao diplomata, insinuando, ainda, que o caso poderia ser um ato passionnal de Bluhm, com quem ela supostamente manteve uma relação extraconjugal. Essa última informação, contudo, é desmentida logo mais adiante no filme por Guita, amiga do casal, que esclarece que Bluhm era homossexual e que tinha um relacionamento secreto com outro médico da comunidade, já que o casamento homoafetivo é ilegal no Quênia. Além disto, com a confirmação do também assassinato

do Dr. Arnold Bluhm fica evidente para Quayle que tais mortes devem estar associadas à investigação que os dois realizavam, o que impulsiona ainda mais o desejo do diplomata de revelar a verdade sobre o caso.

O filme retrocede, pois, para o momento em que Justin e Tessa se conhecem, em uma conferência onde, substituindo Bernard Pellegrin, o diplomata fala sobre a invasão da Inglaterra ao Iraque. Depois da reunião, os dois se aproximam, tomam um café juntos e Justin a acompanha até sua casa, onde eles se envolvem, iniciando o romance do casal. No momento seguinte o filme mostra Justin no Quênia reconhecendo o corpo de sua esposa, retornando, em seguida, aos dois, no passado, na embaixada, onde ela a pede para ser levada à África com ele.

Dessa forma, consolidada pela cena adiante, onde Tessa encontra-se no Quênia grávida de Justin e, de um modo geral por todo o filme, as cenas entre a África e a Inglaterra são intercaladas, evidenciando que o presente – atual situação de investigação pessoal de Justin –, o passado – recordação dos primeiros encontros, das primeiras juras de amor do casal –, e o futuro – onde algumas das principais revelações são feitas inicialmente a nós, espectadores, e apenas posteriormente a Justin, protagonista da obra –, se entrelaçam de forma caleidoscópica.

Ressalta-se, todavia, que a construção da narrativa se faz não apenas por meio do intercalamento dos tempos, mas em alguns momentos também a partir da justaposição deles na trama. No momento em que Justin é espancado por capangas contratados pela organização farmacêutica como uma forma de aviso para que ele pare com as investigações sobre a morte da esposa e, conseqüentemente, sobre a própria organização e os testes realizados em habitantes quenianos, Justin encontra-se com o rosto no chão, um lenço na boca, sangrando e pouco consciente dos fatos quando, ao olhar em direção ao banheiro, se depara com a figura de Tessa saindo da banheira, grávida (figura 12).

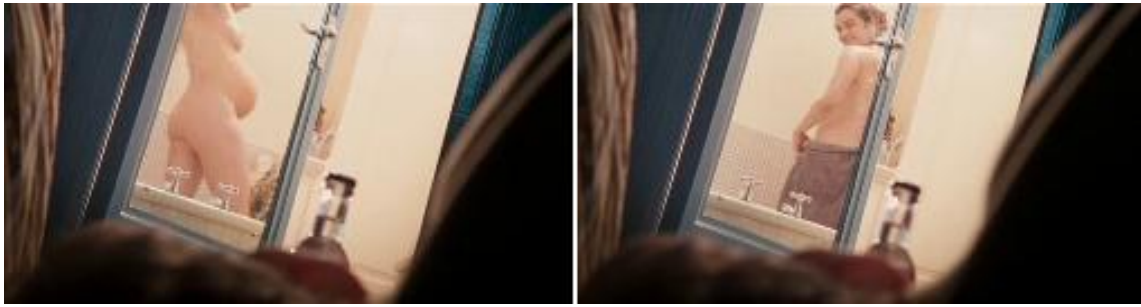


Figura 12

Um misto, portanto, de presente, consciência, e passado, memória, justapondo-se ao olhar estranhado de Justin, bem como ao nosso. Quando Justin revisita a casa de Tessa, após seu assassinato, esse misto de fato e memória deixa ainda mais evidência. Somos conduzidos ao interior do imóvel através do olhar dele que ora a observa vazia com melancolia ora recria a imagem de Tessa, recordando assim o primeiro encontro do casal, quando esteve naquela casa pela primeira vez.

Tessa, na verdade, embora desde o começo nos seja informada sobre sua morte, encontra-se o tempo todo presente através da memória de Justin, em especial na cena do assassinato do diplomata, também no Largo Turkana, onde o protagonista chega ao ponto de recriar sua esposa e de conversar com ela (figura 13). Assim, Tessa encontra-se ali, ao lado de seu amor, em seus últimos minutos de vida, ao contrário de Justin que, sem desconfiar das investidas de sua esposa, se perdia em seu jardim de beleza e inocência enquanto esta se encontrava marcada para morrer – tamanho era seu grau de comprometimento com os pobres e oprimidos, e como provavelmente tinha consciência –, como um arquivo que precisa ser deletado.



Figura 13

Ao analisar justamente a estrutura do tempo e do espaço em *O Jardineiro Fiel*, é preciso considerar que o modo como se organiza a montagem do filme tem, certamente, relação com os gêneros aos quais o filme referencia, isto é, o suspense e o drama, mas não se restringe a eles. No suspense a montagem tem um princípio muito particular, isto é, tem como justificativa narrativa trabalhar a tensão e as descobertas do protagonista de forma paulatina, de modo que o conhecimento de toda a situação da trama seja dada ao espectador aos poucos e de forma embaralhada, causando suspense e surpresa.

O foco, portanto, está no jogo entre mostrar e ocultar, o que muitas vezes implica em montagens não lineares, uso de *flashbacks* e narrativas de começo, meio e fim confusos e indefinidos. O drama, por sua vez, além de subscrever um sujeito comum abordando seu cotidiano e as situações dramáticas que o alteram, é responsável pelo tom da ficção de Meirelles, ou seja, pela carga dramática que conduz o espectador a comover-se com o representado, dando ao filme uma perspectiva intimista e psicológica.

Estas duas prerrogativas estão presentes aqui, fazendo parte da estrutura formal do filme e compondo zonas específicas de expectativas no público e na crítica. Mas para além das questões e normas de gêneros, o filme nos chama atenção para o redirecionamento de Meirelles em relação ao desenvolvimento da narrativa, ou seja, pela utilização destas convenções para desenvolver, para além delas, marcas autorais e estilísticas que dialogam com as discussões sobre o contexto da pós-modernidade, principalmente em função do valor social do filme, da alusão a estilos e linguagens diferenciadas e a convergência de efeitos particulares de filmagens de escolas cinematográficas antagonistas.

Optando por um discurso de teor humanista, marcado pela denúncia social – característica essa sempre presente em seus filmes – Meirelles constrói uma estética que coloca o espectador em uma posição de desconforto e inquietação em relação à natureza da trama. Esta é causada seja pela própria dinâmica temporal do filme seja pela escolha de alguns procedimentos usados para ‘sujar’ a imagem como, por exemplo, o uso recorrente da câmera na mão.

No contexto nacional, esse recurso foi extremamente utilizado durante os anos de atuação do Cinema Novo, isso por que ele parece aproximar o filme da realidade

abordada, já que como afirmam Jullier e Marie (2007) imagens mal enquadradas ou posicionadas, e câmeras sem auxílios de tripé (*steadicam*) – o que por excelência promovem registros tremidos – fazem crer aos espectadores de que essas imagens não foram feitas por profissionais e, portanto, não são falsas, criadas. No caso em particular de *O Jardineiro Fiel*, isso contribui tanto para dar um tom documental ao filme, no sentido de que se registra o cotidiano da população africana, seu modo de vida e moradia, revelando em especial a pobreza, a degradação do ambiente e as míseras condições de higiene e sustento, aproximando o espectador das questões próprias daquele território; além de potencializar os momentos de tensão do filme, como na cena em que, durante uma festa, Tessa questiona pessoalmente alguns líderes e empresários sobre a situação do Quênia.

Para intensificar esta realidade de adversidade e corrupção, foram adotadas cores densas e acinzentadas, buscando, neste sentido, explorar uma paleta de cores que intensificasse a realidade de opressão, e uma fotografia que reforçasse o drama daquela população que exposta à corrupção e ao imperialismo dos países de Primeiro Mundo sofre com a falta de condições e perspectivas.

Assim, como sugerido, recorre-se formalmente às convenções dos gêneros, delimitando certas características e expectativas em relação ao filme, sem, contudo, limitar-se a elas. Alude-se não apenas à cinematografia clássica, famosa por estabelecer universalmente os códigos e convenções dos gêneros cinematográficos, fixando sua produção em moldes definidos e padronizados, e ao neorrealismo italiano, que tinha um modelo bastante diferenciado em reação ao cinema norte-americano.

O neorrealismo italiano, neste sentido, encontra-se presente na medida em que o diretor prioriza gravações *in loco*, câmeras mais soltas, registro e denúncia sociais, e isso, efetivamente, traduz uma marca autoral do diretor, haja vista justamente os trabalhos até então realizados por Fernando Meirelles. Em função dessa preocupação do diretor em estabelecer tais relações estilísticas e promover marcas autorais em seus filmes, nos vale ressaltar que em entrevista²³, Meirelles afirma ter sugerido algumas mudanças no roteiro original de *O Jardineiro Fiel*, mudanças estas que seriam

²³ Informações extraídas do site: <http://www.youtube.com/watch?v=fz16LHAMFzk>, acessado em 08 de junho de 2011.

responsáveis não apenas pelo tom documental, aludindo e convergindo efeitos de estilos cinematográficos distintos, mas também, e prioritariamente, pela fragmentação da narrativa abordada nesta análise, tornando a montagem um ponto fundamental para a complexidade do filme.

A primeira destas mudanças seria, essencialmente, o ponto de vista do filme. No roteiro original, o filme se passaria exclusivamente sob a perspectiva britânica e suas divisões de classe, e neste sentido, como afirma Meirelles, sua maior contribuição foi justamente acrescentar um olhar mais próximo à realidade africana, a de um brasileiro, ‘um habitante de um país em desenvolvimento’, como define o cineasta. O objetivo desta descentralização foi primariamente extrair as então referências às relações de classe existente entre os personagens ingleses, presentes no roteiro, promovendo ao espectador um mergulho menos estranho à história.

Em seguida Meirelles buscou substituir as cenas de escritórios pelo uso de externas, captando mais o ambiente do país africano, dando um ar documental à película, sendo esta, como anteriormente citada, uma importante marca estilística do diretor. Por último, o brasileiro buscou reorganizar os quadros, retirando a estrutura linear da história, ou seja, alterou fundamentalmente a organização e sistematização dos planos e o desenvolvimento temporal da narrativa, que segundo o brasileiro não atingiria efetivamente o sentido do filme, mas o enriqueceria do ponto de vista cinematográfico.

Tais mudanças no roteiro original, principalmente aquelas que consistem na composição tempo-espacial da película em função de uma montagem fragmentada e complexa, obrigou o diretor a fazer duas exibições testes do filme para medir o grau de compreensão do espectador em relação à trama. Seu objetivo, portanto, era se certificar de que mesmo com as artimanhas técnico-narrativas o sentido do filme não fosse perdido, ou seja, que as pessoas compreenderiam a história contada, mesmo que aos poucos e de forma fragmentada, remontando, pois, seu sentido.

Assim, observa-se que a preocupação de Meirelles em relação às competências de recepção de seu público reafirma o entorno sobre a dimensão social do filme na pós-modernidade, bem como a relação intrínseca e culturalmente construída entre modo de representação e contexto social. Nesse sentido, como nos aponta Aumont (2002), a

imagem não é apenas a incidência luminosa captada pelo globo ocular, mas a interferência da subjetividade do sujeito na medida em que atribui sentido a ela, o que sugere que a forma de interpretação da imagem fala mais do sujeito-espectador do que propriamente da imagem, uma vez que a leitura que se faz dela é o recorte realizado a partir das referências do sujeito.

Sendo assim, a escolha de uma narrativa fragmentada em função da exploração de diferentes tempos na experiência individual de Justin Quayle, confere um modo de reconhecimento, de leitura possível, por parte do espectador da obra, e é neste sentido que a relação com a cultura pós-moderna se faz presente, e até necessária, à análise do filme em questão. A estrutura da narrativa deste filme reflete, assim, a própria dimensão social no contexto da pós-modernidade, apresentando, através de um ritmo esquizofrênico, um sujeito que tem suas bases e certezas destruídas, além de seus laços afetivos degradados.

Justin Quayle, neste sentido, é a própria representação do esfacelamento da sociedade pós-moderna, e o grau de comparação que proponho fundamenta-se pensando justamente a trajetória pessoal do personagem no filme. Inicialmente, como um sujeito moderno, Quayle é dotado de certezas e seguranças; nascido em um país desenvolvido, com um importante emprego, uma linda esposa e um grande amigo, Quayle é um sujeito inocente sensível à beleza, à sutileza e à leveza das plantas.

Mas ao longo do filme, esta figura vai se desmontando, perdendo pouco a pouco sua segurança e sua paixão pela ordem e pela justiça, descrendo no indivíduo e, finalmente, tornando-o consciente de sua real situação no mundo. O primeiro grande choque para esta redescoberta de Justin é, efetivamente, a notícia dada por Sandy da provável morte de Tessa e seu suposto *affair* com o Dr. Bluhm. Mesmo que ele descubra em seguida que Tessa nunca o traiu, a sugestão de seu amigo abre as portas para o diplomata se colocar em dúvida sobre o que construiu ao lado de sua esposa, além do fato de tê-la perdido em definitivo.

Como resultado desse choque, Justin esmaga a semente de uma das plantas que antes cuidara com tanto afeto e paciência, o que demonstra sua primeira perturbação interior. O segundo choque é a confirmação da morte de Tessa, quando Justin reconhece seu corpo no Quênia, sendo este, de fato, um divisor de águas na vida do personagem. O

momento seguinte de crise ocorre durante as investigações do diplomata, quando ele descobre a participação do governo inglês, a traição de seu amigo Sandy, sua ligação com sua esposa e, claro, quando ele finalmente descobre e compreende a gravidade dos testes do remédio de tuberculose na população aidética do Quênia.

Assim, tudo em que ele acreditava ruíu – o Estado, a ordem, o amor, a amizade, os direitos humanos – e Justin Quayle se transforma, passando a ver a vida com outros olhos. Essa nova realidade pode ser melhor evidenciada na cena em que Quayle desiste de organizar o jardim da casa de Tessa, que em outra circunstância poderia ter sido de grande prazer para o personagem, pois ambiente como este sempre significou calma, beleza e segurança ao protagonista. Ao descobrir tudo o que se passava a sua volta e, principalmente, ao perceber que enquanto ele se perdia nos cuidados das plantas o mundo estava repleto de corrupção, de fragilidades e de necessidades urgentes, Justin vê seu mundo desmoronar e sua postura diplomática ser usada como disfarce para um governo injusto e desumano em relação ao próximo. A desistência da arrumação do jardim, portanto, é uma metáfora que sugere a ruína do universo de Justin Quayle, um mundo até então de segurança e encanto, fazendo desaparecer as certezas que o sustentavam.



Figura 14

Todas essas situações dramáticas fazem nascer, portanto, um novo personagem, um sujeito que, não tendo mais ao que se prender, nem trabalho nem amor, persegue obstinadamente seu objetivo de desvendar o caso no qual Tessa se envolvera. Esta situação, bem como o caminho que Quayle insiste em continuar traçando, tem fundamental importância na transformação da personalidade do então diplomata, gerando consequências irreversíveis. Assim, nesta busca desenfreada por respostas, Justin retira o véu da invisibilidade e passa a olhar o Quênia de outra forma, percebendo sutilmente a realidade daquele país, as dificuldades daquela gente e as consequências diretas de políticas que privilegiam os países de Primeiro Mundo e o sistema imperialista. Se anteriormente Justin era mais sensível às plantas do que às pessoas, a

morte de Tessa lhe abriu novas perspectivas, fazendo o personagem reconsiderar suas antigas opiniões e posições políticas.

Em nome do amor à Tessa, Quayle atravessa uma fronteira entre a observação e a ação, movimentando a trama a partir do diálogo entre a experiência presente e a experiência passada, entre a ação e memória resgatada. Assim, a narrativa insere Justin Quayle de forma individualizada dentro de uma questão de interesse global, tirando-o, pois, de seu lugar confortável e fazendo-o mergulhar em uma realidade de carência e adversidade. Esta prerrogativa, tendo em vista o grande público consumidor de cinema, é estendida aos espectadores, convidados a partilhar e experienciar a realidade de corrupção e o desconforto em considerar vidas humanas como cobaias de conglomerados farmacêuticos que desconsideram os direitos humanos em função do capitalismo e do lucro exacerbado.

No plano estilístico, esta disparidade entre o povo inglês e o africano é evidenciada no modo de filmagem, no sentido de que as cenas na Inglaterra e aquelas em que envolvem a alta comissão do país em solo africano são mais fixas, serenas e quase sempre priorizam o plano médio, enquanto nas tomadas do Quênia constantemente recorre-se ao uso de *travelling* laterais para dar a dimensão social e geográfica do espaço, além de focos evidentes em particularidades daquela realidade social, que por efeito tendem, fundamentalmente, a apresentar as condições da comunidade queniana, que historicamente tem sido política e socialmente tratada com desvalorização e indiferença.

Vale destacar, ainda, que diferente da narrativa hollywoodiana, onde por efeito se busca evitar que o espectador perceba as artimanhas técnicas do aparato cinematográfico, isto é, os cortes da montagem, em *O Jardineiro Fiel* os *raccords* são facilmente percebidos, e em alguns instantes os cortes secos parecem mesmo ser destacados, promovendo um choque em relação ao andamento da história. Assim, enquanto “o cinema clássico hollywoodiano acentuou o valor narrativo da montagem, ao passo que os efeitos metafóricos ou ritmos frequentem, são aí secundários” (AUMONT & MARIE, 2003, p.196) – considerando-se, justamente, o valor de uma montagem clássica transparente e linear – em *O Jardineiro Fiel* a preocupação encontra-se no ritmo da narrativa, na fragmentação das descobertas e no valor do

deslocamento espaço-temporal dos personagens. Nele os cortes da montagem não são escondidos em função da fábula e das ações, ou seja, servindo tão somente à narração do filme, pelo contrário, estes procedimentos recorrentes são valorizados no sentido de que seus planos rápidos e secos, além da própria falta de linearidade da montagem, enriquecem a trama e dinamizam o olhar e a apreciação do espectador.

Destaca-se também o fato de que mesmo considerando a importância do teor social do filme e sua discussão para a sociedade pós-moderna, em *O Jardineiro Fiel* a fábula, embora representada segundo instâncias dicotômicas do bem e do mal, não apresenta em si uma moral, isto é, diferente da narrativa clássica onde o bem sempre prevalece e a moral é determinante, Quayle é assassinado tanto quanto Tessa, no mesmo local e realizando a mesma trajetória. Mesmo que Ham Manzini, amigo do casal, tenha lido uma carta pessoal de Justin em seu velório, escrito este no qual o diplomata revela à sociedade sobre os testes realizados pela Three Bee em relação ao produto Dypraxa, produzido pela KDH, e mesmo com a repercussão da mídia frente a este material, a sensação que permanece no filme é a de que, mesmo que esse sistema tenha sido descoberto, a comunidade africana continuará à mercê de outras injustiças e ilegalidades, em profunda carência e falta de perspectiva sociopolítica.

É considerando, pois, estas observações que apontamos para o fato de que através da narrativa não linear e humanista de *O Jardineiro Fiel*, Fernando Meirelles consegue desenvolver duas condições essenciais da sociedade pós-moderna, a primeira delas sendo, pois, seu estado de fragmentação social e a segunda a própria figura individualizada e sem perspectiva do sujeito, como afirmamos em relação à Quayle, que tem suas bases afundadas e suas verdades relativizadas em função de instantes importantes de crises.

Essa relação entre a construção da narrativa e a boa recepção do filme na crítica internacional e nacional nos faz articular o modo de representação e as instâncias de recepção que se identificam com esse tipo de linguagem e história. Além disso, a inserção do cineasta no mercado internacional, marcando decisivamente a expansão e diversificação da atuação do diretor e suas novas parcerias, abre um leque de grandes possibilidades para Meirelles trabalhar questões inerentes à pós-modernidade, como ocorre mais substancialmente em seus próximos trabalhos.

4.4 – Ensaio Sobre a Cegueira (2008)

“Então nos próximos dias, nas próximas semanas ninguém dormiria de tanta ansiedade. Eles enxergariam novamente, desta vez eles iriam ver de verdade”²⁴

Ensaio sobre a Cegueira (Fernando Meirelles, 2008) é uma adaptação do romance homônimo de José Saramago e narra a história de uma epidemia de cegueira branca que assola uma grande metrópole. Acometidas por este mal, as pessoas infectadas são levadas pelo governo a um espaço desabrigado para ficarem em quarentena, combatendo assim a propagação do suposto vírus ao controlarem a área de sua contaminação. Mas com o avanço da epidemia e a falta de recursos para os internados, eles são condicionados a um espaço inóspito e a momentos de grandes adversidades, marcando definitivamente cada um dos envolvidos.

Na análise deste filme interessa-nos três questões: a primeira delas é o modo de representação dos personagens, o processo de transformação e a universalidade de seus estereótipos; a segunda refere-se à construção da perspectiva de tempo, espaço e narração fílmica; e por último, a terceira questão a ser observada consiste na fábula, e neste sentido dissertaremos sobre a temática do filme e sua relação com a sociedade pós-moderna e a discussão em torno da imagem na contemporaneidade.

Ensaio sobre a Cegueira, tal como ocorre no romance de José Saramago, oculta do espectador uma série de informações que normalmente são oferecidas no início dos filmes, seja para localizá-lo em relação à trama seja para aproximá-lo dos personagens. Grande parte dessas lacunas se concentra justamente na representação desses

²⁴ Frase dita pelo senhor com tapa-olho durante a comemoração dos personagens após o primeiro infectado voltar a enxergar. (1:51:27)

personagens, onde ocultando seus nomes e suas histórias, cria uma dificuldade introdutória na criação de expectativas ou afetividade em relação a eles.

Devido a essa peculiaridade, os personagens costumam ser identificados segundo suas funções e posições sociais, como o médico, a esposa, a prostituta, o velho com tapa-olho, etc. Ao sair do asilo em que se encontram durante o período de quarentena, por exemplo, enquanto o grupo procura um lugar para descansar e se alimentar, a prostituta tenta, pela primeira vez, começar a se descrever, de modo que mesmo sem nome seja possível traçar para os demais personagens uma perspectiva de como ela é, mas o velho com tapa-olho logo lhe interrompe, falando: “eu conheço aquele lado seu que não tem nome. É isso que somos, não é?”. E assim eles permanecem mergulhados em leite, construindo a noção sobre o próximo a partir da voz, de seus discursos e ações, sem que seja necessário classificá-los, pô-los nomes.

Suas representações obedecem, assim, a estereótipos universais, o que facilita em parte a compreensão do filme para os espectadores. O casal de japoneses carrega em si o estereótipo da tradição oriental, com sua hierarquia muito bem definida em função do gênero de cada um. Aparentemente distantes, fica claro na primeira metade do filme a liderança do marido e sua autoridade em relação à submissa esposa. Eles, por sua vez, são enganados pelo ladrão, um homem ocidental que parece estar acostumado a cometer crimes e levar vantagem em cima dos outros. Com uma relação afetiva problemática, ele é uma pessoa irônica e de difícil personalidade, características estas que vão lhe custar a própria vida.

A prostituta, por sua vez, é a representação típica do estado de abandono das pessoas nas grandes cidades. Jovem e bonita, ela se vale de sua sensualidade e juventude para se aproximar das pessoas, em parte na tentativa de preencher seu estado de carência interna e sentir-se menos solitária. O velho com a venda nos olhos é um contraponto interessante a esta figura, pois ele representa a sabedoria, a calma e a serenidade. Em momentos de grande tensão e desconforto, ele leva a música de seu rádio aos corações das pessoas, passando a ganhar espaço no filme ao ponto de penetrar no íntimo dos envolvidos, identificando assim seus medos, anseios e esperanças.

Temos por último o médico, figura racional e sensata, responsável por cuidar das pessoas e por zelar pela paz no espaço. No entanto, sua razão aparenta perder a

estabilidade sem a visão, tornando-o uma pessoa, em certos momentos, fraca e sem iniciativa. Sua liderança é sustentada por sua esposa, uma figura diferenciada, uma vez que sendo a única a manter a visão até o fim, ela é a força motriz de grande parte do filme. Representada inicialmente como uma pessoa ingênua, ordinária e sem grandes qualidades, ela resignifica estas preceitos introdutórios tornando-se uma mulher forte e de iniciativa, mantendo-se sã apesar das dificuldades e liderando grande parte das ações de seu grupo.

Além dos nomes, as histórias pessoais dos personagens também não são representadas no filme, ou seja, desconhecemos o passado deles, o que dificulta delinear com precisão as personalidades ou mesmo compreender por completo as motivações de cada um e suas ações dentro do filme. Assim, considerando que o filme não localiza claramente o espectador a respeito dos personagens da trama ou mesmo acerca do posicionamento dos protagonistas em relação aos conflitos evidentes, *Ensaio sobre a Cegueira* estimula um mergulho diferenciado na narrativa, nos fazendo, tais como cegos, tatear com calma a trama, identificando lentamente os problemas e as consequências geradas no processo de adaptação a esta cegueira.

Informações sobre o espaço onde os eventos ocorrem e sobre o tempo são também ocultadas aos espectadores. Em relação à cidade onde os curiosos eventos ocorrem sabemos somente que se trata de uma grande metrópole, devido as constantes cenas em panorâmicas evidenciando a grandiosidade do local, a quantidade de prédios e a movimentação habitual do tráfego nestas localidades, bem como pela diversidade de etnias juntas. Mas desconhecemos qual seja esta cidade, haja vista não haver no filme uma referência clara a um monumento ou paisagem urbana que nos direcione neste sentido, nos fazendo pensar que esta história pode se passar em qualquer grande cidade no mundo e que as consequências da trama eventualmente poderiam ser as mesmas em condição similares.

A própria construção da narrativa do filme e a escolha no modo de representação realizada por Meirelles foram desenvolvidas de modo a evitar qualquer referência geográfica, principalmente em relação ao espaço onde os infectados são condicionados durante o período de quarentena – aparentemente uma espécie de asilo abandonado, por vezes semelhante a um presídio ou hospital psiquiátrico. Como afirma o cineasta no

blog onde registrou suas sensações em relação à evolução do processo de filmagem, em um determinado momento na preparação do elenco todas as pessoas envolvidas no filme, inclusive a equipe técnica, fizeram oficinas com vendas nos olhos, com o intuito de simular a dificuldade da perda de visão e o consequente processo de adaptação a esta realidade, de modo a adentrar com maior propriedade na temática do filme. Esta experiência serviu para Meirelles resgatar um certo senso de desequilíbrio, o que foi transmitido estilisticamente para a narrativa:

Decidi simplesmente abolir a geografia neste filme. Quem tentar entender qual corredor leva a qual parte do asilo vai perder seu tempo. Rodamos cada cena como nos dava na telha, sem nos preocupar se o ator deveria sair pela direita ou pela esquerda, na esperança de dar ao espectador um pouco da desorientação que a experiência da oficina me trouxe. Reflexos o tempo todo, imagens abstratas, mal enquadradas, desfocadas ou superexpostas completarão a receita da desconstrução do espaço (ou da visão?) neste filme²⁵.

Além disso, temos as paredes do asilo, brancas e homogêneas, que contribuem para dar a perspectiva atemporal da história, pois não fornecem ao espectador qualquer tipo de marcação espacial ou temporal que ajude na organização da fábula (figura 15) – note, neste sentido, o desespero da esposa do médico no momento em que percebe que esqueceu de dar corda em seu relógio, perdendo assim a última noção de tempo que restava aos presentes, principalmente a ela própria, a única que manteve sua visão e sua dependência direta a recursos visuais como este.

²⁵ <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/09/post-5-sobre-malucos-e-oficinas.html>



Figura 15

O filme, neste sentido, além de não determinar geograficamente o espaço onde os personagens se encontram, não delimita também o tempo de atuação destes indivíduos, isso porque embora nos seja informado que os infectados foram levados ao asilo para cumprir um prazo de quarenta dias, não sabemos ao certo quanto tempo durou a presença deles no local, já que eles não foram liberados pelo governo. A saída do recinto se deu em função de um incêndio no local e não pela cura da doença, sem considerar que o descaso do governo em reação à manutenção do espaço pode nos levar a pensar que talvez eles tenham estado internados muito mais tempo do que o previsto.

Em relação à narração do filme, *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser dividido em três blocos narrativos, cada qual com um narrador diferente e uma dimensão distinta da experiência da trama, de modo que torna possível delimitar as fronteiras e limites entre cada um destes blocos, enriquecendo sua linguagem e recepção. O primeiro deles tem como narrador o próprio diretor, que sendo uma figura onipresente permeia as diversas histórias da trama, evidenciando como os personagens tornaram-se cegos e como reagiram a esta obscura realidade. Aqui os espectadores são privilegiados, no sentido de que certas informações são reveladas inicialmente a nós espectadores, e somente depois aos personagens.

O segundo bloco de narração é guiado pela esposa do médico, a única que mantém até o final do filme sua visão intacta, tendo, portanto, uma dimensão diferenciada dos acontecimentos. Ela é responsável por conduzir o espectador na maior parte do filme, isto é, durante o período no asilo, responsável pelos momentos de maior tensão da trama, quando os acontecimentos fogem do controle e os personagens são conduzidos a intensos e constantes conflitos, crises pessoais e redescobertas. Sob o ponto de vista da mulher do médico, portanto, os registros são quase que completamente

restritos ao asilo, ficando a câmera tão enclausurada quanto a narradora, como aponta o próprio diretor em seu diário virtual.

O terceiro e último bloco narrativo é de responsabilidade do velho com a venda nos olhos. Esta fase é a mais intimista, pois reduzido o horizonte de expectativas do filme – inicialmente ainda no asilo e posteriormente, condensado o espaço, na casa do médico e de sua esposa – bem como os personagens, não mais que sete, podemos invadir ainda mais a intimidade deles. Se antes o espectador era colocado dentro da situação, agora o velho com a venda nos olhos ajuda-nos a entrar no interior de cada personagem, entendendo um pouco melhor o que sentem e esperam do futuro.

No final do filme esta narração passa a ser mais complexa, intercalando estes três níveis de observação. Essa dinâmica em torno dos narradores cria ritmo e facetas distintas para *Ensaio sobre a Cegueira*, tal como nos afirma Fernando Meirelles em seu blog:

Esta mudança de narrador afeta a linguagem e estabelece o ritmo do filme. O primeiro ato é mais clássico, a história avança agilmente da maneira como acontece na maioria dos filmes. No segundo ato, o da observação da Mulher do Médico, o filme viaja mais, é menos objetivo e divaga como uma mulher (...) Finalmente, quando entra a narração do Velho da Venda Preta o filme volta a ter uma trama mais linear, mas somada a uma leitura do que se passa. Essas três maneiras de contar a história dão a cara ao filme²⁶.

De modo a abarcar a representação dos personagens, construir a dinâmica espacial, temporal e de narração do filme, bem como o universo tão profundamente cruel de Saramago, Meirelles trabalhou estilisticamente a narrativa para que a própria linguagem do filme pudesse traduzir essa situação de insegurança, degradação e desconforto da trama, fazendo com o que o próprio espectador partilhasse de algum modo a experiência e os sentimentos dos envolvidos.

²⁶ <http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/10/post-10-sobre-cabea-de-vento-narradores.html>

Nesta perspectiva, os recursos usados pelo cineasta foram os mais diversos. Para transcrever a transição dos personagens, considerando o estado de cegueira deles, Meirelles optou, na primeira metade do filme, por segmentar cada história com recorrentes *fade out*²⁷ em telas brancas (tais como blackouts, porém brancos, como a cegueira deles). Estes cortes funcionam, assim, como divisórias importantes para o avanço do filme, sinalizando que os personagens perderam suas visões e que isso será responsável pela ida deles ao estado de quarentena, onde encontrarão os demais.

Além dos cortes, observam-se constantes cenas naturalmente desfocadas, que representassem o desconforto dos envolvidos com a nova realidade. Juntamente com este procedimento, que por efeito aproxima o espectador do drama vivido pelos personagens, recorre-se em importantes momentos ao uso da câmera na mão, como nas cenas em que as mulheres da primeira ala precisam dormir com os homens da terceira para conseguirem comida para o grupo. O trepidar da câmera verticaliza assim a representação da confusão e a hostilidade destes e de outros momentos de tensão presentes no filme.

Em termos da fotografia, percebe-se que a escolha da palheta de cores procura explorar ao máximo os tons claros e quentes, enfatizando a questão da cegueira branca através de uma iluminação que destaca, principalmente, a protagonista do filme, ou seja, a esposa do médico, que realçada pelos cabelos louros e seus olhos claros produz em alguns momentos focos de tons chapados com intenso teor dramático (figuras 16).



Figura 16

²⁷ Recurso em que a imagem, quase sempre, vai escurecendo até que a tela se torne totalmente negra. Em alguns casos, como este, isto ocorre com a cor branca.

No âmbito da fábula, por sua vez – terceiro conceito operacional desta análise –, o filme enraíza os momentos de tensão e as situações de adversidade de modo gradativo e intenso, problematizando a moral humana que se transforma em função do contexto em que os personagens se encontram. Assim, abre-se uma janela para a discussão social a respeito deste redesenho do que se entende por moral, principalmente em momentos de isolamento e abandono. Aprofundando na representação dos instintos mais básicos dos sujeitos, o filme evidencia, portanto, a adaptação dos personagens, as esferas de poder que surgem em um sistema sem ordem ou hierarquia e até como isso pode resultar em formas violentas e amorais de conduta.

Diferente da ética, que condiciona o sujeito segundo suas próprias noções e concepções de mundo, a moral é o conjunto de normas sociais que viabiliza a boa convivência em coletividade. Mas como pode ser vista em *Ensaio sobre a Cegueira*, um ambiente de isolamento acaba por produzir uma moral diferenciada, levando os personagens a fazerem o que, eventualmente, se negariam no cotidiano normal, como pode ser visto na cena em que as mulheres da ala um se dispõem a prostituir-se para conseguir alimento para os demais.

Durante todo filme, na verdade, destacam-se constantes transgressões sociais impostas pela dinâmica do espaço e pela situação atípica em questão. Os instintos mais básicos do ser humano são aflorados ultrapassando os códigos de coletividade básicos. A falta de ordem do lugar, mesmo com as insistentes investidas da primeira ala para restituir uma espécie de democracia ao tentar organizar as alas em comitivas de liderança, contribui para o caos no asilo, para a degradação dos valores sociais e para a indiferença com a vida.

Ensaio sobre a Cegueira, além de problematizar esta questão, versa ainda sobre outra importante questão discutida no contexto da sociedade pós-moderna: a crítica forte à sociedade da imagem, isto é, à sociedade pós-moderna que se encontra, tal como afirmam os teóricos trabalhados nesta dissertação, imergidos por uma onda de publicidade que torna o sujeito, através do excesso, à cegueira absoluta. A lógica deste argumento é o pressuposto de que a sociedade contemporânea vive em um contexto de excesso de imagens, e que o sujeito pós-moderno está tão imerso neste mundo de propagandas e meios de comunicação que passa pelas coisas sem notá-las devidamente,

ou seja, quanto mais imagens disponíveis para serem vistas, mais cegos os indivíduos se tornam. Dessa forma, o excesso de imagens fez deles cegos frente a todas as demandas visuais de seu tempo, uma cegueira que não é comum, pois é branca, é, portanto, uma cegueira em função do excesso e não da falta de luz.

Considerando os questionamentos próprios do livro de onde o filme foi adaptado, Meirelles aceitou o convite para dirigir esta película justamente em função da atualidade deste discurso e das problemáticas que motivam no contexto da sociedade pós-moderna, como comenta o próprio diretor em sua página pessoal na internet:

Esse é um texto que gera muitas perguntas, mas nenhuma resposta, levanta questões sobre a evolução do homem, nos faz refletir criticamente mas não aponta direções. Cada um terá que descobrir o caminho por si só. É uma história pós-moderna. Creio que por ser assim tão aberto, este livro permite que cada um o leia projetando suas próprias questões e todas as leituras parecem fazer sentido²⁸.

O universo caótico de Saramago, esse espírito de texto aberto, de indefinição, foi conservado no filme, tornando-o um produto de grandes contestações e discussões sociais – característica sempre presente nos filmes de Fernando Meirelles. Uma coprodução de Brasil, Canadá, Japão e Uruguai, filmado em quatro cidades – Toronto, no Canadá, São Paulo e Osasco, no Brasil e Montevideú, no Uruguai –, e trabalhado em dois idiomas, inglês e japonês, *Ensaio sobre a Cegueira* aborda, portanto, a dependência da sociedade pós-moderna em relação à visão. Como diz o ditado, o que não é visto não é lembrado, isto é, o que não é visto não existe em uma sociedade que faz da visão seu alicerce na construção de sua própria identidade e no processo de interação com o Outro. Assim, para Meirelles:

²⁸ http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/09/post-6-sobre-coc-civilizacao-e-barbrie_28.html

A primeira imagem que me veio ao ler o “Ensaio Sobre a Cegueira” foi a da nossa civilização como uma complexa estrutura, como aquelas que se formam ao acaso no jogo de pega-varetas. De repente, uma vareta é retirada (a visão) e a estrutura toda desaba. Me interessei por esta história porque ela expõe a fragilidade desta civilização que consideramos tão sólida. Em nossa sociedade, os limites do que achamos que é civilizado são rompidos cotidianamente, mas parece que não nos damos conta, a barbárie está instalada e não vemos ou não queremos ver. Para mim, era sobre isso o livro. A metáfora da cegueira branca ilustra nossa falta de visão²⁹.

Logo, o estado de barbárie em que os personagens se encontram no momento de reclusão é resultado direto da perda dessa referência definidora para eles. Sem a visão eles se desnorteiam, fazendo emergir o estado bruto por excelência, o mais instintivo e primitivo do ser humano: o de preservação. Sem considerar direitos humanos, moral ou qualquer tipo de noção de ordem, a cegueira dos personagens condiciona-os a um estado de autopreservação que viola as regras de coletividade, resultando em violência e degradação humana.

No final do filme, toda essa situação de estresse e tensão que passam os personagens transforma-os completamente, agindo sobre a personalidade dos envolvidos. O casal de japoneses se reaproxima quando a esposa finalmente se afirma na relação e o marido fornece espaço de expressão para sua amada, substituindo sua autoridade por compreensão e afetuosidade; a prostituta se aproxima do velho com a venda nos olhos, passando a se sentir segura no colo do sábio; o médico, que parecia um pouco arrogante e indiferente à sua esposa passa a ser mais humano e sensível, admirando-a; assim como a esposa do médico que, inicialmente superficial, demonstra intensidade, força e coragem ao vencer e guiar os demais nessa trajetória de dor e superação.

Neste momento, passamos a nos identificar mais com os personagens, pois possuímos maior grau de conhecimento sobre eles, entendemos melhor como lidam

²⁹ http://blogdeblindness.blogspot.com.br/2007/09/post-6-sobre-coc-civilizacao-e-barbarie_28.html

com as situações e como venceram cada qual suas crises e temores. Identificamos as superações e percebemos que em um momento de crise como este dos personagens, o que permitiu a evolução de suas personalidades foi a forma como eles se uniram e venceram em grupo as adversidades.

Considerando justamente que as discussões existentes em *Ensaio sobre a Cegueira* são reais e atuais, e que a sociedade pós-moderna é também uma sociedade em crise e individualista, o filme nos leva a repensar nossa contemporaneidade, a fragilidade de nossas relações, tal como afirma Bauman (2004), e repensar a importância desses laços sociais e do valor humano para nossa sociedade, a necessidade de passar a enxergar de fato as coisas e as pessoas ao nosso redor, ao invés de passar superficialmente sobre elas, como fizeram os personagens.

Como indica o final do filme, os personagens provavelmente recuperarão a visão, mas certamente a experiência vivida será responsável por mudanças definitivas em suas vidas. Eles nunca mais serão os mesmos. Foi preciso, pois, destruir as antigas noções de si para reconstruir uma nova perspectiva de humanidade.

4.5 – 360 (2012)

“A corrente inquebrável de bifurcações na estrada...”

Blanca

O filme mais recente de Fernando Meirelles conecta diversas histórias, fazendo os acontecimentos gerarem consequências em cadeia. Tendo em vista justamente esta diversidade de histórias e o modo como elas acabam estabelecendo relações umas com as outras, na análise deste filme nossas observações versarão sobre a fábula, isto é, a história do filme. Interessa-nos, portanto, saber as discussões que ela proporciona na sociedade pós-moderna, como trata as relações humanas e como são representados os personagens. Recorreremos, neste sentido, ao conceito de rede, abordado neste texto por Cauquelin (2005) para analisar a articulação das histórias abordadas e as relações de causa e efeito entre elas, bem como a própria discussão sobre o sujeito pós-moderno (HALL, 2006) e a fragilidade de seus laços afetivos (BAUMAN, 2004), próprios dos estudos culturais deste período.

“Se há uma bifurcação na estrada, pegue-a!”. Esta máxima do sábio, dito por Blanca no início do filme e reafirmado por Anne no final do longa, nos dá uma dimensão da construção e da dimensão discursiva do filme. A bifurcação simboliza, por excelência, um momento em que o sujeito é levado a um estado de crise, de incertezas, onde é preciso escolher entre permanecer no caminho em que se está ou mudar, seja de lado, de estrada ou mesmo de vida.

A prerrogativa do sábio, contudo, deixa tanto em Blanca como no espectador uma questão imanente a qualquer relevante escolha: que estrada pegar? Pois a bifurcação implica de imediato, independente do caminho desejado, um momento de transição do sujeito, visto que este é levado a questionar sua própria posição no mundo,

suas escolhas recentes e suas expectativas futuras. Assim, todos os personagens de *360* encontram suas próprias bifurcações, ou seja, o momento em que é necessário parar, rever suas vidas, escolher o caminho e seguir em frente, até que as estradas lhes apresentem novas bifurcações.

Tendo como premissa o fato de que as ações de cada personagem implicam direta ou indiretamente sobre a vida de outras pessoas, em um mosaico de tramas que representa o contexto do século XXI, o próprio nome do filme sugere que as histórias se conectam dando uma volta ao mundo, ou seja, em 360° graus, abordando diferentes contextos e localidades, falando de amor, traição, esperança e superação.

Cada história tem sua autonomia, mas cada ação interfere na vida e nas histórias de outros personagens, condicionando estes a outros caminhos e escolhas, e assim, os percursos se encontram, traçando um todo complexo, em uma rede de contatos, histórias e, sobretudo, amores. Seguindo o mesmo caminho de filmes como *Closer: Perto Demais* (Mike Nichols, 2005) e *Babel* (Alejandro González Inárritu, 2007), *360* tem, nesta perspectiva, a abordagem de diferentes personagens e histórias paralelas que se tocam, formando uma unidade dinâmica, como uma estrutura em mosaico.

O filme inicia com a história de Hatsi, uma jovem bonita que, agenciada por Rocco, insere-se no mundo da prostituição de luxo. Ela traça uma linha importante em sua vida, e marca este novo recomeço rebatizando-se, passando a ser chamada por Blanca. Seu primeiro cliente é Michel Daily, um homem de negócios, de personalidade calma e serena, mas que, descoberto por Peter, um companheiro de negócios, falta ao seu encontro e passa a ser chantageado. Daily é casado com Rose, mas vive uma crise no casamento e os dois são quase sempre representados com muita frieza e distância. Ela, uma mulher elegante e culta, por sua vez, tem um caso extraconjugal com Rui, um fotógrafo brasileiro que se mudou para a Inglaterra à procura de uma vida mais confortável com sua namorada Laura, que ao descobrir as traições do parceiro o abandona e resolve voltar ao Brasil.

Durante o voo para casa, Laura conhece John, um homem de meia idade que está indo aos Estados Unidos reconhecer o corpo de uma jovem morta que pode ser a sua filha desaparecida anos atrás. Em função de uma nevasca que impede a saída de novos voos, ambos passam algumas horas no aeroporto de Denver, nos Estados Unidos,

local este onde Laura conhece e se interessa por Tyler, um misterioso jovem que acaba de receber liberdade provisória da unidade de crimes sexuais do presídio de Colorado.

Durante a nevasca, Laura convida Tyler ao quarto onde está hospedada, deixando um bilhete para John que marcará sua vida. John relata a experiência de ter conhecido Laura e do que aprendeu com a jovem em um grupo dos Alcoólicos Anônimos, e seu discurso é seguido pelas palavras de Valentina, uma mulher infeliz no casamento que se apaixonou pelo seu chefe Zina, um muçulmano que trava uma batalha entre sua fé e seu desejo recíproco pela assistente.

Esta, por sua vez, quer se separar de Sergei, seu marido, que trabalha para Sacha, um homem muito rico e arrogante que tem negócios obscuros. Em uma viagem à Viena, Sergei agenda uma visita de Blanca para seu chefe, e durante o encontro, ao esperar por este, Sergei conhece Anne, a irmã mais nova da garota de programa que também a espera. No quarto, a prostituta descobre que Sacha tem uma grande quantidade de dinheiro e avisa seu agente Rocco, intencionando roubar o rico cliente. Rocco segue imediatamente ao hotel, mas Sacha descobre o plano de Blanca. e ocorre uma troca de tiros no local, onde Rocco e Sacha morrem. Sergei poderia ter evitado a tragédia, mas permite que seu chefe morra por vingança à forma como este lhe tratava, observando de longe o corrido e abandonando o local antes que a polícia começasse a averiguar o caso. Ao sair, convida Anne para passear pelas ruas da cidade, iniciando uma amizade descomprometida e ingênua, conhecendo suas diferentes nacionalidades, idiomas e, acima de tudo, seus gostos pela leitura. Enquanto isso, Blanca foge do local levando todo o dinheiro de Sacha.

Assim, Anne é irmã de Blanca, que marca um encontro com Dayle, que ao ser descoberto por Peter não trai sua esposa, Rose. Esta, no entanto, tem um caso com Rui, que é casado com Laura, que o abandona e volta ao Brasil. Laura conhece Tyler e marca a vida de John, que encontra Valentina em um grupo de ajuda. Valentina é apaixonada por Zina, seu chefe viúvo que ao escolher sua religião desiste de seu amor por Valentina e a demite. Ela, por sua vez, é casada com Sergei, que conhece Anne, e é o motorista de Sacha, o homem que será assassinado por Rocco devido às informações passadas por Blanca, a prostituta com quem marcou um programa.

Toda esta trama se passa em diferentes locais, são eles: Viena (Áustria), Bratislava (Eslováquia), Paris (França), Londres (Inglaterra), Colorado (EUA), Denver (EUA) e Proenix (EUA); e são falados em seis idiomas: inglês, português, francês, russo, árabe e alemão. Assim, como fica evidente, em *360* o mundo parece não ter fronteiras, e os personagens se ligam uns aos outros em cadeia, onde cada escolha ou ação implica diretamente sobre a vida do próximo.

Neste sentido, o filme, que parte de Blanca e volta a ela no final da trama, tem suas histórias interligadas de modo a formar um círculo perfeito, tal como o símbolo do Ouroboros, conhecida como a serpente que devora o próprio rabo³⁰. O Ouroboros representa, pois, o círculo perfeito, ou seja, o eterno retorno, a continuidade cíclica da vida, onde tudo volta ao seu começo. Este movimento, que pressupõe também vida e morte, representa até hoje o poder de relação das coisas, onde tudo está absolutamente ligado a tudo.

Assim, tal como afirmamos em relação à arte pós-moderna, este filme pode ser compreendido sob a prerrogativa do conceito de rede que, resgatado por diversos pesquisadores, foi abordado nesta dissertação através dos estudos da filósofa Anne Cauquelin (2005). O cerne desta perspectiva é a ruptura com a ideia de matriz, onde através da falta de polos definíveis se pressupõe um sistema circular que conecta todos os seus setores e agentes, como ocorre na atual fase do capitalismo.



© Saki 04 2005

A globalização, através da quebra das fronteiras entre os países, gerou, neste sentido, uma estrutura global que, sem negar as particularidades de cada povo e sua cultura, estabelece como nunca antes o diálogo entre diferentes contextos e perspectivas. Na pós-modernidade, portanto, pessoas e sociedades se conectam e, de certa forma, criam traços de dependência como nunca antes, tal como se evidencia no filme em questão.

Essa dinâmica é, portanto, fortemente resgatada por Meirelles, uma vez que o filme é desenvolvido baseado justamente na condição de relação que estes personagens

³⁰ Figura extraída da página: <http://ktismatics.wordpress.com/2012/04/17/ouroboros/>, visitada em 20/01/2013.

têm uns com os outros, sendo eles, a primeira vista, tão diferentes. Além disto, ele aborda também as consequências de nossas ações sobre as vidas de outros, e como os sujeitos pós-modernos encontram-se imersos em instantes de desequilíbrios e desafios.

Outra questão suscitada em função da representação do filme é a fragilidade dos laços afetivos dos personagens de *360*. Daily e Rose, mesmo se amando, não conseguem construir uma relação feliz; Rui fica sozinho ao ser abandonado pela mulher e pela amante; John procura sua filha que o abandonou, e sofre com a perspectiva dela estar morta; Laura se sente abandonada e desinteressante; Valentina, uma ex-alcoólatra com passado obscuro é afastada da pessoa que ama, etc.

Dessa forma, percebe-se que o filme constrói uma atmosfera em os personagens experimentam momentos de crise onde cada escolha recoloca o sujeito em outras buscas e descobertas individuais. Encadeadas linearmente, o filme narra, pois, as histórias de vida de pessoas em diferentes relações amorosas ou estados de conflito, sejam estes no casamento, em processo de autoavaliação ou de reafirmações espirituais, momentos estes que exigem deles novas ações, reiniciando o ciclo da vida.

No entanto, estes personagens, por mais complexos que pareçam ser, são representados de maneira superficial, tal como sugerem os teóricos sobre a superficialidade da vida na pós-modernidade. A fragmentação da narrativa em função de tantas histórias pessoais é responsável, portanto, por uma falta de aprofundamento psicológico de cada realidade. Não sabemos, pois, o que levou Blanca à prostituição ou os porquês de Tyler ter cometido crimes desta natureza, nem mesmo como um casal como Rose e Dyle podem se amar tanto e ainda assim construírem uma relação tão amarga e fria.

Em função de uma quantidade demasiada de histórias se perde, assim, a densidade da fábula, impossibilitando a aproximação do espectador e uma provável relação com o drama pessoal de cada personagem representado no filme. Voltamos então, tais como voyeurs, de um modo distanciado e protegido, a olhar para a vida de outras pessoas, mas captamos apenas parte de seus sonhos, desilusões e esperanças.

360 tem seu roteiro adaptado da peça *La Ronde* de Arthur Schnitzler e estreou no Brasil em agosto de 2012. Com uma co-produção entre Reino Unido, Áustria, Brasil

e França, o filme perpassa cinco países, é falado em seis idiomas e conta diferentes histórias que se conectam umas às outras tal como um sistema articulado, onde qualquer pequena alteração resultará em consequências imediatas em outro lugar.

A história de *360* bem que poderia se passar em uma grande metrópole como São Paulo, mas resgatar esse vínculo entre diferentes culturas e identidades faz dar, justamente, essa dimensão de conectividade do mundo, de unidade, além de resgatar esta tendência da pós-modernidade de realizar produções tão multifacetadas, com profissionais de países, culturais e perspectivas artísticas diferentes que somam esteticamente aos produtos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerado as discussões teóricas sobre o pós-moderno e a aplicabilidade dele como modo de leitura possível em relação aos filmes de Fernando Meirelles, defende-se nesta dissertação justamente o valor de seu uso não para taxar filmes ou cineastas como pós-modernos por excelência, mas como uma metodologia analítica que põe a estrutura dos filmes em contato com uma série de discussões de ordem cultural. Com a própria dificuldade de definição em torno do conceito pós-moderno, ele funciona, pois, muito mais como um suporte na percepção da natureza de determinados filmes em relação com as demandas de seu tempo do que como uma definição taxativa delimitadas a normas e composições pré-estabelecidas.

Entende-se, neste sentido, que o pós-moderno como uma condição essencialmente cultural suscita um posicionamento diferente dos sujeitos em relação à sociedade, assim, em alguma instância, estas considerações são transpostas para seus meios de representação. Assim, o cinema dialoga com a sociedade na qual se insere e seus anseios, o que justifica o uso da poética do pós-moderno como um modo de leitura eficaz para certos filmes contemporâneos.

Essa diversidade de histórias, países, culturas, e idiomas trabalhados por Fernando Meirelles é resultado de um recomeço relativamente recente do cinema brasileiro de se inserir definitivamente no mercado internacional. As primeiras investidas foram realizadas por Lima Barreto através de *O Cangaceiro* (1953), que teve grande sucesso no Festival de Cannes e foi distribuído para dezenas de países, e Anselmo Duarte, diretor de *O Pagador de Promessas* (1962) – ganhador de inúmeros prêmios no exterior e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano seguinte. Depois a investida foi realizada pelo Cinema Novo, na década de 1960, mas a ditadura militar e o choque da política neoliberal de Fernando Collor de Mello nos anos 1990 fizeram o cinema brasileiro entrar em um período de pouca visibilidade no mercado externo. Sendo assim, é recente a mais nova investida dos cineastas em fortalecer não apenas uma linguagem nacional, mas procurar o mercado estrangeiro, até mesmo para afirmar suas posições como autores, destacando-se, pois, como agentes criadores e

ativos no processo de desenvolvimento de características fílmicas e narrativas nacionais claras e globalizadas.

Neste sentido, destaco como representantes desta nova onda o diretor Walter Salles, que ganhando certa visibilidade desde *Terra Estrangeira* (1996) vem desenvolvendo grandes parcerias no mercado internacional, inclusive realizando no final do ano passado ano o filme *Na Estrada* (2012), uma coprodução entre Brasil, França e EUA. Além dele, há ainda José Padilha, que depois do sucesso de *Tropa de Elite 1 e 2* passou a desenvolver trabalhos em outros países; e, certamente, Fernando Meirelles, que iniciando sua trajetória no cinema brasileiro, fez seus três últimos filmes em parcerias com diversos países e falados em diferentes idiomas, passando a ser reconhecido e requisitado no mundo inteiro.

Nas análises desenvolvidas aqui compreendemos, pois, como as características relevantes dos filmes de Meirelles foram técnica e esteticamente compostas, e em que nível dialogam com as proposições pós-modernas elencadas em diversas outras áreas do conhecimento, tais como o processo de globalização bastante sugerida em 360. Assim, o cinema foi tido como um discurso da contemporaneidade, sem que isso comprometesse uma análise imanente das particularidades do filme, isto é, suas qualidades linguísticas e artísticas autônomas e significativas.

A análise de tais filme destacou o fato de que as construções das narrativas dos filmes aqui analisados não são iguais nem às estruturas do cinema clássico hollywoodiano, nem mesmo parecidas com o modelo ideológico proposto pelo Cinema Novo de Glauber Rocha, mas um misto destas com outras concepções estéticas e formais que fizeram o imaginário do espectador de cinema em relação à sétima arte. Esse diálogo, portanto, é o que permite pensar os filmes de Meirelles sob a égide do pós-modernismo, já que o ponto central deste cinema é justamente o hibridismo com diferentes estilos de filmagem, dialogando com o passado e propondo uma releitura atualizada de diferentes códigos e convenções cinematográficas.

Como apontaram Jullier e Marie (2007), a tendência pós-moderna no cinema não é uma corrente estilística marginal, tratando-se, pois, do cinema narrativo de consumo massivo. Ao lado de diretores renomados como Walter Salles (*Terra Estrangeira*, 1995) e Guel Arraes (*O Auto da Compadecida*, 2000, e *Lisbela e o*

Prisioneiro, 2003), Meirelles produz um cinema diferenciado e para o grande público, como afirma o próprio diretor, em entrevista³¹. Seus filmes, assim, apresentam marcas estilísticas e estéticas reconhecidas, ao mesmo tempo em que reciclam características de diversos movimentos e escolas cinematográficas, dialogando perspectivas e concepções distintas, inclusive com a própria televisão brasileira, com a qual mantém constante relação.

Assim, essa dissertação procurou contribuir para os estudos sobre o cinema contemporâneo brasileiro principalmente no que condiz às iniciativas de análises narrativas de filmes. Propondo o conceito pós-moderno como uma poética de aproximação em relação ao modo de representação dos filmes, estabelecemos relações importantes com o contexto no qual se inserem. Acreditamos, pois, que trabalhos como estes são importantes para pensar a produção contemporânea, contribuindo para a formação crítica no campo do audiovisual, mas que de modo algum encerra as discussões possíveis e necessárias ao campo do audiovisual nacional.

³¹ Informação extraída do site: <http://www.omelete.com.br/cinema/io-jardineiro-fieli-omelete-entrevista-fernando-meirelles/>, acessado em 07 de junho de 2011.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Editora Martin Claret: São Paulo, 2011.

AUMONT. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto&Grafia, 2004.

BARBOSA, Wilmar do Vale. **Prefácio**. IN: LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos**. Trad. Carlos Alberto Meduros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba/Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. **El Cine Clásico de Hollywood: Estilo Cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Buenos Aires: Paidós, 1997.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CHION, Michel. **A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introduções às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

COSTA, Maria H. B. e Vaz da. **A tensão Pós-Moderna no Cinema**. Ciências Sociais Unisios, janeiro/Abril, 2007.

_____. **Cores & Filmes: Um Estudo da Cor no Cinema**. Curitiba/PR: CRV, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

FILHO, João Freire. **Usos [e abusos] do Conceito de Espetáculo na Teoria Social e na Crítica Cultural**. IN: FILHO, João Freire & HERSCHMANN, Micael. Comunicação, Cultura, Consumo – A [Des] Construção do Espetáculo Contemporâneo. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A Fabricação do Presente: Como o Jornalismo Reformulou a Experiência do Tempo nas Sociedades Ocidentais**. 2003.

GORBMAN, Claudia. **Unhead Melodies: Narrative Film Music**. BFI Publishing: London, 1987.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Modernidade Singular: Ensaio sobre a Ontologia do Presente**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

JULLIER, Laurent. **L'écran Post-Moderne**: Um Cinéma de L'allusion et Du Feu D'artifice. Paris: L'Harmattan, 1997.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2007

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais**: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno. Bauru/SP: EDUSC, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais do Cinema II**: Géneros Cinematográficos. Livros Labcom, 2010. Disponível em http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueiramanual_II_generos_cinematograficos.pdf. Visitado em fevereiro de 2011.

PALÁCIOS, Marcos. **A Crise, O Mal-Estar e o Muro ou É Dengo, Meu Nêgo?**. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder & NETO, Antônio Fausto (Orgs). **Comunicação e Cultura Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

PARENTE, André. **Ensaio sobre o Cinema do Simulacro**: Cinema Existencial, Cinema Estrutural e Cinema Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno**: O Neon-Realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O Que é Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Odinaldo da Costa. **Domésticas – O Filme**: Um Estudo de Recepção com Profissionais do Distrito Federal. Universidade de Brasília/DF: Dissertação de Mestrado, 2007.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SITE: <http://www.imdb.com/name/nm0576987/bio>, Acessado em março de 2012.

SITE: <http://www.omelete.com.br/cinema/io-jardineiro-fieli-omelete-entrevista-fernando-meirelles/>, acessado em 07 de junho de 2011.

SITE: <http://www.youtube.com/watch?v=fz16LHAMFzk>, acessado em 08 de junho de 2011.

SITE: <http://www.omelete.com.br/cinema/io-jardineiro-fieli-omelete-entrevista-fernando-meirelles/>, visitado em 07 de junho de 2011.

SITE: <http://www.youtube.com/watch?v=fz16LHAMFzk>, visitado em 08 de junho de 2011.

Domésticas. (Fernando Meirelles, 2001)

Cidade de Deus. (Fernando Meirelles, 2002)

O Jardineiro Fiel. (Fernando Meirelles, 2005)

Ensaio sobre a Cegueira. (Fernando Meirelles, 2008)