



O maneirismo no cinema brasileiro contemporâneo¹

El manierismo en el cine brasileño contemporáneo

Mannerism in contemporary Brazilian cinema

Hermano Callou

Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: hermano.callou@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3085-4838>.

Resumo: Este artigo comenta a tendência maneirista que tem marcado o cinema independente brasileiro contemporâneo e sua relação com a conjuntura social e política do país durante o período de 2013 – 2018. A hipótese que o texto defende é a de que a adoção de uma postura maneirista permitiu acolher certas ansiedades sociais que marcaram o período, tornando-se expressão de uma descrença das formas modernas de experiência da história que, tradicionalmente, ofereceram inteligibilidade e legitimidade para a experiência de modernização brasileira. O texto propõe uma reconstrução do conceito de cinema maneirista, baseado em uma genealogia da crítica da *maneira* na história da arte, que articula a censura do maneirismo com a compreensão da história como uma singularidade em movimento, dirigida para um futuro em aberto. O artigo interpreta comparativamente uma constelação de filmes realizados durante os anos 2010, propondo um vínculo entre a postura maneirista e a recorrência de uma série de motivos históricos, nos quais os filmes procuraram elaborar a experiência de desenvolvimento econômico nacional da primeira metade da década e da crise política deflagrada pelo golpe parlamentar de 2016.

Palavras-chave: Maneirismo; Cinema maneirista; Cinema brasileiro contemporâneo; Novíssimo cinema brasileiro.

Resumen: Este artículo comenta la tendencia manierista que ha marcado el cine independiente brasileño contemporáneo y su relación con la situación social y política del país durante el período 2013-2018. La hipótesis que defiende el texto es que la adopción de una postura manierista acomodó ciertas angustias sociales que marcaron el período, convirtiéndose en una expresión de incredulidad en las formas modernas de experiencia de la historia, que tradicionalmente ofrecía la inteligibilidad y legitimidad de la experiencia de la modernización brasileña. El texto propone una reconstrucción del concepto de cine manierista a partir de una genealogía de la crítica de la manera en la historia del arte,

¹ Agradeço a leitura cuidadosa e os comentários de Patrícia Mourão feitos durante o processo de escrita deste texto.



que articula la censura del manierismo con la comprensión de la historia como una singularidad en movimiento, dirigida hacia un futuro abierto. El ensayo interpreta comparativamente una constelación de películas realizadas durante la década de 2010, proponiendo una articulación entre la postura manierista y la recurrencia de una serie de motivos históricos, en las películas buscaban elaborar la experiencia del desarrollo económico nacional en la primera mitad de la década y la crisis política desencadenada por el golpe de 2016.

Palabras clave: Manierismo; Cine manierista; Cine brasileño contemporáneo; Nuevo cine brasileño.

Abstract: This article comments on the mannerist tendency that has marked contemporary Brazilian independent cinema and its relation to the country's social and political situation during the period 2013-2018. The hypothesis that the text defends is that the mannerist attitude expresses some social anxieties of the moment and manifests a disbelief in the modern forms of experiencing history, which traditionally offered the intelligibility and legitimacy of Brazilian experience of modernization. The text proposes a reconstruction of the concept of mannerist cinema, based on a genealogy of the critique of the *maniera* in art history, which articulates the repudiation of mannerism with the understanding of history as a moving singularity, directed towards an open future. The article interprets a constellation of films made during the 2010s, proposing an articulation between the mannerist attitude and the recurrence of a series of historical motifs, in which the films sought to elaborate the experience of national economic development in the first half of the decade and the political crisis triggered by the 2016 parliamentary coup.

Keywords: Mannerism; Mannerist cinema; Contemporary Brazilian cinema; New Brazilian cinema.

Introdução

O novíssimo cinema brasileiro² se desenvolveu em meados dos anos 2000 em um país marcado por um pacto social que pretendia garantir um sentido estável de direção do tempo. O discurso de posse de Dilma Rousseff, em 1º de janeiro de 2011, abria a década seguinte anunciando uma era de expectativas crescentes: o povo brasileiro havia aprendido a “confiar em si mesmo e no futuro” e poderia agora se tornar “uma das nações mais desenvolvidas e menos desiguais do mundo, um país de classe média sólida e empreendedora” (Senado Notícias, 2011). A consciência partilhada pelo país de que as expectativas sociais eram maiores que sua experiência pregressa era amparada por uma década de estabilidade política e crescimento econômico com a melhora das condições materiais da maior parte da população. A capa da *The Economist*, de novembro de 2009, que mostrava o Cristo Redentor decolando como um foguete sob o título *Brazil Takes Off*, e a escolha do Brasil para sediar a Copa do Mundo em 2014 se apresentavam como símbolos de que o país experimentava a sensação de que o futuro já havia chegado. O país vivenciava a experiência de uma “nova modernização” de caráter “social-desenvolvimentista” (Nobre, 2013) que recuperava os sonhos sepultados de emancipação nacional,

² A noção de novíssimo cinema brasileiro tem sido utilizada para definir uma geração de cineastas independentes reunida em torno de um circuito de produção, exibição e legitimação comum, cujo projeto de cinema se contrasta decisivamente com o horizonte de cinema de Retomada. Ver Ikeda (2012); Arthuso (2012).

redimensionados, contudo, para uma era de “expectativas decrescentes” (Arantes, 2014), marcada pelo estreitamento da capacidade de planejamento político dos Estados nacionais e pelo crescimento da importância social das expectativas de risco econômico e catástrofe ambiental. O discurso modernizante que embalou os primeiros anos da década se confrontava com a experiência da história da geração que cresceu durante a democracia, marcada pelo esgotamento dos grandes projetos políticos de emancipação e pela consciência dos limites sociais e ambientais da ideologia do progresso infinito. A geração do novíssimo nutria um “inconformismo acanhado”³ diante das contradições do processo de crescimento econômico, que se tornou nos primeiros anos da nova década um ceticismo profundo diante do pacto social firmado e do horizonte de expectativas que ele embasava. A formação de uma consciência crítica a respeito das narrativas nacionais dominantes do período foi acompanhando do desenvolvimento inesperado de uma sensibilidade que podemos chamar de *maneirista*⁴.

O maneirismo se tornou uma tendência comum do cinema brasileiro contemporâneo e pode ser reconhecido a partir de um conjunto de características formais partilhadas por um grande número de filmes independentes realizados durante a década passada: a preferência em trabalhar abertamente com convenções de cinema de gênero, a partir de um tratamento paródico e ostensivo dos códigos genéricos; a predileção por uma forma de encenar deliberadamente artificial e estilizada, que revela um gosto patente pelos aspectos ornamentais e decorativos da imagem; a preferência por certa iconografia ostensivamente derivativa e anacrônica, reconstituída a partir de motivos e estilos fora de época. O que sustenta tais estratégias formais, pretendo argumentar, é um certo modo de endereçamento do espectador, que defenderei se tratar do traço distintivo do maneirismo: o filme maneirista demonstra uma peculiar autoconsciência de que se encontra em estado de exibição, manifestando o desejo de mostrar a si mesmo como imagem para o espectador.

O desenvolvimento da tendência indica uma transformação de sensibilidade do circuito de cinema independente particularmente marcada, na medida em que diverge das tendências dominantes que definiram o novíssimo cinema brasileiro, em especial, o primado do realismo e do pacto de transparência em que ele é fundado. Discutirei neste artigo uma constelação de filmes maneiristas contemporâneos,

³ Para uma discussão sobre o “radicalismo acanhado” do cinema do final dos anos 2000 e início dos anos 2010, ver o trabalho de Raul Arthuso (2016).

⁴ A ideia de um retorno do maneirismo no cinema brasileiro contemporâneo tem sido um tema presente na crítica nos últimos dez anos. Ver, por exemplo, Prysthon (2015); Lopes (2016).



interpretando a relação que eles estabelecem com o contexto histórico em que tomaram forma. As mudanças de sensibilidade são ocasiões privilegiadas para interrogar como uma determinada prática artística se transforma no curso de mudanças sociais mais amplas. Uma nova sensibilidade toma forma no momento em que o mundo em que habitamos deixa de ressoar em nós da mesma maneira e nós deixamos de responder a ele como de costume. O novo cinema maneirista brasileiro se desenvolveu em um contexto social marcado pela crise social e política da Nova República, acompanhando os desdobramentos do ciclo político iniciado, simbolicamente, pelas manifestações de junho 2013 e ganhando maior densidade a partir, sobretudo, do golpe parlamentar de 2016. Defenderei neste artigo que a alternativa maneirista tem se apresentado como uma sensibilidade particularmente responsiva a certa perda de crença nas estruturas temporais que, tradicionalmente, ofereceram as condições de inteligibilidade e legitimidade da experiência de modernização brasileira.

Cinema Maneirista

A noção de cinema de maneirista se tornou uma categoria consolidada na crítica de cinema desde a publicação de um dossiê intitulado *Le cinéma à l'heure du maniérisme* na *Cahiers du Cinéma* n. 370, em 1985. Os críticos da *Cahiers* o caracterizou como um cinema marcado por uma certa consciência de seu lugar tardio na história, que precisa prestar contas com os filmes do passado, assumindo uma postura paródica e estilizante com as convenções cinematográficas⁵. O dossiê discutia o que era concebido como um “momento maneirista”, em que os cineastas partilhavam o sentimento de “chegar tarde demais, depois que um ciclo da história de sua arte ter se concluído e uma certa perfeição ter sido atingida” (Bergala, 1985, p. 12). Uma inclinação em comum poderia ser encontrada em cineastas tão distintos como Hans-Jürgen Syberberg e Werner Schroeter, Raul Ruiz e Leos Carax, Brian de Palma e Francis Ford Coppola, que retomam convenções estilísticas do passado sem temer alardear sua própria artificialidade. As suas obras são marcadas, contudo, menos por uma “relação de luto” com o cinema do passado que por um fascínio por sua “imagem petrificada” (Assayas *et al.*, 1985, p.30). O cinema maneirista seria um cinema de segundo grau para o qual, na bela formulação de Serge Daney, “o fundo da imagem é

⁵ Para uma boa reconstrução do debate sobre maneirismo na *Cahiers du Cinéma*, ver Oliveira Junior (2014).



sempre já uma imagem” (Daney, 2007, 233).

A cena de origem do conceito para o debate da *Cahiers* é a polêmica dos críticos de arte europeus do século XVII contra a pintura do final do século XVI, de artistas como Pontormo e Parmigianino, que posteriormente se tornaria conhecida como pintura maneirista. A noção de maneirismo deriva do termo italiano *maniera*, que traduzimos comumente como estilo. A história do conceito pode nos ajudar a esclarecer o que é posto em jogo pelo jargão crítico de maneirismo. O termo *maniera* costumava ser utilizado no século XVI e XVII de modo relativo, em referência ao estilo particular de um artista, de uma escola e de uma época. Ele podia ser usado também de maneira absoluta, quando denotava o que, na produção artística, era da ordem do artifício (Shearman, 1991; Michel, 2004). Os críticos de arte do século XVII passaram a repudiar a pintura do século anterior porque que os artistas do período teriam abdicado do papel que as teorias imitativas da arte atribuíam ao artista, em nome da *maneira*. O crítico do século XVII Giovanni Pietro Bellori (2005), por exemplo, afirmava que os artistas do final do século XVI, “abandonando o estudo da natureza, corromperam a arte com a *maniera*”, porque extraíam suas ideias da “prática artística e não da imitação” (Bellori, 2005, p. 71). A origem do conceito de maneirismo se encontra na censura, portanto, de uma situação em que a arte teria deixado de imitar a natureza e passado a imitar os próprios artifícios da arte. O cinema maneirista seria, então, um cinema do simulacro, que substituiria a representação do mundo pela representação dos seus próprios artifícios. A noção deseja sugerir, portanto, menos uma mudança estilística que uma transformação ontológica da imagem, que se torna uma representação de uma representação.

A definição de cinema maneirista que pretendo propor neste artigo toma como ponto de partida uma problemática distinta da que sustentou a formulação original do conceito, nas páginas da *Cahiers du Cinéma*. O meu esforço consiste em propor uma definição que seja compatível com os usos do termo no campo da crítica de cinema, ainda que rompa com o modo como ela procurou defini-lo. A noção deve ser capaz de conservar o entendimento da mudança do estatuto ontológico da imagem cinematográfica, sem, contudo, se comprometer com três pressupostos da discussão crítica em questão: o maneirismo é um conceito de periodização, que se refere a certo momento da história do cinema; ele deve ser compreendido a partir da problemática mimética da oposição entre natureza e artifício; a pintura do século XVI deve ser tomada como o modelo analógico privilegiado.

A sensibilidade maneirista no cinema pode ser melhor compreendida em confronto com a ideia moderna de *arte maneirada*, que podemos encontrar na pintura do fim do século XVI, apenas a custo de certo anacronismo. O paradigma escolhido



para compreender o uso moderno do termo encontrei na crítica de arte de Diderot. A denúncia de Diderot da *maneira* (*manière*), presente em seus escritos sobre pintura e teatro, pode ser compreendida em uma chave distinta da defesa da representação verossímil da natureza própria das teorias imitativas da arte. A grande invenção de Diderot foi a de ter concebido a *maneira* como certo modo de habitar as convenções artísticas e sociais. A sua obra desloca o problema do campo da mimesis, em que a maneira é falsa do ponto de vista da representação da natureza, para o campo da moral, em que ela passa a encarnar uma forma de falsidade radicalmente distinta. Em um ensaio intitulado *De La Manière*, o filósofo declara que “a *maneira* está para as artes como a corrupção está para os costumes de um povo” (Diderot, 1876, p. 369). A equiparação proposta entre convenções artísticas e convenções sociais é entrelaçada continuamente em seus textos, na medida em que ele emprega o termo pejorativo “maneirado” (*manieré*) tanto para as obras de arte que detestava, quanto para os costumes questionáveis que identificava na sociedade francesa setecentista. A *maneira*, para Diderot, se manifesta em certo modo de comportamento social marcado pela exibição de si como imagem perante o outro, em que dispensamos um verdadeiro comprometimento com os papéis performados e um envolvimento genuíno com as convenções que encarnamos: um modo de se expor e de se ausentar a si ao mesmo tempo.

A reprovação da *maneira* de Diderot é fundada em uma crítica da teatralidade, como demonstrou persuasivamente Michael Fried (1988) em um ensaio consagrado sobre o debate crítico da segunda metade do século XVIII. O historiador da arte americano aponta que, para a geração de Diderot, a “convenção primordial” da pintura de que quadros “são feitos para serem contemplados” emergiu como problemática (Fried, 1988, p. 93). O filósofo francês reservava o adjetivo “teatral” para a “consciência de ser observado” que destruía a capacidade de persuasão das obras de arte (Fried, 1988, p. 100), dirigindo sua crítica especialmente para os atores de teatro e para a representação dos modelos na pintura.

Em seus *Ensaíos sobre a pintura* (2013), Diderot convida os pintores a conhecerem a diferença entre “o homem quando está sozinho” e “o homem que se observa”, pedindo que eles imaginem a cena de um indivíduo em sua casa, “estirado em sua cadeira de palha”, com sua “touca de dormir afundada sobre os olhos” e seu “roupão entreaberto”, que, ao ser avisado da chegada das visitas importantes, muda radicalmente sua postura: “eis a touca endireitada, o roupão fechado; meu homem aprumado, todos os seus membros bem compostos, maneirando-se, [...] fazendo-se bem encantador para a visita que lhe chega” (Diderot, 2009, p. 70). A consciência de ser observado do anfitrião o impele a assumir uma atitude falsa e afetada. A crítica da



teatralidade era constitutiva de um fascínio por um modo de presença a si mesmo, que podemos encontrar nos escritos do filósofo: “um ser que está todo inteiro presente à sua ação não é manejado” (Diderot, 1986, p. 372). A demanda de presença de Diderot não se restringia, contudo, apenas aos modelos e aos atores, mas à obra de arte ela mesma, que deveria, nas palavras de Fried “declarar sua inconsciência e esquecimento do observador” (1988, p. 101).

A *maneira* é, para Diderot, um “vício de uma sociedade vigiada” (Diderot, 1876, p. 369), na qual os indivíduos terminam por conduzir a própria vida sob a antecipação de expectativas sociais. Ela consiste, portanto, em uma certa autoconsciência inautêntica, marcada por uma experiência de autoexibição⁶. A censura de Diderot é, ao mesmo tempo, uma crítica social e artística porque compreende a *maneira* como uma forma de alienação dos indivíduos nas convenções sociais, que produz tanto uma arte incapaz de nos persuadir de sua veracidade, quanto fabrica indivíduos incapazes de realizar a si próprios. A grande contribuição de Diderot terá sido a de reconhecer que um mesmo ideal moral pode se encontrar em atuação na arte e na sociedade. A diatribe de Diderot contra a *maneira* é um modelo privilegiado para compreender as razões porque a crítica moderna tendeu a rejeitar toda forma de maneirismo.

A modernidade presidiu uma transformação das formas de validação artística que instituiu a crença de que os artistas e as obras de arte devem se relacionar com suas próprias convenções de maneira autônoma e autêntica e não devem, simplesmente, herdar os modelos do passado por conformidade, nem devem se subordinar às expectativas sociais a respeito do seu trabalho, demonstrando uma preocupação excessiva em agradar o gosto conformador do público. A crítica moderna de uma arte “afetada”, “artificial”, “teatral”, “histriônica”, “manejada” pressupõe um horizonte normativo distinto da teoria mimética da arte clássica e sua prescrição da imitação da natureza, implicando uma noção de arte e individualidade genuína sem a qual faria pouco sentido censurar indivíduos e obras de arte como propriamente inautênticos. A autenticidade deve ser entendida como uma qualidade que resulta de uma forma particular de autorrelação, definida por uma fidelidade natural em ser a si mesmo. A vida autêntica se opõe à simples vida honesta, que passa a ser entendida como uma certa conformação individual aos papéis sociais outorgados⁷. A

⁶ A conexão entre a crítica de Diderot e o ideal moderno da autenticidade é tema de um artigo inspirador de Robert Pippin (2015).

⁷ Para uma abordagem da oposição autenticidade e honestidade do ponto de vista de uma história cultural da vida moral, ver Trilling (2014). A autenticidade é também distinguida da sinceridade, que é tida como um ideal socialmente conformador de “congruência entre sentimento e declaração” (Trilling, 2014, p.17).



autenticidade foi erigida como norma paralelamente ao surgimento de uma ansiedade profundamente moderna de que talvez a vida que levamos não seja genuinamente nossa, que nos encontramos alienados em nossa própria vida, ausentes em nós mesmos⁸.

A aspiração pela autenticidade permitiu construir um entendimento novo da relação da arte com a história, que pode se revelar decisivo para o argumento em curso. O anseio em ser autêntico possui um vínculo constitutivo com a elaboração da noção moderna de originalidade artística. A originalidade pode ter se erigido como critério de validação estético no século XVIII porque a legitimidade das teorias normativas clássicas da arte foi ameaçada pelo anseio de autenticidade, que censura a emulação dos mestres do passado e das convenções estabelecidas como propriamente *falsas*, como demonstrou Roland Mortier (1982) em um estudo importante⁹. O ideal de fidelidade ao que há de original em si mesmo pressupõe e fomenta uma experiência da história como radicalmente aberta, capaz de dar lugar a um acontecimento irredutível à experiência artística acumulada. O anseio pela autenticidade orienta a criação artística para o porvir e para a ruptura progressiva com o passado. A mudança da vida moral que ele preside se desenvolveu em um momento marcado, justamente, por uma transformação profunda da experiência da história, que Reinhart Koselleck (2006) ofereceu uma compreensão precisa. A modernidade (*Neuzeit*) é, justamente, a tomada de consciência do surgimento de um novo tempo em que “horizonte de expectativas” sociais perde seu lastro no “espaço da experiência” acumulada (Koselleck, 2006).

A história passa, a partir, sobretudo, da segunda metade do século XVIII, a ser percebida como uma singularidade, dotada, ela própria, de *movimento*, conduzido em direção a um futuro em aberto, passível de ser projetado. A experiência da história sofreu um processo de *temporalização*, no qual o tempo deixou de ser percebido como o meio neutro no qual se desenrolam diferentes *histórias*, para ser reconhecido como a força dinâmica que a comanda: “a história, então, passa a realizar-se não apenas no tempo, mas através do tempo” (Koselleck, 2006, p. 283). O anseio em ser fiel a si mesmo se desenvolveu em um mundo em movimento, dirigido para um horizonte que se encontrava em aberto.

A definição de cinema maneirista que eu gostaria de propor parte do reconhecimento dos desafios que ele coloca para nosso comprometimento com a

⁸ A formulação canônica dessa ansiedade se encontra, não por acaso, em um célebre colaborador de Diderot: o homem selvagem “vive em si mesmo”, escreve Rousseau, enquanto o homem social vive “sempre fora de si” (Rousseau, 2014, p. 242).

⁹ “A imitação é proscrita [...] não por razões de ordem estética, mas por causa de sua inautenticidade, sua falsidade primeira, sua mentira fundamental, que a condena” (Mortier, 1982, p. 86).



autenticidade artística e da desconfiança que ele sugere a respeito do caráter dinâmico da história. O que caracteriza o cinema maneirista é um modo particular de endereçamento do espectador, que demonstra uma consciência excessiva de se expor diante dele, que trai as expectativas dominantes de autenticidade. O uso estilizado e artificializante das convenções do cinema declaram a teatralidade da situação e o caráter problemático do pacto firmado. O cineasta maneirista se apropria do estilo dos mestres do passado e de formas e gêneros anacrônicos, porque se interessa pelas convenções, justamente, quando elas parecem *convencionais* e *derivativas*, dispensando um verdadeiro comprometimento com elas e tomando distância da demanda pela originalidade. A tendência maneirista brasileira que pretendo discutir não é, contudo, um cinema meramente maneirado, que não se sentiria visado pelo desejo de um comprometimento artístico profundo; ela nasce de filmes, sem dúvida, bastante convictos de suas escolhas e propostas. Ela é marcada, na verdade, por uma *consciência irônica* da norma da autenticidade que a coloca deliberadamente em questão.

A escolha da pintura do século XVI como paradigma pela tradição crítica da *Cahiers du Cinéma* pode se revelar agora como anacrônica: o caráter artificial e rebuscado de artistas como Pontormo e Parmigianino é expressão de princípios artísticos que valorizam a virtuosidade e o domínio técnico em detrimento da verossimilhança clássica (Shearman, 1991), antes que a manifestação de um modo de habitar as convenções em conflito com a demanda de autenticidade e com a crença na história com que ela se encontra intimamente relacionada. A pintura maneirista do século XVI se desenvolveu dentro de um contexto alheio à aspiração moderna por uma vida autêntica. O fascínio dos filmes debatidos na *Cahiers du Cinéma* pelos simulacros pode se revelar, a quem desejar estudá-los mais a fundo, como marcados por uma certa paixão da inautenticidade.

2013-2016

A nova tendência maneirista do cinema brasileiro se desenvolveu em um momento definido tanto pelo entusiasmo com o horizonte de desenvolvimento social e econômico do ciclo de governos petistas quanto pelo início de uma longa crise de legitimação do regime político instituído pela Nova República, que ganhou sua expressão paradigmática nos protestos de junho de 2013. Este artigo defende a hipótese de que o jovem cinema brasileiro encontrou na *maneira* um modo de expressar certa experiência de descrença de que as condições sociais do país

ofereciam um horizonte satisfatório de autorrealização. O cinema maneirista solicita insistentemente que os espectadores reconheçam que o pacto com ele firmado é fundado em uma relação que fracassa diante das nossas expectativas de autenticidade.

As razões pelas quais diferentes realizadores se sentiram impelidos em direção a uma sensibilidade maneirista não são, contudo, necessariamente as mesmas. O jogo de reconhecimento do nosso fracasso, no entanto, parece ter sido particularmente acolhedor para as ansiedades sociais que marcaram a década. A experiência das jornadas de junho parece fornecer uma imagem oposta da sociabilidade teatral que define os filmes do período. O que os manifestantes relatam terem encontrado nas ruas foi, justamente, uma experiência de agência sobre o próprio destino e de aumento do sentimento de presença de si na coletividade¹⁰. Este artigo pretende defender que a descrença ressoa uma experiência da história partilhada pela geração que cresceu durante a democracia, e que se encontra em descompasso com as promessas de desenvolvimento com sua retórica orientada para o futuro, uma experiência da história que a *maneira* permitiu dar uma forma sensível.

O cinema de Adirley Queirós pode ser tomado como um primeiro exemplo da nova tendência a partir do momento em que ele começa a demonstrar certo gosto pelo tratamento artificializante e paródico das convenções da ficção científica¹¹. A etnografia de ficção *Branco Sai, Preto Fica* (2014) é marcada pela apropriação irônica da iconografia de filmes de viagem espacial fora de moda, com seus cenários e figurinos baratos e artificiais (Figuras 1 e 2). O cineasta deseja reter do gênero, contudo, somente a sua *maneira*, demonstrando uma profunda descrença da experiência social profunda constitutiva do gênero: a crença que o futuro nos permite projetar algo de radicalmente distinto do presente. No filme, o viajante do tempo Dimas Cravalanças volta ao passado em uma missão na busca de evidências que comprovem o crime cometido pelo Estado brasileiro contra Marquim e Santana, em uma noite fatal de baile *black* dos anos 1980. As quebradas da cidade-satélite de Ceilândia tomam agora o lugar tradicionalmente reservado à Brasília de cenário de filmes de ficção científica brasileiros. A paisagem de Ceilândia assume ares futuristas em que a própria precariedade e informalidade da vida na quebrada aparece como imagem do porvir:

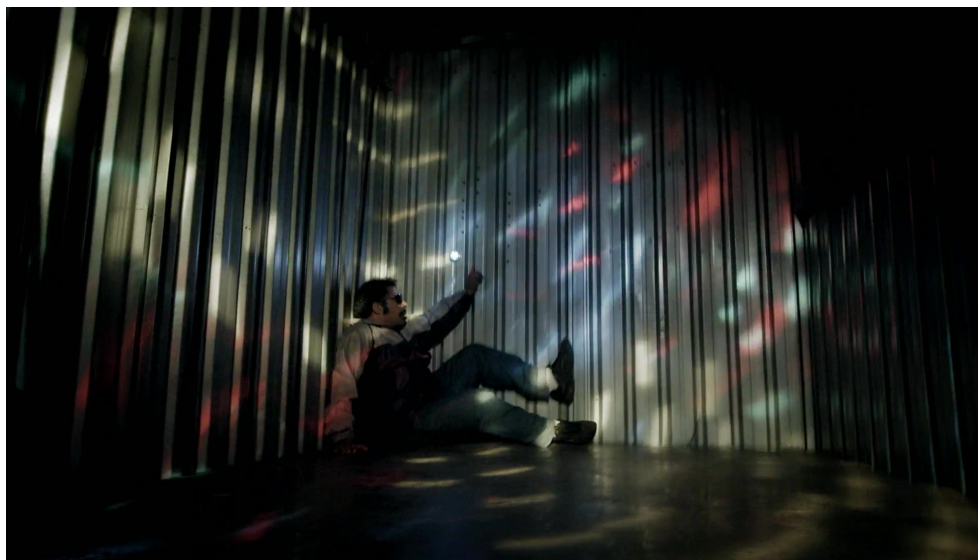
¹⁰ Em seu estudo sobre Junho de 2013, Pinheiro-Machado (2019) procurou descrever certa experiência de presença social partilhada pelos manifestantes: “o gigante acordou”, “minha vida era falsa”, “é real, está acontecendo” são algumas das formulações verbais que expressam a experiência de encontrar, na vivência das manifestações, uma vida mais verdadeira (Pinheiro-Machado, 2019).

¹¹ A ficção científica tem sido um tema privilegiado do debate crítico e acadêmico em torno do cinema brasileiro contemporâneo. Ver, por exemplo, o compêndio *Brasil Distópico* (Almeida; Moura, 2017) e Prysthon (2015).



um elevador improvisado no porão, uma perna mecânica comprada em uma feira de material descartado, a paisagem urbana feita de ruas sem asfalto, terrenos grilados e puxadinhos, tudo adquire a atmosfera de uma ficção científica distópica.

A reivindicação da cidade-satélite de Ceilândia como ponto de vista a partir do qual o cineasta fala e a eleição de Brasília como inimigo declarado, cidade modelo da modernização brasileira, evocam a consciência do esgotamento do futuro como direção capaz de dar sentido à nossa experiência da história. O que define seus filmes é, na verdade, a guerra contra o futuro, travada por personagens que parecem viver no passado, lidando com um trauma que não podem deixar para trás. Na cena final do filme, Cravalaças corre em meio a um ferro-velho majestoso, disparando contra inimigos invisíveis, vociferando contra os “paga pau do progresso”, em uma cena de perseguição farsesca. O filme se declara inimigo das promessas de futuro, ao mesmo tempo em que toma o partido dos que lutam por uma reparação histórica que o desenvolvimento sozinho não pôde resolver, nem o futuro parece poder redimir. O filme de Adirley talvez tenha sido a primeira ficção científica brasileira a inverter o lugar ocupado pelo centro e periferia na imaginação do futuro do país. A periferia não é o retrato do atraso que será superado pelo desenvolvimento social e econômico; ela é, antes, uma imagem do porvir. O cineasta parece ter desenvolvido a consciência de que, no Brasil, o desenvolvimento tem caminhado junto com o processo de periferização: a vida das quebradas representam a linha de frente do desenvolvimento capitalista em um país periférico como o nosso, marcado pelo aumento progressivo da precariedade, autonomização e informalidade.

**Figuras 1 e 2**

Fonte: Fotogramas de *Branco sai preto fica* (2014)

A Seita (2015), de André Antônio, se estrutura a partir do mesmo motivo do filme de Adirley, narrando a história de um viajante no tempo que retorna ao passado em revolta contra o futuro. Em 2040, o mundo se encontra dividido entre uma sociedade próspera, assentada em colônias espaciais, e um planeta Terra abandonado, em que restaram os que não tiveram chance de ir embora. Uma campanha de vacinação obrigatória tenta eliminar o sono da humanidade, que ainda

sobrevive nos rincões da periferia do sistema. Um jovem herdeiro de gosto refinado, construído como um dândi do século XIX, entediado com a vida nas colônias espaciais e nostálgico do velho mundo em que viveu sua infância, retorna à sua cidade natal abandonada, Recife, em busca de uma forma de vida que estava deixando de existir. O filme resolve tomar de empréstimo dos antigos colonizadores seu imaginário da decadência, imaginando a condição depauperada de uma cidade periférica como os decadentistas imaginavam a Europa crepuscular do *fin de siècle*. O protagonista passeia nos espaços deteriorados e desertos do processo de urbanização descontrolado e desigual da cidade se deleitando esteticamente com sua decadência pobre e acanhada, sem a grandeza de um passado aristocrático nem a aura de uma grande civilização degenerada. O que parece movê-lo é um desconcertante fascínio pela distopia. O desejo do personagem de voltar ao passado não representa no filme a aspiração reacionária de ver restaurado um tempo perdido, mas expressa certa inconformidade com o sentido socialmente compartilhado do tempo histórico. A *Seita* sugere certo ceticismo em relação às promessas dominantes do progressismo, em especial, o horizonte de inserção das minorias sexuais e de gênero à ordem social e familiar hegemônica, que historicamente pautaram as lutas por reconhecimento. O filme decide construir a identidade *queer* do seu personagem como uma expressão da sua sensibilidade decadente, inclinada a gostar de tudo que contraria à natureza, se apropriando ironicamente, assim, de um imaginário patologizante da homossexualidade, em descompasso com a lógica progressista de reconhecimento e integração.

O filme de André Antônio pretende ser um estudo do modo de estar no mundo do seu protagonista. A reivindicação da figura histórica do dândi permite ao filme construir a ideia de um personagem que se encontra alienado em sua própria imagem. A *Seita* recupera uma compreensão histórica do dandismo, que encontramos em escritores do século XIX, em que o dândi aparece como um indivíduo que trata a si mesmo como um artefato, um manequim em exposição: um sujeito que elevou a si mesmo à condição de “objeto vivo” (Carlyle, 2012).

O protagonista procura viver sua vida como um teatro contínuo, que ele cultivava ao mesmo tempo com afetação e indiferença. Ele sofre, não por acaso, de uma insônia crônica que o priva daquele que é o estado máximo de esquecimento de si, em que deixamos finalmente de simular a nós mesmos: o sono. O mundo que abdicou do sono é um mundo em que nunca paramos de nos expor. O filme parece sofrer de semelhante insônia, que nunca permite que ele deixe de se exhibir continuamente para o espectador. A concepção estilística do filme procura exprimir a sensibilidade do personagem, ostentando um gosto afetado pelo capricho e requinte dos detalhes,



tratando cada imagem do filme como uma superfície plana a ser meticulosamente decorada (Figuras 3 e 4). A descoberta da seita – de onde o filme tira seu título – anuncia para ele a possibilidade de viver uma vida talvez mais verdadeira. Construída ao mesmo tempo como uma organização terrorista clandestina, um baile de máscaras e um culto esotérico, a seita combate a campanha de vacinação que pretendia extinguir o sono na humanidade. O movimento é, contudo, esmagado pela polícia e o protagonista, desiludido, retorna para as colônias espaciais.



Figuras 3 e 4

Fonte: Fotogramas de *A Seita* (2015)



O futuro também é o tema do musical de Marcelo Pedroso, *Brasil S/A* (2014). O filme pretende ser uma sátira da ideia de Brasil Potência, que animava a imaginação do país nos anos antes da crise econômica, refletindo sobre a situação aparentemente contraditória em que a aceleração do crescimento caminhava de mãos dadas com a reprimarização da economia, a precarização dos espaços públicos urbanos e a permanência da matriz colonial brasileira. Em uma série de fragmentos que parecem saídos de um musical pomposo e ufanista, o filme representa o desenvolvimento econômico como teatro e catástrofe. Em uma de suas cenas mais importantes, vemos um trabalhador canavieiro decolar dentro de um trator Hyundai em uma fazenda de cana-de-açúcar, como quem pilota um foguete. O trabalhador, dentro da espaçonave em processo de decolagem, parece alheio ao destino grandioso que o espera. O latifúndio de monocultura de cana, herança direta do passado colonial e escravista, transmuta-se magicamente em cenário de um filme de exploração espacial, encarnando agora uma imagem anacrônica do progresso, reminescente de imaginações passadas do futuro.

O futuro aparece no filme, portanto, como uma imagem hipertrofiada do passado. Em uma cena posterior, vemos o trabalhador canavieiro transformado em explorador espacial descobrindo petróleo em Marte, em uma paisagem que reconhecemos ser a zona rural do Nordeste brasileiro, sob um filtro vermelho (Figura 5). A cena remete, naturalmente, à descoberta do Pré-Sal, em 2007, que Lula batizou de “nosso passaporte para o futuro”. Ereto, com os dois pés firmes no chão, o canavieiro contempla vitorioso o óleo jorrar do solo. O olhar do personagem enfeitiçado com a descoberta, a cor avermelhada da cena e os ruídos sombrios de fundo constroem a sequência como uma apoteose de uma divindade maligna, que acaba de ter sido libertada do solo, cuja sedução não podemos escapar. O passaporte para o futuro se apresenta no filme, portanto, como uma espécie de pacto demoníaco.



Figura 5

Fonte: Fotografia de *Brasil S/A* (2014).

O cinema brasileiro de meados da década de 2010 descobriu na ficção científica um modo de elaborar uma consciência crítica das formas herdadas de experiência histórica, constitutivas do próprio gênero, recuperando os seus códigos esvaziados do seu conteúdo de experiência social. O desenvolvimento da ficção científica na Europa do século XVIII e XIX exprimia, justamente, uma experiência moderna da história, que definimos anteriormente pelo distanciamento progressivo das expectativas sociais em relação ao espaço da experiência realizada. O nascimento do gênero da ficção científica exprimiu o processo de “temporalização das utopias” pelo qual o mundo radicalmente outro, das sátiras e narrativas utópicas, se tornou imaginável no tempo histórico, antes que no espaço geográfico, expressão da disparidade fundante entre expectativa e experiência e do esgotamento das regiões desconhecidas do globo pela expansão colonial (Koselleck, 2000, p. 121-138).

O novo tempo do mundo tornou-se também expressão da consciência colonialista da *não contemporaneidade do contemporâneo* (Koselleck, 2012, p. 317), de que o globo terrestre era habitado por populações em diferentes estágios de desenvolvimento, predestinadas, por princípio, a se sincronizarem no futuro. O cinema brasileiro contemporâneo parece ter encontrado na *maneira* da ficção científica um modo de articular a consciência de que o futuro não representa mais um horizonte aberto em que nossos anseios coletivos podem se realizar, tampouco o desenvolvimento é ainda uma promessa de sincronização de nossa realidade desigual



e disparatada, capaz de nos redimir de nossos traumas históricos. Os filmes do período representam, na verdade, o futuro como a realidade contra qual devemos resistir. A tendência maneirista parece evocar, portanto, o que podemos chamar de uma *experiência destemporalizada da história*, na qual deixamos de percebê-la como uma singularidade dotada de *movimento*¹². Os filmes confrontaram uma década de mudanças sociais aceleradas e imprevisíveis sem pretender compreendê-las na forma de uma *trajetória*; eles sugerem uma percepção do momento histórico ao mesmo tempo turbulenta e estagnada, que é expressa pelo gosto maneirista de pastiche de convenções e imagens anacrônicas.

Depois do golpe

A tendência maneirista do cinema brasileiro se intensificou depois do golpe parlamentar de 2016. O fim do governo Dilma consistiu em um momento de mudança do horizonte de expectativas do país, que encontrou na noção de crise política um modelo narrativo privilegiado. Os protestos a favor do impeachment deram visibilidade ao processo de formação de uma nova identidade política de extrema-direita no Brasil, parte de um movimento global de ruptura com o consenso progressista que parecia anunciar o fim do pacto social da redemocratização. A noção de crise é parte do repertório moderno de conceitos históricos temporalizados que se tornou, na modernidade, um instrumento fundamental de interpretação da história social e política (Koselleck, 2020).

Um momento de crise sugere a necessidade de tomada de uma decisão definitiva, conservando um pouco do sentido teológico original da palavra: a *krisis* era o veredito divino no dia do Juízo Final. A ideia de crise é, portanto, um conceito legitimador para ações de exceção. Um motivo pode ser identificado nos filmes realizados no período no qual podemos vislumbrar o modo como o cinema brasileiro articulou a experiência da crise política: o motivo da história como história do estado de exceção. O cinema brasileiro evoca o *topos* conhecido das *teses* de Walter Benjamin (1984)¹³, em diálogo com um conjunto eclético de diagnósticos de época,

¹² A ideia de destemporalização tem sido reivindicada por muitos teóricos da história para falar do fim da modernidade enquanto experiência de realização do tempo na história, segundo a formulação original de Koselleck (Arantes, 2014; Rosa, 2005; Gumbrecht, 2015). Este artigo segue mais de perto a hipótese de Rosa de que o traço distintivo do fenômeno é o aumento na cultura contemporânea de uma percepção estática da história.

¹³ "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos de um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção" (Benjamin, 1996, p. 226).

caracterizados pelo reconhecimento de que a crise tem perdido o seu caráter de instante decisivo para se tornar um estado infinitamente prolongado: a propalada transformação da crise no neoliberalismo em forma de governo (Comitê Invisível, 2016); a captura da política em um tempo conjuntural permanente, em que o “estado de emergência” tende a se perpetuar (Arantes, 2014); a tendência do estado de exceção a se manter como “paradigma de governo dominante da política contemporânea” (Agamben, 2004, p. 13). O cinema do período não poupará evocar a necessidade de uma ação revolucionária diante da crise, conduzida por personagens desconcertantes que, suspeitamos, não são muito mais que apenas um conjunto de *maneiras*.

Em uma nave montada de sucata, o viajante solitário WA4, incumbido da missão de assassinar Juscelino Kubitschek durante a inauguração de Brasília, despenca em Ceilândia, em 2016, durante o processo de impeachment de Dilma Rousseff. O viajante de *Era uma vez Brasília* (Adirley Queirós, 2017) chegou tarde demais para cumprir sua missão. Ele termina por se juntar ao movimento de resistência, que luta também uma guerra tardia, sob o signo de uma derrota que já aconteceu. Em cenas de confronto contra inimigos invisíveis, meia dúzia de resistentes encenam gestos de combate e de perseguição sem propósito aparente, vestidos como personagens de uma ficção científica barata, como se presos em uma guerra que, na verdade, estivesse o tempo todo girando em falso (Figura 6). O desejo pelo confronto direto convive com a representação da luta armada em que ela perde toda materialidade, revelando-se como uma imagem vinda de outro tempo. O personagem do viajante perdido no tempo de *Era uma vez Brasília* pode vir a se revelar como uma imagem paradigmática do novo momento do cinema maneirista brasileiro, em que se tornou preciso conciliar a consciência da derrota, sem perder de vista de que ela não é de agora; perdemos, mas não é como se estivéssemos ganhando. O viajante atrasado precisa realizar o cômputo da catástrofe sem perder de vista que sua missão era outra, como se tivesse que fazer o luto de um futuro que gostaria de ter desertado desde o início.

Em uma cena no começo do filme, WA4 pilota um automóvel enquanto escuta no rádio o discurso de defesa de Dilma Rousseff, no Senado, durante o processo de impeachment:

[...] no passado da América Latina e do Brasil, sempre que interesses de setores da elite econômica e política foram feridos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima, conspirações eram tramadas



resultando em golpes de estado. O presidente Getúlio Vargas sofreu uma implacável perseguição [...]. O presidente Juscelino Kubitschek, que construiu essa cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe. O presidente João Goulart [...] superou o golpe do parlamentarismo, mas foi deposto e instaurou-se a ditadura militar, em 1964. (*Era* [...], 2017, 00'08" a 00'10")

Em oposição ao discurso de posse de Dilma, com que abri este artigo, o discurso de defesa sugere uma experiência estática da história, formada pela repetição infernal das sublevações da ordem conduzida pelas elites. O filme contrasta o discurso de defesa da presidente com dois outros discursos públicos que evocam, ambos, por sua vez, grandes expectativas sociais diante do futuro: o discurso de Juscelino na inauguração de Brasília e o pronunciamento de posse de Michel Temer. Juscelino conclama “as novas gerações que colherão os frutos do nosso trabalho” que encontrarão um Brasil integrado ao seu “verdadeiro destino”, saudando a um só tempo “o passado e o futuro de nossa pátria” (*Era* [...], 2017, 00'22" a 00'23"). O pronunciamento de Temer celebra o momento “de esperança e de retomada da confiança no Brasil” e anuncia sua plataforma política intitulada “Ponte para o futuro” (*Era* [...], 2017, 01'25"). O futuro evocado em ambos os discursos, contudo, não é mais o mesmo. O futuro de Temer não se encontra lastreado na experiência de grandes expectativas sociais e em um horizonte de projeto nacional, que marcaram o ciclo desenvolvimentista brasileiro e que se fazia presente no discurso de inauguração de Juscelino. A “Ponte para o Futuro” consistiu em um pacto de reformas que, ao contrário, desejava adequar o país a estado de emergência fiscal continuado. O presidente empossado não estava inaugurando um novo horizonte de futuro, ele estava apagando um incêndio. O “futuro” de Temer exprimia, na verdade, uma experiência de achatamento das expectativas políticas, semelhante ao evocado, pelo filme, a partir do discurso de Dilma: o prolongamento de um estado de urgência perpétuo.

O motivo do estado de emergência contínuo é central também em *Os Sonâmbulos* (Tiago Mata Machado, 2018). O filme nos mostra um grupo de indivíduos atormentados que conspiram no Brasil depois do golpe, tentados pela possibilidade da violência política, em jogos cênicos marcados por uma gravidade teatral e empostada e por uma atmosfera visual e sonora anacrônica (Figuras 6 e 7). O grupo de revolucionários repetem palavras de ordem e metáforas desgastadas, como personagens de um romance que seguem cumprindo seus velhos papéis, revisitando o



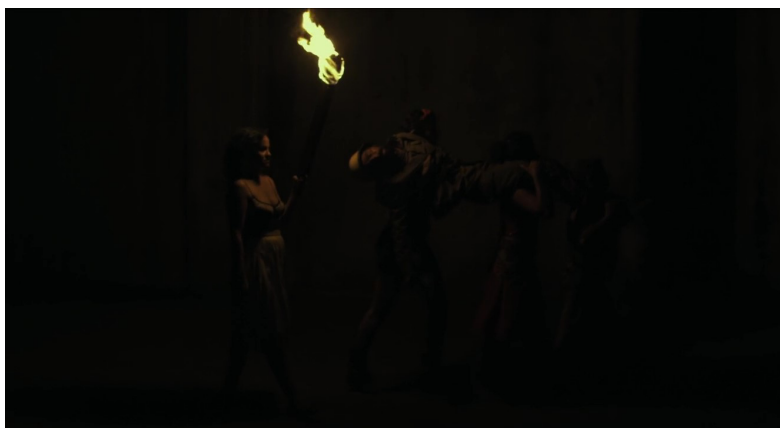
imaginário da vida na clandestinidade como um conjunto de poses e maneiras do passado. Em uma cena, uma personagem, não por acaso, confessa ter se deixando “contaminar pelos romances”, se tornando “uma personagem literária, uma criatura dos livros” (*Os Sonâmbulos*, 2018, 00’20”). A convicção política que os personagens do filme encenam sugere um estado de sonambulismo contínuo, conduzido silenciosamente por um desejo inconfessável de aniquilação e restauração da ordem.

Os Sonâmbulos anuncia pela boca dos seus personagens um tempo em que é “cada vez mais difícil distinguir” a “guerra civil” e o “regime democrático de direito”, em que “o governo é uma forma de crise, a crise uma forma de governo” (*Os Sonâmbulos*, 2018, 00’09”). Em certo momento, um personagem reconhece que, no Brasil, a regra e a exceção sempre foram indiscerníveis. O motivo do estado de emergência contínuo se apresenta no filme como imagem da história como um todo. Os personagens falam o tempo inteiro da necessidade de ação direta diante das “circunstâncias históricas” em um discurso que hipostasia a história de maneira ostensivamente antiquada, ao mesmo tempo que ouvimos um personagem confessar que “as crises já não são transformadoras” (*Os Sonâmbulos*, 2018, 01’40”). O filme parodia a época em que se acreditava que uma entidade, expressa como substantivo singular – “a história” –, se encontrava disponível para ser efetivada. *Os Sonâmbulos* sugere, enfim, a consciência da mudança da experiência da crise como um “momento decisivo”, em que uma tomada de ação pode se deflagrar diante de um futuro aberto, para uma apreensão da crise como um estado que tende a se perpetuar indefinidamente.

O argumento de *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, tem como ponto de partida a própria instauração do estado de exceção. O filme consiste de um *western* pós-apocalíptico reminescente dos *acid westerns* dos anos 1960 e 1970, passado em um futuro próximo, que narra o processo de suspensão da legalidade dentro do território de uma comunidade sertaneja. O estado de exceção é resultado do acordo entre autoridades locais e uma empresa estrangeira, que oferta massacres recreativos para os seus clientes em regiões remotas do globo. Os clientes pretendem se divertir em um jogo mortífero no qual os moradores do povoado serão exterminados. O gênero *western* narra frequentemente o processo de transformação de um mundo social em que a autoridade se exerce pela força e os laços sociais são cimentados por um código de honra em uma comunidade política propriamente dita, cujo poder emana do direito e é exercido por uma autoridade legal. O *western* pós-apocalíptico, por sua vez, narra o processo oposto: o retorno tanto para um modo de exercício do poder fundado na violência sem legitimidade jurídica quanto para uma forma de comunidade baseada nas relações de sangue, sem um horizonte de universalidade possível.



O filme segue as convenções do *western* pós-apocalíptico, insinuando, contudo, uma realidade mais complexa: a comunidade de Bacurau sempre ocupou uma posição indiscernível entre dentro e fora da lei. A transformação do território da cidade em uma zona de exceção levou sua população a um processo de reunião de forças armadas ilegais, centrada na figura de Lunga. A comunidade sempre manteve relações de proximidade com uma forma não institucionalizada de violência, desde tempos mais longínquos de sua história, quando servia de esconderijo de cangaceiros. O povoado reivindica, diante do inimigo, sua própria tradição de barbárie, sugerindo que, para a comunidade, a história sempre foi a história do estado de exceção. Na resistência à invasão, os moradores de Bacurau se armam com pistolas e espingardas obsoletas de diferentes épocas, resgatadas do museu da cidade e reempregadas direto no combate. O confronto no filme toma sintomaticamente uma forma museológica, em que diferentes passados se encontram em estado de simultaneidade.



Figuras 6 e 7

Fonte: Fotogramas de *Os Sonâmbulos* (2018)



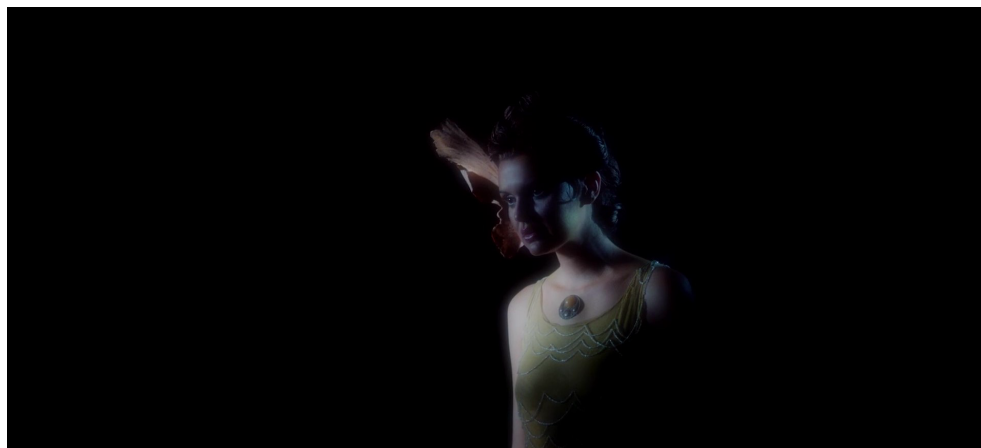
O motivo da história como um contínuo estado de emergência também tem um papel importante em *O Último Trago* (2016), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes. Em uma cena importante, vemos a crise sendo anunciada pelo fantasma de uma mulher indígena, convocado em uma *séance*: “o inimigo tem vencido sempre [...] a catástrofe é uma realidade [...]” (*O Último*, 2016, 01’02” a 01’03”), ela diz para câmera, com os olhos vidrados, intimando o espectador. “Peço que salvem os mortos” (01’03”). A derrota política recente se vê mirada na catástrofe imemorial evocada pela figura da mulher indígena. O lugar em que a narrativa do filme se desenrola presentifica a imagem de uma catástrofe desde sempre em curso: um bar perdido no meio do nada, construído em cima de um grande “cemitério sem lápides”, como diz um personagem, lar de “uma população de defuntos sem nome, sem história e sem identidade” (*O Último*, 2016, 00’54”), vítimas de uma revolta inominada perdida em meio a um passado incerto.

O desejo de convocar a história dos vencidos e anunciar a redenção revolucionária dos mortos se encontra, contudo, em um filme que compreende a si próprio como imagem. Em uma crítica a respeito do filme, Victor Guimarães (2016) formula o desconcerto que poderia muito ser estendido a outros filmes maneiristas pós-golpe: as alegorias políticas recentes frequentemente parecem desfazer o vínculo entre forma e conjuntura social, como se não se tratasse mais de uma relação “com a História”, e sim com “uma certa *imagerie*” (Guimarães, 2016): um conjunto de adereços e ornamentos. A mulher indígena que clama pela redenção dos mortos é, ela própria, um simulacro, que encontramos sempre em estado de imagem. As quatro revolucionárias assassinadas, sobre as quais gira o filme, também são pastiches, que ostentam a si mesmos enquanto tais.

O cinema maneirista da última década pareceu acreditar que a guerra pode apenas ser travada quando conduzida para fora do tempo cronológico. O vínculo alegórico entre forma e conjuntura parece, às vezes, ter se partido porque os filmes articulam a própria conjuntura a partir de uma experiência da história marcadamente destemporalizada. O motivo do estado de emergência continuado articula uma série de características da experiência da história que se encontram disseminadas em nossa época. Uma delas é a reversão do futuro para o passado como depositário das esperanças de redenção. Em uma época de esgotamento progressivo do futuro, o passado tem aparecido como uma grande reserva de forças utópicas (Tupinambá, 2020), depositadas na história apagada dos povos dizimados e nas lutas passadas



condenadas ao esquecimento. O fantasma indígena de *O Último Trago* declara diante da câmera: “nós mortos persistimos enquanto vocês adormecem” (*O Último*, 2016, 01’02” a 01’03”). Os mortos são, no filme, os verdadeiros resistentes, capazes de tirar os vivos do seu sono perpétuo. Em uma cena paradigmática, vemos uma representação da anunciação da vinda do Messias na forma de um diálogo entre duas figuras fantasmagóricas (Figuras 8 e 9): a promessa de redenção é, novamente, portada pelos mortos, como se o filme acreditasse que neles é que reside a esperança. O olhar para o passado, contudo, dificilmente se articula nos filmes discutidos em uma experiência histórica em um sentido estrito: as vivências passadas não são articuladas na forma de uma trajetória sequenciada, cujo sentido global pode ser revelado pela desenrolar da história. O passado, ao contrário, toma a forma de uma inundação, que nos submerge em um presente percebido como uma aterradora simultaneidade dos tempos.

**Figuras 8 e 9**

Fonte: Fotogramas de *O Último Trago* (2016)

Considerações finais

O jovem cinema brasileiro maneirista da última década não pretendeu narrar abertamente o ciclo político iniciado pelas manifestações de junho de 2013. O seu desenvolvimento, contudo, demonstra que ele se portou como um sítio privilegiado em que certa experiência da história foi elaborada, na qual tanto a nova modernização brasileira quanto a crise política que a sucedeu foram evocadas de um ponto de vista que desconfia da forma temporalizada que tradicionalmente concebemos a história.

A tendência permitiu dar uma forma sensível ao processo de reconhecimento de nossa descrença do mundo em que nos encontrávamos e das narrativas históricas que o formavam, introduzindo, no próprio gesto de se exhibir ao espectador, a inquietação de partilhar com ele a aceitação mútua da falsidade. O desfile de apetrechos e



fetiches que a sensibilidade maneirista se autoriza oferece, enfim, uma imagem do que seria história quando não mais acreditamos no tempo. Os filmes que comentei neste artigo não são forçosamente os mais significativos da década, tampouco são todos necessariamente grandes filmes, mas neles se deixa vislumbrar um pouco do que terá sido viver esses anos turbulentos do superaquecimento e frustração de expectativas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**: Homo Sacer, II, I. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (orgs). **Brasil Distópico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2017.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 172f, 2016.

A SEITA. Direção: André Antônio. Recife: Surto & Deslumbramento, 2015. Digital, 70 min., son., color.

ASSAYAS, Olivier *et al.* Le cinéma, l'art et la manière: entretien avec Patrick Mauriès, **Cahiers du Cinéma**, n. 370, abril, 1985.

BACURAU. Direção: Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Recife: Cinemascópio. Digital, 131 min, son., color.

BELLORI, Giovanni Pietro. **The lives of the modern painters, sculptors and architects**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BRASIL S/A. Direção: Marcelo Pedroso. Recife: Símio Filmes, 2014. Digital, 72 min., son., color.

CARLYLE, Thomas. **Sartor Resartus**. Londres: Oxford University Press, 2008. E-book.

COMITÉ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. São Paulo, N-1, 2016.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. *In*: **Mágia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 222-232.

BERGALA, Alain. D'une certe manière, **Cahiers du Cinéma**, n. 370, abril, 1985.

DANEY, Serge. **A Rampa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DIDEROT, Denis. De La Manière. *In*: **Oeuvres complètes de Diderot**: Beaux-arts. Paris: J. Claye, Imprimeur, 1876.



DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Brasília: Cinco da Norte e Punta Colorada, 2017. Digital, 100 min., son., color.

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**. Chicago: Chicago University Press, 1988.

GUIMARÃES, Victor. Alegorias do nada. **Revista Cinética**, novembro de 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/alegorias-do-nada/>. Acesso em: 20/06/2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo a e a cultura contemporânea**. São Paulo: Unesp, 2015.

IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”: sinais de uma renovação, **Cinemas d’Amérique Latine**, vol. 20, p. 136-149, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acesso em: 25 abr. 2023.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre a história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Histórias de conceitos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. *In*: SOBRINHO, Gilberto. (org.). **Cinemas em redes: tecnologia, estética e política na era digital**. Campinas: Papirus, 2016, p. 147-159.

MICHEL, Christian. Maniera, Manner, Style. *In*: CASSIN, Barbara. **Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

MORTIER, Roland. **L’Originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières**. Genève: Librairie Droz, 1982.

NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OS SONÂMBULOS. Direção: Tiago Mata Machado. Belo Horizonte: Katásia Filmes, 2018. Digital, 110 min., son., color.

O ÚLTIMO Trago. Direção: Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes. Fortaleza: Alumbramento e Bananeira Filmes, 2016. Digital, 93 min., son., color.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual**. São Paulo: Editora Planeta, 2019.



PIPPIN, Robert. Authenticity in Painting: On Michael Fried's Art History, **Critical Inquiry**, vol. 31, spring, p. 575-598, 2005. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/430985?journalCode=ci>. Acesso em: 20/06/2024

PRYSTHON, Angela. Furiosas Frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo, **Revista Eco-Pós**, vol. 18. n. 3, p. 66 – 74, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i3.2763>. Acesso em: 25 abr. 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROSA, Harmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: UNESP, 2005.

SENADO NOTÍCIAS. **Íntegra do discurso da presidente Dilma Rousseff na cerimônia de posse. Agência Senado**. Brasília, 01 de janeiro de 2011. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/01/01/integra-do-discurso-da-presidente-dilma-rousseff-na-cerimonia-de-posse> Acesso em: 25 abr. 2023.

SHEARMAN, John. **Mannerism**. London: Pequin, 1991.

THE ECONOMIST. Vol. 393, n.8657, Nov. 2009.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade e Autenticidade**. São Paulo: É Realizações, 2014.

TUPINAMBÁ, Gabriel. Um pensador na periferia da História, **Revista Porto Alegre**, janeiro de 2020. Disponível em: <http://revistaportoalegre.com/um-pensador-na-periferia-da-historia/>. Acesso em: 20/06/2024.

Recebido em: 01/06/2023 | Aprovado em: 23/01/2024.

Informações sobre o artigo:

Resultado de projeto de pesquisa: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.