

rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina – Volume 2,
editado por Alessandra Brandão e Dieison Marconi

vol. 10, n. 1, Jan - Jun 2021 | Rebeca 19
ISSN: 2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico]
/ Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 10, no. 1
(jan./jun. 2021) – Florianópolis: SOCINE, 2021.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Brasil e América Latina 4. Audiovisual 5. Cinema queer

CDD 791.4

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

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

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

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

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

Janeiro | Junho de 2021

Dossiê Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina

Alessandra Brandão e Dieison Marconi

Imagem da Capa

Filme *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla, Kiko Goifman

Projeto gráfico

Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria editorial

Thayse Madella

Revisão

Lia Amâncio (português), Dieison Marconi, (português), Yarlenis Malfran (espanhol) e Thayse Madella (inglês)

ISSN 2316-9230

**SOCINE****Diretoria**

Cristian da Silva Borges (USP) – Presidente

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL) – Vice-presidente

Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP) – Tesoureira

Amaranta Cesar (UFRB) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)

Ana Lucia Lobato de Azevedo (UFPA)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Edileuza Penha de Souza (UnB)

Eduardo Tulio Baggio (Unespar)

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Mariana Baltar Freire (UFF)

Milena Szafir (UFC)

Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)

Rafael de Luna Freire (UFF)

Rogério Ferraraz (UAM)

Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)

Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

Ana Caroline de Almeida (UFPE) – Representante discente

Jocimar Soares Dias Junior (UFF) – Representante discente

Conselho Fiscal

Fábio Raddi Uchôa (UTP)

Mannuela Ramos da Costa (UFPE)

Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

Secretário

Sancler Ebert

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Editora-Chefe

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Conselho Editorial

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani, Amaranta Cesar, Ana M Lopez, Andre Brasil, Anelise Reich Corseuil, Antônio Carlos Tunico Amancio, César Geraldo Guimarães, Cezar Migliorin, Esther Império Hamburger, Lúcia Nagib, Lucia Ramos Monteiro, Ramayana Lira de Sousa, Rodrigo Carreiro

Pareceristas desta edição

Pedro Neves, Laura Cánepa, Rodrigo Carreiro, Morgana Gama de Lima, Ana Camila Esteves, Michele Salles, Leonardo Costa, Luiz Peres Neto, Lennon Macedo, Thiago Soares, Fabio Camarneiro, Marcio Andrade, Maria Ganem, Rodrigo Oliveira, Denize Araujo, Nikoletta Kerinska, Fabio Uchoa, Victoria Sayuri, Mauricio Pereira, Izabel Cruz Melo, Dieison Marconi, Pedro Butcher, André Barbosa

Secretária

Thayse Madella

**Sumário**

- 10 **Editorial**
- 13 **Apresentação do dossiê**
- Dossiê: Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina – Volume 2**
- 16 **Notas sobre (in)visibilidade dissidente e políticas públicas no audiovisual brasileiro**
Juliana Bravo
- 29 **Autoria deslocada e audiovisualidades engajadas em *Bixa Travesty***
Daniel Zacariotti e Rose de Melo Rocha
- 55 **A resistência de corpos dissidentes no audiovisual brasileiro através do cu nas telas**
Vicente de Paula Nascimento Leite Filho e Gabriela Pereira de Freitas
- 84 **Corpas negras em resistências cuir: olhares opostos e multidões queer nos videoclipes *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, de Linn da Quebrada**
Ed Borges e Gabriela Reinaldo
- 111 **Efeitos performativos na (des)construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*: uma análise a partir da direção de fotografia**
Agnes Cristine Souza Vilseki e Jamil Cabral Sierra
- 136 ***O beijo da Mulher Aranha* (1981/1985) e as identificações e desidentificações pelas quais nos constituímos subjetivamente**
Carlos Frederico Bustamante Pontes
- 159 **Fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos: Masculinidades en *O menino e o vento* y *A intrusa*, de Carlos Hugo Christensen**
Cecilia Nuria Gil Mariño
- 180 **Aprender o quê com cada outro destes corpos? Da *rave* a um léxico das aparições**
Luís Fernando Moura
- Temáticas Livres**
- 200 **La erotización del nazismo en el cine de autor italiano: Un acercamiento al ciclo *sadiconazista* a partir de *Il portiere di notte* (Cavani, 1974)**
Natalio Pagés



- 225 **O par índio/Presidente da República no Brasil**
Roberval de Jesus Leone dos Santos
- 242 **Intrigas políticas, tramas escópicas: Eastwood, De Palma e as artimanhas do poder**
Luiz Carlos Oliveira Jr.
- 268 **Saint Laurent e a cultura das mídias: notas sobre a abordagem fílmica de Bonello**
Solange Wajnman
- 292 **Sobre o “cinema violento” e seus manifestos esquecidos**
Leonardo Esteves
- 315 **Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia**
Maria Alzuguir Gutierrez
- Entrevista**
- 339 **Otoniel Santos Pereira, cineasta, jornalista, poeta: Invenção e Resistência**
André de Paula Eduardo e Felipe Abramovictz
- Resenhas e Traduções**
- 352 **A luz no cinema (1991)**
Fabrice Revault D'allonnes
Tradução: Antoine d'Artemare e Bruna Freitas Figueiredo
- 365 **Um filme é toda nossa vida: resenha de *A metafísica da cinefilia* (2021), de Yves São Paulo**
Hanna Cláudia Freitas Rodrigues
- Fora de Quadro**
- 370 **Edgard Navarro e o escracho da história**
Geraldo Blay Roizman



Table of Contents

10	Editorial
13	Special Session Presentation
	Special Session: Queer/kuir/cuir Cinemas and Audiovisuals in Brazil and Latin America – Volume 2
16	Notes on dissident (in)visibility and public policies in the Brazilian audiovisual Juliana Bravo
29	Displaced authorship and engaged audiovisualities in <i>Bixa Travesty</i> Daniel Zacariotti e Rose de Melo Rocha
55	The resistance of dissident bodies in Brazilian audiovisual through the asshole on screens Vicente de Paula Nascimento Leite Filho e Gabriela Pereira de Freitas
84	Black <i>corpas</i> in cuir re-existences: oppositional gazes and queer multitudes in Linn da Quebrada's music videos <i>Absolutas</i> and <i>blasFêmea Mulher</i> Ed Borges e Gabriela Reinaldo
111	Performative effects in the (de)construction of gender and sexuality discourses in the film <i>O céu sobre os ombros</i>: an analysis from the cinematography perspective Agnes Cristine Souza Vilseki e Jamil Cabral Sierra
136	<i>Kiss of the Spider Woman</i> (1981/1985) and the identifications and disidentifications by which we are subjectively constituted Carlos Frederico Bustamante Pontes
159	Fissures, deviations, and transgressions to the laws of males: masculinities in <i>O menino e o vento</i> and <i>A intrusa</i>, by Carlos Hugo Christensen Cecilia Nuria Gil Mariño
180	Learning what with each of these other bodies? From rave to a lexicon of apparitions Luís Fernando Moura
	General Articles
200	Nazism eroticization in Italian art-house cinema: an approach to the <i>sadiconazista</i> cycle through <i>The Night's Porter</i> (Cavani, 1974) Natalio Pagés



- 225 **The Indian and the President duo in Brazil**
Roberval de Jesus Leone dos Santos
- 242 **Political intrigues, scopic regimes: Eastwood, De Palma, and the tricks of power**
Luiz Carlos Oliveira Jr.
- 268 **Saint Laurent and media culture: notes on Bonello's film approach**
Solange Wajnman
- 292 **On "violent cinema" and its forgotten manifestos**
Leonardo Esteves
- 315 **Once again: back to the debates on film and ideology**
Maria Alzuguir Gutierrez
- Interview**
- 339 **Otoniel Santos Pereira, filmmaker, journalist, poet: Invention and resistance**
André de Paula Eduardo e Felipe Abramovictz
- Reviews and Translations**
- 352 **The Light in film**
Fabrice Revault D'allonnes
Tradução: Antoine d'Artemare e Bruna Freitas Figueiredo
- 365 **A movie is all our life: Review of *A metafísica da cinefilia*, by Yves São Paulo**
Hanna Cláudia Freitas Rodrigues
- Out of Frame**
- 370 **Edgard Navarro and the mockery of history**
Geraldo Blay Roizman



Editorial

O número 19 da Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual traz o segundo volume do dossiê *Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*, editado por Alessandra Brandão e Dieison Marconi, com um conjunto de artigos que reafirmam a consistência e a pertinência dos estudos situados na interface entre cinema e teoria *queer/kuir/cuir*. Para além, e não menos importante, reafirmam também a potência das existências dissidentes de gênero e sexualidade *apesar de tudo*, para utilizar uma imagem evocada por Georges Didi-Huberman que parece tão significativa no presente.

A Rebeca traz também seis artigos na seção de **Temáticas livres**. O primeiro, *La erotización del nazismo en el cine de autor italiano. Un acercamiento al ciclo sadiconazista a partir de “Il portiere di notte” (Cavani, 1974)*, de Natalio Pagés, trata da produção de imagens fascinantes na iconografia sobre o nazismo, detendo-se em obras italianas da década de 1970 que compõem o chamado “ciclo sadiconazi” e, mais especificamente, no filme *O porteiro da noite (Il portiere di notte)*, dirigido pela cineasta italiana Liliana Cavani. Na sequência, o artigo *O par Índio/Presidente da República no Brasil*, de Roberval de Jesus Leone dos Santos, aporta contribuições da antropologia política à análise audiovisual para tratar de um vídeo que mostra o atual presidente do Brasil em conversa com líderes indígenas no Palácio do Planalto.

O terceiro trabalho da seção de Temáticas livres é *Intrigas políticas, tramas escópicas: Eastwood, De Palma e as artimanhas do poder*, de Luiz Carlos Oliveira Junior, que apresenta uma análise comparativa dos filmes *Poder absoluto* (1997), de Clint Eastwood, e *Olhos de serpente* (1998), de Brian de Palma, abordando os modos como cada obra propõe reflexões sobre o olhar, o ponto de vista e a dimensão política dos atos de observar e vigiar, e mostrando como os filmes desenvolvem noções distintas sobre a conspiração política. Já em *Saint Laurent e a cultura das mídias: notas sobre a abordagem fílmica de Bonello*, Solange Wajnman baseia-se em autores como Hans Ulrich Gumbrecht e Walter Benjamin para analisar o filme *Saint Laurent*, de Bertrand Bonello, e defende a existência de uma lógica de inspiração intermediária que cruza ficção e não-ficção, arte e cultura de massas, masculino e feminino e diversas mídias, como vídeo, fotografia, pintura, desenho e ópera.

No quinto artigo da seção, *Sobre o “cinema violento” e seus manifestos esquecidos*, Leonardo Esteves retoma um número da extinta revista *Opus international*, publicado em junho de 1968, com um dossiê sobre a violência, relê os *Quatre manifestes pour un cinéma violent*, que integram o dossiê, e volta aos filmes dos diretores que assinam os manifestos – Philippe Garrel, Patrick Deval, Serge Bard e Daniel Pommereulle – para



investigar a origem e o significado do “cinema violento”. Encerra a seção de Temáticas livres o artigo *Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia*, de Maria Alzuguir Gutierrez, que recupera debates sobre as relações entre cinema e ideologia que se deram em publicações francesas como *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*, na virada da década de 1960 para 1970, bem como escritos recentes de Jean-Louis Comolli, para discutir a importância e a atualidade da “teoria do dispositivo”.

Esse número da Rebeca apresenta também a **Entrevista** *Otoniel Santos Pereira, cineasta, jornalista, poeta: Invenção e Resistência*, conduzida por André de Paula Eduardo e Felipe Abramovitz. A entrevista aborda a trajetória pessoal e profissional de Otoniel Santos Pereira, dos primeiros contatos com o jornalismo e o cinema, ainda adolescente no interior de São Paulo, aos filmes dirigidos durante a ditadura militar e o convívio e parcerias com nomes ligados ao Cinema Marginal e ao Cinema de Invenção brasileiros, como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Carlos Reichenbach.

A Rebeca apresenta ainda mais dois trabalhos na seção **Resenhas e Traduções**. Um deles é o texto *A luz no cinema*, do francês Fabrice Revault d’Allonnes, publicado originalmente como capítulo do livro *La lumière au cinéma* (1991). Trata-se de material inédito no Brasil, traduzido por Antoine d’Artemare e Bruna Freitas, que aporta contribuição fundamental aos estudos de direção de fotografia, abordando a questão da iluminação de modo não meramente técnico, mas também estético e histórico. Fecha o número 19 da Rebeca o texto *Um filme é toda a nossa vida: resenha de A metafísica da cinefilia*, de Yves São Paulo. Nele, a autora Hanna Cláudia Freitas Rodrigues aborda o modo como Yves São Paulo explora, em seu livro recém-publicado, a cinefilia como emoção partindo das contribuições do filósofo francês Henri Bergson.

A seção **Fora de Quadro** traz o texto *Edgard Navarro e o escracho da história*, de Geraldo Blay Roizman, que aborda o filme *O Rei do cagaço*, situado no ciclo superoitoista brasileiro dos anos de 1970, e que, no caso de Navarro, traz como elemento central a experimentação de linguagem associada ao desejo de fazer frente ao comportamento social “respeitável”. Roizman aponta as relações entre a explosão da tensão entre forças conservadoras e libertárias no contexto da ditadura brasileira e a produção do cineasta, que investe no escracho e no que o autor chama de “gestos corpóreos subversivos”, originando uma obra fílmica de forte teor político.

A partir do seu próximo número, a Rebeca terá algumas novidades. Uma delas é a composição de um grupo de editores que assumirá a revista, formado por pessoas com



extensa trajetória na Socine e no campo dos estudos de cinema no Brasil, e que atuam em três diferentes regiões do país: Luiza Alvim, Marcelo Ribeiro, Miriam Rossini e Patrícia Machado. O trabalho da revista se tornará coletivo e descentralizado e o objetivo é que a pluralidade de olhares contribua para o aprimoramento da Rebeca e o redirecionamento da revista frente às mudanças que se impõem no contexto dos periódicos científicos nacionais. Me despeço do cargo de editora da Rebeca agradecendo a Luiza, Marcelo, Miriam e Patrícia pela disponibilidade e cuidado com a revista e desejando que tenham energia para conduzir da melhor forma possível as mudanças pelas quais a nossa querida Rebeca deverá passar. Agradeço também à diretoria da Socine pela confiança nesse tempo de trabalho à frente da publicação e especialmente a Thayse Madella, secretária da Rebeca, pelo auxílio absolutamente indispensável nas demandas cotidianas da revista.

Gabriela Almeida



Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina

Neste segundo volume do **Dossiê** *Cinema e Audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*, damos continuidade às reflexões sobre os deslocamentos teóricos, conceituais, políticos e estéticos produzidos pelos estudos sobre cinema e audiovisualidades dissidentes no contexto brasileiro e latino americano. Assim como no primeiro volume, esta segunda edição apresenta um conjunto de textos de tessitura variável, desde artigos científicos a ensaios que passeiam pela crítica cinematográfica, bem como textos que apresentam formatos autorais e experimentais.

O artigo *Notas sobre (in)visibilidade dissidente e políticas públicas no audiovisual brasileiro*, de Juliana Ribeiro Pinto Bravo, abre este segundo volume. O trabalho traz uma contribuição ainda original para os estudos sobre cinema no Brasil, pois deixa de lado as tradicionais análises de obras fílmicas para se ater na presença das populações LGBT no contexto das políticas públicas de incentivo e fomento ao setor audiovisual. Tendo como ponto de partida o *boom* da produção independente no país após a criação da Lei 12.485/11, impulsionado pelas cotas de tela e novas linhas de financiamento para cinema e TV, a autora investiga as medidas e mecanismos que possibilitaram, nos últimos anos, novas emergências e visibilidades de sujeitos e corpos dissidentes no cinema brasileiro.

Figura importante nesta mesma cena artística e cultural protagonizada por artistas travestis, bichas e *drag queens* que emergiu na última década, a cantora e atriz Linn da Quebrada marca presença em três artigos desta segunda edição do Dossiê. Em *Autoria deslocada e audiovisualidades engajadas em Bixa Travesty*, Daniel Zacariotti e Rose de Melo Rocha se dedicam a estudar as inflexões das tradicionais noções de autoria no campo cinematográfico através do longa-metragem *Bixa Travesty* (Kiko Goifman, Claudia Priscilla, 2018). As autoras elaboram seu estudo a partir da presença de Linn no campo da atuação e na elaboração do roteiro, estando em uma constante rasura e partilha com a figura do diretor e da diretora. Para tanto, as pesquisadoras também mobilizam operações teóricas como “cinema de sujeito”, “ativismo musical” e “dissidências de gênero”.

Há, ainda, um segundo texto no qual o longa metragem *Bixa Travesty* marca presença, dessa vez, dividindo espaço com os filmes *Cuceta* (Tertuliana Lustosa, 2017) e *A Rosa Azul de Novalis* (Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, 2019). Trata-se do artigo *A resistência de corpos dissidentes no audiovisual brasileiro através da região anal nas telas*, escrito em conjunto por Vicente de Paula Nascimento Leite Filho e Gabriela Pereira de Freitas. Aqui, as autoras investigam como as imagens do cu nestas três obras desenham rupturas na paisagem colonial, racista e generificada, especialmente na



medida em que tais fricções são produzidas por um protagonismo ético e estético de bichas e travestis. O artigo ainda mobiliza uma interessante bibliografia teórica e conceitual a respeito do cu, desde o debate intelectual francês de Gilles Deleuze e Félix Guattari, passando por autoras brasileiras como Larissa Pelúcio, Jota Mombaça e Pedra Costa, e alcançando espanhóis como Preciado, Sáez e Carrascosa.

Já o terceiro trabalho no qual Linn da Quebrada recebe atenção trata-se do ensaio *Corpas negras em resistências cuir: olhares opositores e multidões queer nos videoclipes Absolutas e blasFêmea | Mulher, de Linn da Quebrada*, produzido por Ed Borges e Gabriela Reinaldo. Nesta pesquisa, é especialmente a tessitura híbrida e experimental dos videoclipes da artista que ganha atenção, sobretudo a partir de noções como performance, tempo e espaço. O trabalho tensiona não apenas operações conceituais importantes dos estudos sobre videoclipe, como também os articula com a teoria de pesquisadores reconhecidos nos campos dos estudos de raça, gênero e sexualidade, a exemplo dos trabalhos de Bell Hooks e Paul Preciado.

Este segundo volume do dossiê ainda conta com três artigos que se dedicam à análises de obras fílmicas. A primeira delas é *Efeitos performativos na (des) construção de discursos de gênero e sexualidade no filme O céu sobre os ombros: uma análise a partir da direção de fotografia*, de Agnes Cristine Souza Vilseki e Jamil Cabral Sierra. O trabalho articula os efeitos de real construídos e tensionados pela linguagem cinematográfica, sobretudo pela direção de fotografia no filme *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010) e em diálogo com os estudos de gênero e sexualidade. Para sustentar sua análise, as pesquisadoras se apropriam dos conceitos de dispositivo de sexualidade, de Michel Foucault, e de performatividade de gênero, de Judith Butler, que possibilitaram investigar como a fotografia cinematográfica atua na construção de discursos que operam entre capturas e resistências.

Já o trabalho de Carlos Frederico Bustamante Pontes, intitulado *O beijo da mulher aranha (1981/1985) e as identificações e desidentificações pelas quais nos constituímos subjetivamente*, oscila entre análise fílmica e crítica cinematográfica. O texto se sustenta em uma perspectiva espectral do próprio pesquisador que, após 36 anos de seu primeiro encontro com a peça teatral *O beijo da mulher aranha* (dirigida por Ivan de Albuquerque, 1981), produz agora uma reflexão em conjunto com o longa-metragem de mesmo nome, dirigido por Héctor Babenco, em 1985.

A terceira e última análise fílmica nos é apresentada por Cecilia Nuria Gil Mariño, com seu artigo *Fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos: Masculinidades en O menino e o vento y A intrusa de Carlos Hugo Christensen*. Como já indica o título, a pesquisa de Mariño analisa as desestabilizações das matrizes binárias do masculino e do feminino em dois filmes do cineasta argentino Carlos Hugo



Christensen: *O menino e o vento* (1966) e *A Intrusa* (1979). Tendo este gesto como ponto de partida, a pesquisadora analisa, por um lado, a paisagem como metáfora de liberdade e opressão para o delineamento dos personagens homens; por outro, também indaga como os processos de tensão entre a transgressão, a ordem, o desejo e a condenação desses homens frente os tribunais do patriarcado adotam características distintas nas duas obras.

Por fim, o pesquisador Luís Fernando Moura apresenta seu ensaio *Aprender o quê com cada outro destes corpos? Da rave a um léxico das aparições*. Neste trabalho de investigação em curso, o autor parte da sua experiência em uma *rave* na cidade de Recife, Pernambuco, e se dedica a refletir sobre a convivência entre corpos “mais ou menos normais” à beira de uma aparição limítrofe, e que instauram intervalos e continuidades, à maneira de um jogo entre suspensão pela singularidade e proposição para a coletividade.

Agradecemos enormemente a Gabriela Ramos de Almeida, editora da Rebeca, pelo convite para esta edição, a todas as pessoas envolvidas no processo de avaliação e revisão dos textos, a todos autores que contribuíram com seus textos e pesquisas, e a Thayse Madella, pelo trabalho de secretaria e diagramação deste dossiê. Ficamos muito contentes que a proposta de um dossiê sobre questões queer/kuir/cuir tenha rendido mais que um número da Rebeca, que a centelha de modos de vida, percepções e expressões audiovisuais queer/kuir/cuir se coloquem em evidência, iluminando o tempos sombrios que atravessamos.

Desejamos a todos uma ótima experiência de leitura!

Alessandra Brandão
Dieison Marconi

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Notas sobre (in)visibilidade dissidente e políticas públicas no audiovisual brasileiro

Juliana Bravo¹

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

¹ Doutoranda em Artes, Cultura e Linguagens pelo PPGACL da Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em Comunicação e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense, é coordenadora da linha de pesquisa "Sexualidades, Dissidências e Novas Mídias" do ENTELAS (UFJF) e integrante do grupo "Cinema, Televisão e Literatura: Interseções" (PUC-RIO).
Email: julianabravo@msn.com

**Resumo**

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre a invisibilidade de sujeitos dissidentes no audiovisual brasileiro, a partir da perspectiva de políticas públicas de incentivo e fomento ao setor. Considerando o *boom* da produção independente no país após a criação da Lei 12.485/11, impulsionado pelas cotas de tela e novas linhas de financiamento para cinema e TV, propõe-se neste trabalho ponderar sobre medidas e mecanismos que possibilitam uma discussão acerca da representatividade de sujeitos e corpos LGBTQIA+ nas obras audiovisuais brasileiras.

Palavras-chave: audiovisual; políticas públicas; Lei 12.485/11; dissidências.

Abstract

This article aims to reflect on the invisibility of the dissident subjects in the Brazilian audiovisual, from the perspective of public policies that encourages and promotes the sector. Considering the boom of independent production in the country after the creation of 12.485/11 Law, stimulated by national content quotas and new lines of financing for cinema and TV, this work proposes to consider measures and mechanisms that enable a discussion about the representativeness of LGBTQIA+ subjects and bodies in the Brazilian audiovisual contents.

Keywords: audiovisual; public policies; 12.485/11 Law; dissidences.



Introdução

A produção audiovisual brasileira em sua trajetória, por vezes, esteve atrelada e dependente de instituições e órgãos de regulação e incentivo ao cinema do país. Pode-se citar o Instituto Nacional de Cinema (INC / 1966 a 1975), a Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME / 1969 a 1990), o Conselho Nacional do Cinema (CONCINE / 1976 a 1990) e a Secretaria do Audiovisual (SAV / 1994 - atual) como exemplos evidentes de órgãos responsáveis por proposições e execuções de políticas públicas de incentivo e estímulo à produção.

Por este viés, em que a atividade estava – e ainda está – diretamente dependente do Estado e de seu momento econômico, o audiovisual foi marcado em sua história por fases de ascensão e derrocada, culminando na metade da década de 1990 em seu período de Retomada da produção de obras audiovisuais. Ao se reerguer como atividade, ainda que sua produção nunca tivesse sido interrompida, apoiou-se nos mecanismos de incentivo fiscal. Como consequência dessa lógica, uma fila de obras de custos elevados foi criada, implicando numa inflação de produção que concentrava o mercado e reduzia a concorrência.

A verdade é que estes filmes de alto orçamento, basicamente, eram realizados por empresas de grande porte e por nomes experientes do setor, o que atraía mais patrocinadores, protagonistas famosos e recordes de bilheteria. A ingerência do capital estrangeiro foi catalisadora para essa dinâmica de crescimento, além de que as formas de incentivo beneficiaram também o fortalecimento das distribuidoras internacionais, visto que elas se favoreceriam também com este modelo de financiamento.

Entretanto, apesar das novas aparências geradas por essas mudanças, certo senso comum defende a presente situação como sendo algo positivo. Daí o período ser convencionalmente chamado de “retomada do cinema brasileiro”. Na realidade, trata-se de uma classificação excessivamente otimista, que remeteria ao que seria mais um ciclo histórico de produção cinematográfica audiovisual. (GATTI, 2007: p.126)

Em 2001, com o surgimento da Agência Nacional de Cinema – ANCINE foi proposta uma nova organização e diversas estratégias de fortalecimento para a cadeia audiovisual no país. A agência, através de sua autonomia administrativa e financeira, ampliou os caminhos para novas dinâmicas de mercado e de sustentabilidade da indústria ao fomentar a produção e captação de recursos, garantir infraestrutura e expansão do parque exibidor, além de proporcionar a geração de empregos. Considerada não só um agente de desenvolvimento do setor como também um órgão



regulador e fiscalizador, a ANCINE não deve ser caracterizada como somente uma gestora de recursos, visto que sua diretoria colegiada tem proposto novos rumos e perspectivas para o aquecimento do mercado. Dentre os seus objetivos, talvez um dos mais importantes, seja a estabilidade e auto-sustentabilidade da própria atividade, segundo o qual o pesquisador Marcelo Ikeda, afirma que a agência ainda “não conseguiu implementar um novo padrão de atuação do Estado na busca do desenvolvimento integrado” (IKEDA, 2012: 9).

Ao longo de sua primeira década de existência, a ANCINE foi identificando fragilidades e traçando um diagnóstico aprofundado do real contexto da produção audiovisual no país. Através de uma gestão pública atuante e por meio de novos instrumentos de ações regulatórias, a mesma publicou uma relação de estratégias para o fortalecimento do audiovisual nacional. Aprovado em 2012 pelo Conselho Superior de Cinema², o Plano de Diretrizes e Metas (PDM) foi criado com o intuito de direcionar uma proposta de desenvolvimento do setor estipulando desafios e objetivos a serem cumpridos até o ano de 2020. Um dos objetivos traçados visava dinamizar o papel do audiovisual brasileiro considerando as estratégias políticas do país no que se referiam as relações internacionais. Outro ponto central do PDM foi o fortalecimento de uma economia audiovisual, a fim de que esta fosse “competitiva, inovadora, baseada na produção e circulação de obras brasileiras comprometidas com a diversidade cultural e com a ampliação do acesso da população às obras audiovisuais”³.

A história das políticas públicas destinadas ao audiovisual brasileiro é permeada por inúmeros e complexos desafios, como a descentralização do principal eixo de produção calcado nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, além da garantia de cotas de tela para conteúdos brasileiros independentes. Não por menos, considerando o primórdio da indústria marcado pelos grandes estúdios moldados pela lógica *hollywoodiana*, passando pelas possibilidades de investimentos em diversas etapas (desenvolvimento, produção, distribuição, coprodução internacional entre outros) com recursos públicos, uma nova fase do setor repercute pressões e apelos populares.

As novas mídias impulsionaram o consumo audiovisual por nichos nos quais sites ou perfis em redes sociais organizam seus conteúdos por temas, preferências, públicos,

² Órgão colegiado integrado à Ancine que possui entre suas competências a formulação da política nacional do cinema, a aprovação de diretrizes gerais para o desenvolvimento da indústria audiovisual, e o estímulo à presença do conteúdo brasileiro nos diversos segmentos de mercado. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>

³ Trecho extraído da apresentação do Diretor-Presidente da ANCINE, Manoel Rangel, em março de 2011.



localidades e a comodidade do *on demand*⁴. Um ponto em comum entre grande parte desses agentes é satisfazer a ânsia de quem consome pelo sentimento mais intenso de identificação e pertencimento a determinada cultura ou grupo social. Dessa forma, a busca por um audiovisual brasileiro que cause o estranhamento e celebre as diferenças de gêneros e sexualidades, parte do pressuposto de expor narrativas transgressoras, em termos de histórias, visibilidade de certos personagens e que contemple um número maior de consumidores.

A motivação por divagar algumas notas sobre a relação entre políticas públicas de incentivo e a representatividade/invisibilidade de gêneros e sexualidades no audiovisual brasileiro surge do interesse de repensar o próprio audiovisual em um período de crescimento da produção independente nacional. Sendo assim, deve-se considerar quais fatores influenciam os protagonismos e apagamentos de sujeitos e corpos dissidentes, aqui compreendidos como LGBTQIA+, nos conteúdos produzidos e comercializados pelas produtoras audiovisuais independentes brasileiras. Além disso, debater sobre a ausência de fomento ou perspectiva de direitos e inclusão por parte das entidades audiovisuais, representada em sua completude pela ANCINE, pela Secretaria do Audiovisual e pelo extinto Ministério da Cultura⁵. Portanto, a questão central deste trabalho é realizar uma breve reflexão sobre políticas públicas e seus impactos sobre a invisibilidade de sujeitos dissidentes no audiovisual brasileiro, em especial, compreendendo o período de 2011 a 2017, anos em que a Lei 12.485/11 proporcionou crescimento relevante da produção audiovisual brasileira independente.

Políticas públicas no audiovisual brasileiro: fomento e incentivo

Dentre as atribuições da ANCINE, uma delas é de grande valia para longevidade do setor: o fomento. Esta atribuição se baseia em apoiar a produção audiovisual independente⁶, aprovar e acompanhar os projetos habilitados e realizados com recursos públicos ou incentivos fiscais, regulamentar critérios e condições para o financiamento das obras audiovisuais.

⁴ Plataformas *on demand* são aquelas disponíveis na internet e oferecem, por meio de um catálogo, conteúdos selecionados ao seu público. Essas plataformas podem ser de consumo gratuito, consumo mediante mensalidade e/ou pagamento por produto usufruído.

⁵ A extinção do Ministério da Cultura foi uma das primeiras sanções do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. No início de 2019, o governo extinguiu o MinC direcionando o setor audiovisual para uma secretaria do Ministério da Cidadania, que também engloba as pastas do esporte e desenvolvimento social. Atualmente, em 2021, questões relativas ao audiovisual devem ser discutidas ou propostas através do Ministério do Turismo.

⁶ Segundo a MP 2228-1/01, obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm



Em 2006, a Lei nº 11.437/2006 promulgou a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), como uma Categoria de Programação Específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC), porém só foi regulamentado através do Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007. O FSA é composto, basicamente, por repasses monetários oriundos do Orçamento Geral da União e também da arrecadação da Condecine e do Fistel⁷. Os recursos eram, e continuam sendo até os dias atuais, intermediados por um agente financeiro parceiro contratado pela própria ANCINE, como o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), por exemplo.

Até o ano de 2009, os mecanismos de fomento diretos e indiretos⁸ à produção audiovisual em nível nacional, ou seja, excluindo concursos e linhas estaduais e municipais, consistiam em: Lei Rouanet (Lei 8.313/91), Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), Art. 39 da Medida Provisória 2.228-1/01, Funcines, Fundo Setorial do Audiovisual, o Prêmio Adicional de Renda (PAR), o Programa ANCINE de Incentivo à Qualidade – PAQ, instrumentos para coprodução internacional e editais estatais como os da Petrobrás e BNDES⁹.

No entanto, um dos mais importantes dispositivos para aceleração e desenvolvimento do mercado audiovisual brasileiro, a Lei 12.485/11, conhecida como Lei do SeAc e/ou Lei da TV Paga, desde quando ainda era um projeto de lei de iniciativa parlamentar, impulsionou um diálogo fundamental no setor.

Ao ser articulada com participação da sociedade civil, órgãos competentes e agentes interessados, a lei visou criar as condições possíveis para o aumento da produção independente nos canais de TV por assinatura oferecida ao público brasileiro. Nos primeiros anos de funcionamento da lei citada, as empresas e agentes do setor estavam ainda se adaptando às transformações exigidas, não somente em especialização no *business* com grandes *players* do mercado, mas também em um aperfeiçoamento de tópicos como gestão de equipe e planejamento de projetos. O aquecimento da produção independente se tornou visível em números quando em 2011 foram emitidos 202 certificados de produtos brasileiros¹⁰, enquanto que em 2013 este valor saltou para mais de 800.

⁷CONDECINE: Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional. FISTEL: Fundo de Fiscalização das Telecomunicações.

⁸ O fomento direto caracteriza-se pelo financiamento através de editais e/ou seleções públicas para investimento. Já o fomento indireto é baseado em recursos oriundos de incentivo fiscal, por meio da Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e da MP 2.228-1/01.

⁹ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/fomento/o-que-e>

¹⁰ O certificado de produto brasileiro (CPB) é um documento requerido pelo produtor independente diante da finalização da obra. Posto isto, fica subentendido que a data de emissão deste certificado pela ANCINE será considerada como a data da conclusão da obra.

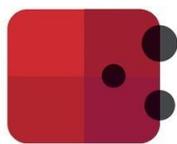


Ainda em 2013, também foi lançado o programa Brasil de Todas as Telas, no qual impulsionou a política de fomento ao lançar mais linhas de financiamento pelo FSA e destinou mais recursos para o segmento de TV. Já em 2014, o Regulamento Geral do PRODAV entrou em vigor e suas disposições orientariam as ações vinculadas ao PRODAV até o ano de 2016, onde suas diretrizes poderiam ser renovadas e/ou alteradas. Este regulamento caracteriza mais um indutor, aprovado pelo Comitê Gestor do Audiovisual, destinado ao desenvolvimento do mercado brasileiro de conteúdos audiovisuais. Essas políticas criadas em prol do PRODAV, foram reguladas e continuam em consonância com proposições vinculadas a Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, pelos princípios da política nacional do cinema, estabelecidos pelo art. 2º da Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e pelos princípios da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais da UNESCO, promulgada pelo Decreto nº 6.177, de 1º de agosto de 2007.

Através de um crescimento expressivo e do surgimento de novas micro e pequenas empresas buscando recursos e aumentando a competição por fatias no mercado audiovisual, novos paradigmas surgiram para a indústria se tornar mais dinâmica e diversa. A sustentação de um mercado robusto de licenças em conjunto com perspectivas de retorno pelas receitas das obras balizou grande parte das operações financeiras da ANCINE a partir desse período. Além disso, a expansão do parque exibidor e o fortalecimento das distribuidoras nacionais foram considerados a níveis de investimentos específicos nestes campos.

Neste período abrangente (2006-2017) em que reinou o mandato do então presidente da agência, Manoel Rangel, o número de obras brasileiras lançadas em circuito nacional ultrapassou a marca de 1.000 filmes em 11 anos, sendo mais de 90% comercializadas por distribuidoras nacionais, de intensa renovação e ampliação das políticas públicas de fomento ao setor. Outro dado importante é que a ficção ainda continua sendo o gênero que mais leva indivíduos para as salas de cinema e o tipo de obra que mais acessa recursos públicos no país, cerca de 70%¹¹. Em relação ao mercado de TV paga, os canais de espaço qualificados exibiram mais de 6 horas de conteúdos brasileiros independentes no horário nobre, sendo que a obrigação imposta pela lei 12.485/11 era de 3h30. Mas será que todos esses dados apresentados refletem uma postura receptiva por parte da ANCINE em dialogar e promover sujeitos e corpos dissidentes no audiovisual brasileiro? Será que essas obras promovem novos protagonismos ou ainda dinamizam fronteiras de exclusão e apagamentos?

¹¹ Fonte: OCA/ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>



Em um momento no qual as redes sociais ecoam e ampliam vozes reivindicando lugares de falas, bem como causas necessárias, a ANCINE, em certos contextos buscou se aproximar da palavra “diversidade” em seu sentido mais amplo, sendo muito poucas vezes em um contexto de gêneros e sexualidades. Se analisarmos as apresentações disponibilizadas no site da agência, grande parte das mesmas estava relacionando a diversidade às variedades de formatos audiovisuais ou às formas de financiamento – vide os diversos materiais de palestras gerados pelo próprio presidente da ANCINE naquele período¹². No entanto, em uma apresentação¹³ da Dr^a Rosana Alcântara, na Comissão de Educação, Cultura e Esporte realizada em dezembro de 2012, no qual a mesma aborda sobre projetos culturais, a então Superintendente Executiva da ANCINE à época expôs que

... cabe ao Estado apoiar o mercado no sentido de encontrar condições, seja via fomento, seja via regulação, para que o audiovisual expresse toda a sua diversidade. Uma diversidade que seja apoiada numa ampla pluralidade de empresas produtoras e programadoras. A diversidade de vozes, de pontos de vista, é condição importante, não apenas para a cultura, mas também para a democracia de um país. (ALCÂNTARA, 2012: p.7)

Pautado em uma fala expressamente didática e apresentando dados relevantes do setor para os senadores, a Dr^a Rosana Alcântara expressou um ímpeto da agência de evidenciar a relevância do audiovisual para uma sociedade que precisa de referências e valores difundidos, exemplificando em seu máximo o ensejo de uma democracia ideal – ou seja, não marcada por violências devido a divergências e diferenças dos agentes sociais. Novamente, ao fim de sua fala, a Superintendente ressalta a importância da democracia ao afirmar que “o direito à livre expressão não apenas é uma liberdade de falar, mas, principalmente, um direito a se fazer ver e ouvir” (ALCÂNTARA, 2012, p.10). Logo, deve-se questionar: a quem devemos dar voz e visibilidade se o próprio audiovisual brasileiro reflete uma hegemonia heteronormativa compulsória no interior de instituições audiovisuais federais e, conseqüente, em suas telas e narrativas? Portanto, torna-se evidente que mecanismos criados pela própria ANCINE revelam uma tardia

¹² Ver: <https://antigo.ancine.gov.br/publicacoes/apresentacoes>

¹³ Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/APRESENTA%C3%87%C3%83O%20DE%20ROSANA%20ALC%C3%82NTARA%20NA%20COMISS%C3%83O%20DE%20EDUCA%C3%87%C3%83O.pdf>



incorporação da diversidade sexual e de gêneros nas pautas prioritárias da agência, bem como do próprio setor.

Medidas de (in)visibilidade a sujeitos dissidentes no audiovisual nacional

Desde sua criação, a ANCINE enfrentou inúmeros e complexos desafios, a começar por aqueles que estavam marcados por ações diretas do Estado, a quem a diretoria colegiada sempre fez referências como quem devia ser o agente responsável por corrigir os equívocos e desenvolver o mercado audiovisual, como também aqueles desafios que estavam relacionados às suas competências legais. Em uma nota técnica publicada em 2010, sobre a Agenda Regulatória da agência para o biênio 2010-2011, elaborada pela Superintendência Executiva da época, novamente representada pela figura da Dr^a. Rosana Alcântara, o Estado estava definido como a figura no qual deveria prover o acesso da população aos conteúdos audiovisuais nacionais, assegurando sua pluralidade, diversidade, regulação e fiscalização. O documento pode dar a entender que a ANCINE, *a priori*, se isenta de implementar medidas a favor de um audiovisual mais democrático e de direito, quando transfere essa responsabilidade ao Estado brasileiro na definição apresentada. O mesmo documento também elenca oito desafios a serem combatidos pela ANCINE, mas nenhum deles se refere à diversidade de gênero, raça ou sexualidades.

Ao longo dos anos, a agência foi se reestruturando e, na maioria das vezes, foi se alinhando com reivindicações de integrantes do setor e entidades que representam o interesse dos produtores independentes. É certo que uma agência pública destinada à cultura e aos interesses sociais também sofresse pressão de grupos marginalizados, a fim de que as políticas públicas direcionadas ao audiovisual não se tornassem meras idealizações ou ficassem apenas no plano teórico e das possibilidades.

Dessa forma, seis anos após o vigor a Lei 12.485/11, o Planejamento Estratégico da ANCINE específico para o quadriênio 2017-2020 foi alterado, em maio de 2017, principalmente, tendo os itens referentes aos “princípios, visão e valores revisados” – e incorporando ações de transparência e a busca pela diversidade regional, ética e de gêneros. Esse mapa estratégico apresentou alguns dos novos objetivos da agência divididos em quatro focos de atuação: gestão do conhecimento, regulação/fiscalização, desenvolvimento e circulação/acesso. No que tangia ao desenvolvimento, uma das novas intenções consistia em “promover a diversidade de gênero e raça na produção das obras audiovisuais brasileiras”, exemplificadas por meio das seguintes iniciativas estratégicas: criação de mecanismo para coleta de informação sobre cor/raça dos profissionais do setor audiovisual; análise periódica da participação das mulheres e negros no setor audiovisual brasileiro; grupo de trabalho com a participação de agentes



do setor para estimular diversidade de gênero e raça no audiovisual; banco de dados de profissionais do audiovisual com interesse e disponibilidade para integrar comissões de seleção¹⁴.

Os efeitos dessas estratégias podem ser visualizados no ano seguinte, quando os editais lançados pela ANCINE ou em parceria com a SAV/MINC, pela primeira vez, instituíam cotas para pessoas negras, mulheres, pessoas trans e travestis. A partir de amplo debate entre instituições, associações e diagnóstico próprio feito pela agência, através de estudo sobre diversidade (que detectou que em 2016, 75,4% dos filmes lançados eram dirigidos por homens brancos), essas alterações foram incorporadas no edital “Concurso Produção para Cinema 2018”¹⁵. O procedimento era baseado em documento auto-declaratório, ou seja, um dos anexos do edital consistia em formulário a ser preenchido pelo(a) profissional no qual ele(a) afirmava se identificar como pessoa negra, mulher cisgênero, mulher transexual e/ou travesti.

Deve-se considerar que a criação de cotas para pessoas trans e travestis não garante por si só, a presença de personagens LGBTQIA+ nas produções. A conclusão que se chega é que a ANCINE se isenta da interferência na temática de conteúdos e não atenta que o estímulo à mão-de-obra não é suficiente para o protagonismo dissidente nas telas. Algumas das possibilidades para o aumento dessa presença podem ser: criação de fundo específico para fomento de narrativas LGBTQIA+ para TV e cinema; capacitação de profissionais dissidentes sobre/para o setor; aporte financeiro para festivais nacionais e internacionais que abordem a temática de gênero e sexualidades; e cotas para participação de narrativas LGBTQIA+ que representem o Brasil em eventos regionais quanto estrangeiros.

Outro elemento relevante que evidencia a distância da agência às práticas de inclusão e visibilidade é a incapacidade até o momento da mesma de mapear profissionais LGBTQIA+ ativos no setor e a quantidade de filmes, bem como gênero, formato, janelas das obras, incluindo região e classificação de nível das empresas produtoras de conteúdos que abordem o tema – o que vai de encontro ao proposto na alteração do Planejamento Estratégico citado anteriormente. Ainda que se tenha criado em 2017 grupos de estudos e comissões de diversidade no interior da ANCINE, o diagnóstico é mais simples do que parece: a representatividade dissidente no audiovisual brasileiro ainda é incipiente, porém crescente, visto que ainda se restringe ao público de nicho, a presença em festivais e feiras específicas, comumente sem apoio

¹⁴ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>

¹⁵ Vale ressaltar que essa alteração foi realizada a partir pressão de órgãos e por profissionais do setor após o lançamento do mesmo edital. Ou seja, a base original do edital não contemplava as cotas mencionadas.



e aporte financeiro, a exibições em circuito alternativo, horários noturnos e com classificação indicativa média de 16 anos.

No caso da TV paga nacional, não existe em si, ainda um canal segmentado específico de conteúdo LGBTQIA+, como os infantis e os de esporte. Logo, exibições exclusivas na TV paga, em um único dia na faixa do *prime time* e poucas reprises ainda caracterizam uma heterossexualidade/heteronormatividade compulsória nos conteúdos, nas grades de programação e também nos valores dos canais. Vale ressaltar que o Canal We, distribuído pela programadora independente brasileira Box Brazil e caracterizado como o primeiro canal *gay* da TV por assinatura do país, de imediato foi denominado como o canal da diversidade. Ao ser credenciado na ANCINE foi classificado como um canal de espaço qualificado, em janeiro de 2014, e também regulamentado já com seu sinal em HD – sob números de identificação perante a reguladora como 4744.30009 / 4744.30010 (canal HD). No entanto, até o presente momento, o canal não entrou em funcionamento e saiu da lista de canais credenciados regularmente pelas programadoras registradas na ANCINE. Curiosamente, o site¹⁶ do canal ainda se encontra com domínio ativo na internet.

Conclusão, Perspectivas e Proposições

Após toda a breve reflexão e apresentação de alguns dados, no sentido do fomento, as ações ainda são dispersas e embrionárias. Tardiamente, a questão da diversidade foi incluída como meta no Planejamento Estratégico da ANCINE, um passo importante para instituição de medidas mais eficazes e consistentes. Outro ponto que pode integrar a discussão sobre o tema é conduzir esse debate para a população, para os profissionais do meio audiovisual. Podendo ser por meio de consultas públicas, eventos de mercados, capacitação ou correio eletrônico. Esse movimento de “abertura” para a diversidade deve ser amplo o suficiente para que o diálogo exista entre agência reguladora, profissionais e público. Ou seja, integralizar discursos e medidas coletivas deve ser uma ação considerada.

Um dos caminhos possíveis para solucionar grande parte deste impasse é identificar e mapear a quantidade de obras com narrativas ou personagens que explorem o universo LGBTQIA+ e que sejam frutos de projetos incentivados por recursos públicos, num primeiro momento – ou seja, por fomento direto através do Fundo Setorial do Audiovisual tanto para TV como para cinema. Filtros poderiam ser criados para essa pesquisa: classificação de nível da empresa proponente, região da empresa, valor do total do projeto, linha de investimento utilizada, edital em que o projeto foi selecionado

¹⁶ Disponível em: <http://www.canalwe.tv.br/>



entre outras categorias. Quantificar é importante para propor medidas mais eficazes a fim de romper com a inquestionável invisibilidade de sujeitos, corpos e narrativas LGBTQIA+ no audiovisual brasileiro. E por que não, saber se, de fato, existem esses tipos de histórias sendo representadas e contadas no Brasil.

A incapacidade da ANCINE em promover esse tipo de estudo não pode mais ser justificada, somente, pela ausência de tecnologia ou insuficiência de servidores públicos para tal. O SAD – Sistema Ancine Digital, possibilita diversas informações sobre os projetos. Outro exemplo é que a própria agência possui estudos como o “Monitoramento da TV Paga”¹⁷, que consiste na integralização de algumas superintendências que cruzam dados das empresas, dos projetos e também da programação de TV Paga. Desta análise resulta um mapeamento da produção para o mercado de TV por assinatura e, de acordo com notas da ANCINE, este monitoramento deve-se a “articulação de um conjunto de atividades regulatórias”. Por que não extrair informações sobre as obras com conteúdo LGBTQIA+ no país?

De fato, a atividade audiovisual no país está diretamente ligada com objetivos governamentais e prioridades, no qual a cultura não é compreendida como um produto, a indústria não é compreendida como um setor que gera empregos, movimentando economia ou dinamizando elementos identitários, mas somente encarada como “indústria do entretenimento”.

Por fim, torna-se interessante um movimento externo à agência que é pungente: as redes de afetos, ou seja, ações desenvolvidas pelos próprios profissionais que criam elos de visibilidade, integração, reconhecimento e pertencimento. Cineclubes, debates, festivais periféricos, cursos de capacitação e até mesmo disciplinas de graduação e pós-graduação ampliam a discussão sobre o tema e protagonizam vozes. Além disso, a produção de obras com narrativas ou personagens LGBTQIA+, como dito anteriormente, é crescente. Cineastas, em posição de resistência, afrontam a lógica do financiamento e angariam recursos de diversas fontes para a existência dessas produções. Podemos, antes de tudo, concluir que, na verdade, o audiovisual brasileiro é, em si mesmo, um sistema de afetos: corpos, discursos e expressões que vão além da estrutura patriarcal das políticas públicas nacionais – e que causa sensações, desejos, identificações e emoções diversas. Apesar de todo posicionamento cis-heteronormativo institucional das agências e órgãos audiovisuais do país.

¹⁷Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20TV%20Paga%20v%20final.pdf>



Bibliografia

GATTI, André. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 99-142.

IKEDA, Marcelo. As Políticas Públicas Cinematográficas no Início dos Anos 2000: O Papel da Ancine no “Tripé Institucional” Previsto pela MP 2.228-1/01. In: VIII ENECULT. Bahia: FACOM, 2012.

Webgrafia

Apresentação da Agenda Regulatória ANCINE 2010-2011. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/Nota_tecnica.pdf. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Apresentação de Rosana Alcântara na Comissão de Educação, Cultura e Esporte. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/APRESENTA%C3%87%C3%83O%20DE%20ROSANA%20ALC%C3%82NTARA%20NA%20COMISS%C3%83O%20DE%20EDUCA%C3%87%C3%83O.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Canal We aposta em conteúdo LGBT. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2014/01/24/canal-we-aposta-em-conteudo-lgbt.html>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Conselho Superior de Cinema. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/conselho-superior-do-cinema>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Mapa Estratégico Portal. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/MapaEstrategicoPortal.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Medida Provisória Nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Monitoramento da TV Paga 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20TV%20Paga%20v%20final.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Planejamento Estratégico. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/ancine/gestao/mapa-estrategico>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Relatório de Gestão Ancine | 09. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/processos-de-contas-anuais/Relatorio_de_Gestao2009 Ancine.pdf. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

Vem aí... Novo Canal “We” dedicado a diversidade LGBT!. Disponível em: <https://tvacabodigital.wordpress.com/2014/02/01/vem-ai-novo-canal-we-dedicado-a-diversidade-lgbt/>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.



Autoria deslocada e audiovisualidades engajadas em "Bixa Travesty"¹

Daniel Zacariotti²

Rose de Melo Rocha³

¹ O presente trabalho foi realizado como parte da pesquisa "Artivismo musical de gênero em São Paulo", com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), e da dissertação de mestrado "Baseado em Carne Viva e Fatos Reais" subsidiada pela bolsa PROSUP/Taxa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

² Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo (ESPM-SP), bacharel em Artes Cênicas (UnB) e em Comunicação Social (UCB). Tem desenvolvido projetos relacionados à disseminação de novas narrativas voltadas à dissidência de gênero. Pesquisa corpo, documentário, gênero e audiovisual em Linn da Quebrada.

Email: danielzacariotti@gmail.com

³ Professora titular do PPGCOM-ESPM, Líder do GP CNPQ Juvenália, Membro da coordenação ampliada do GT CLACSO Infâncias e Juventudes. Bolsista produtividade CNPQ.

Email: rlmrocha@uol.com.br



Resumo

A partir da análise do documentário *Bixa Travesty* (2018), com roteiro dos cineastas cisgêneros Kiko Goifman e Claudia Priscilla e da atriz e cantora travesti Linn da Quebrada, com direção dos dois primeiros referenciados, problematizamos a ideia de espaço de autoria/espaço autoral e o engajamento da obra fílmica em uma perspectiva implicada, notadamente em relação aos regimes e políticas de audiovisibilidade articuladas por ativismos musicais e dissidências de gênero. Tem-se por pressuposto a compreensão do espaço do autor e do campo audiovisual como lugares de embate e disputas de poder; espaço este que, como aqui proposto, pode ser utilizado para percorrer um caminho de elucidação de uma possível autoria deslocada. Essa ideia de autoria deslocada, juntamente com a perspectiva de um cinema de sujeito, se daria de modo a ressaltar a potência narrativa do sujeito (re) apresentado - um caminho ético, estético e político de deslocamento de poderes. Em termos metodológicos, assumimos uma leitura expandida da produção audiovisual que considera as dinâmicas afetuais e políticas nela implicadas. Nossa chave de leitura, que é também uma perspectiva epistemológica, reconhece a centralidade do corpo na enunciação autobiográfica, na correlação com as audiências presumidas, e no próprio acionamento da materialidade fílmica.

Palavras-chave: Bixa Travesty; Linn da Quebrada; autoria deslocada; audiovisuais engajadas.

Abstract

From the analysis of the documentary *Bixa Travesty* (2018), scripted by the cis filmmakers Kiko Goifman, Claudia Priscilla, and the *travesti* actress and singer Linn da Quebrada, directed by the first two, we problematize the idea of authorship/space of authorship and the engagement of the film in an implicated perspective in relation to the regimes and policies of audiovisibility, articulated by musical *artivisms* and gender differences. It is assumed that the authorial space and the audiovisual field are places of conflict and power disputes; this space, as proposed here, can be used to elucidate a possible displaced authorship. This idea of displaced authorship, along with the perspective of a subject cinema, would emphasize the narrative potency of the (re)presented subject - an ethical, aesthetical and political path to power displacements. In methodological terms, we use an expanded reading of the audiovisual production that considers the involvement of its affective and political dynamics. Our lenses to read the work, which are also an epistemological perspective, recognize the centrality of the body in the autobiographical enunciation, in the correlation with the assumed audiences, and in the activation of the filmic materiality.

Keywords: Bixa Travesty; Linn da Quebrada; displaced authorship; engaged audiovisualities.



Considerações introdutórias: pressupostos analíticos e objeto empírico

Linn da Quebrada é talvez uma das mais expressivas representantes da vasta produção musical e audiovisual brasileira que, em especial na última década, consolida uma vertente artística capitaneada por juventudes LGBTQIA+⁴. Com mais de 275 mil seguidores no Instagram⁵, 80 mil inscritos em seu canal do YouTube⁶, 181 mil ouvintes mensais no Spotify⁷ e 133 mil seguidores no Twitter⁸, Linn é uma potência no cenário artístico do Brasil. Afirmado-se inicialmente como bixa travesti preta, Linn, de modo peculiar e com um manejo artístico bastante próprio, vai processualmente se apresentar publicamente a partir de um lugar de mulheridade, em sua própria denominação. Transitando por audiências segmentadas e por universos de seguidores fervorosos, não abandonou atuações territoriais periféricas, ocupando também espaços do *mainstream* televisivo. Assim, a investida na produção de um longa-metragem documental, que a teria como protagonista, despertou expectativas variadas.

Considerando o documentário “Bixa Travesty” participe da performance audiovisual e das políticas de audiovisibilidade articuladas por Linn e sua rede de aliadas/es/os, abordaremos alguns traços distintivos da ação comunicacional implicada na materialidade fílmica do documentário. “Bixa Travesty” é uma produção inserida na articulação entre visada biográfica e relatos sobre musicalidades brasileiras que, segundo Estevão (2019), marca a produção documental no Brasil desde a chamada “retomada do cinema nacional” nos anos 1990. Também notamos a vinculação de “Bixa travesty” ao *boom* dos “ativismos estéticos das dissidências sexuais e de gênero” (COLLING, 2018). É desde este marcador dissidente e ativista que o documentário se desloca da vertente *mainstream* (que privilegia retratos de cantores e cantoras consagrados), dirigindo sua intenção criativa a uma sujeita-artista que transita pelas margens indisciplinadas e indisciplinadas da produção cultural.

A partir de uma análise audiovisual expandida, ancorada em um olhar localizado, em uma perspectiva de leitura multi-situada e considerando implicações histórico-contextuais dos textos culturais, o presente artigo problematiza as ideias de “espaço de autoria/espaço autoral” e de “audiovisualidades engajadas” propiciadas pelo documentário “Bixa Travesty” (2018), com roteiro dos cineastas Kiko Goifman⁹, Claudia

⁴ Para uma análise específica de Linn da Quebrada, consultar Rocha e Rezende (2019) e Neves (2019).

⁵ Fonte: <https://www.instagram.com/linndaquebrada/>. Acesso 01/09/2020.

⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCje0RwqumaW8Be1c1YKL7DA>. Acesso 01/09/2020.

⁷ Fonte: <https://open.spotify.com/artist/5qGBopc7iw8yLqwxflv3t>. Acesso 01/09/2020.

⁸ Fonte:

https://twitter.com/linndaquebrada?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor. Acesso 01/09/2020.

⁹ Nascido em Belo Horizonte, Kiko Goifman é antropólogo pela UFMG e Mestre em Mídias pela UNICAMP. Tendo dirigido diversas obras de longa metragem, Kiko tem sua obra diretamente ligada ao gênero documental, sendo em “Bixa Travesty” seu mais recente trabalho. É conhecido por sua



Priscilla¹⁰ e da atriz e cantora Linn da Quebrada¹¹, direção dos dois primeiros referenciados e protagonismo narrativo performado por Linn.

Dialogando com o repertório da análise fílmica em seu sentido mais clássico, não a temos como principal eixo analítico. E isto não se dá por casuísmo, mas, sim, por compreendermos que o documentário é parte dos regimes de audiovisibilidade que articulam e acionam os três atores/autores de "Bixa Travesty", Linn, Kiko e Claudia. Ou seja, priorizamos neste recorte específico às possíveis dimensões contra hegemônicas, dissidentes e dissensuais que permitem atualizar o embate em torno da autoria - justamente por isso, optamos pelo termo análise audiovisual expandida. Deste modo, nos aproximamos dos estudos sobre a cultura audiovisual em suas implicações políticas, situando historicamente o debate nas últimas décadas, nas quais ações protagonistas juvenis tomam para si o narrar e apresentar a si mesmos, buscando, como no caso estudado, parcerias criativas com o que nomeamos ações audiovisuais engajadas e compartilhadas.

Como mostra Freire (2012), o espaço do autor é efetivamente um campo de lutas e disputas de poder. Em "Bixa Travesty", a oclusão voluntária de exclusividade autoral por parte dos diretores Kiko e Claudia é, claramente, um modo específico de se posicionar neste campo. Em nossa hipótese reflexiva, tal medida está associada a uma intencionalidade pactuada com a protagonista do documentário, de modo a evidenciar a narrativa autobiográfica e contestadora de Linn. Vida e obra borram suas fronteiras, assim como, na narrativa fílmica, as performances públicas da artista mesclam-se às tessituras cotidianas constituídas em sua intimidade com aqueles que a rodeiam.

Acionamos, neste aspecto, a crítica feita por Sontag (1987) ao "convencionalismo da interpretação" e ao sucateamento sensorial resultantes do excesso de interpretação e da fúria do desvelamento, bem como da sobrecarga sensológica com a qual lidamos cotidianamente. Analisar "Bixa Travesty" significa nos aproximamos da "superfície sensual da arte", de uma "erótica da arte" (SONTAG, 1987: 22-3) que tensiona a arte não pela via do que ela significaria, mas questiona o que ela realiza ou faz sentir. O

linguagem próxima ao filme ensaio e, atualmente, é, ao lado de Claudia Priscilla, diretor do talk show "TransMissão" apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro.

¹⁰ Claudia Priscilla, cineasta e roteirista brasileira, é graduada em Jornalismo, estreou no cinema dirigindo o curta-metragem Sexo e claustro. Ganhou o prêmio de melhor filme e melhor direção no Festival de Paulínia com seu filme Leite e ferro, também vencedor do prêmio de melhor longa no Femina. Juntamente com Kiko Goifman dirigiu os longas Amapô, Olhe pra mim de novo e "Bixa Travesty". Sua obra é marcada por narrativas que discutem questões de sexo e gênero.

¹¹ Natural de São Paulo, Lina Pereira, mais conhecida por seu nome artístico Linn da Quebrada, é uma atriz, cantora, apresentadora, roteirista e compositora brasileira. Linn se apresenta como médica e monstra de si mesma. Celebrada por sua força artística e política disruptiva, Linn é uma das artistas mais relevantes do cenário musical dissidente de sexo e gênero do Brasil - tendo suas principais produções ligadas ao seu álbum Pajubá - e os cliques provenientes desse álbum -, o documentário "Bixa Travesty", o talk show "TransMissão" e a série "Segunda Chamada" (Rede Globo).



documentário, texto cultural e materialidade fílmica, seria um lugar a um só tempo cronológico e sensológico, onde sentimos o tempo e temporalizamos as sensações. Esta analítica sensorial e “cronossensológica” (ROCHA, 1998) nos serve de inspiração epistemológica, remetendo igualmente a uma chave enunciativa que entendemos ter sido adotada na forma de feitura do documentário analisado.

A análise audiovisual expandida é tripartite, agregando dimensões técnicas/sociotécnicas, filosóficas e antropológicas. O texto audiovisual documental, como espaço de disputa por sentidos e sentires, remonta à constituição do olhar como lócus de poder, sinalizando um modo de se posicionar - sujeitos realizadores e sujeitos (re)presentandos - ante dinâmicas de reconhecimento, objetificação, representação exógena, exotização e dominação do Outro. Toda uma antropológica audiovisual é também aí articulada: indagamos sobre o acionamento imaginário e sociotécnico que correlaciona o produto audiovisual e sua estrutura a marcadores históricos, mas que evoca, como antropo-experiência, cartografias de um sensível arcaico, imemorial.

Deste modo, ao problematizar a “não presença do autor” - ou, melhor dizendo, de uma autoria única *versus* a localização dos lugares de fala - a voz do diretor como “não presença subentendida” seria em si um posicionamento de condução, articulada de modo a dar centralidade à potência criativa da sujeita apresentada. Neste sentido se dá a aproximação deste documentário à ideia de uma “não-autoria aliada”, perpassando uma potencial ampliação da audiovisibilidade protagônica de corpos considerados “outros” de um ponto de vista normativo, heterocentrado, cis-enquadrado, racista. Localizamos, na feitura do documentário, a perspectiva de construção de um comum que destaca os corpos invisibilizados e estigmatizados, os quais ganham, em primeiro plano, presença tátil e vocalizada no corpo fílmico. A escrita do desejo da narradora Linn trespassa os marcadores autorais que se poderiam associar à presença tutelar de um direcionamento externo explícito, atuando na modulação dos registros.

Não por acaso, é a mobilidade de Linn em sua diáspora urbano-midiática por shows, gravações, interiores domésticos com amigos e a mãe, que constrói, como uma linha plástica, a estrutura da narrativa fílmica. Em sinergia com este eixo de trânsito e plasticidade, a narrativa de Linn sobre si mesma evidencia mais um importante *plot* do documentário. Esta anamnese biográfica pontua, em diversos momentos, o filme, como em passagens tocantes em que a protagonista apresenta ao registro fílmico sua relação com as outridades de gênero que, um dia, a compuseram, como quando dialoga com sua anterioridade Lino.

“Bixa Travesty” explora como ponto de tensão parcializar e localizar o espaço de autoria em uma obra onde os diretores se despem da pretensão de exclusividade autoral para dar visibilidade ao outro socialmente invisibilizado, assumindo-o igualmente como



autor e roteirista. A perspectiva dos “saberes localizados” (HARAWAY, 2009), grifando o espaço de onde o saber foi produzido, nos auxilia na identificação do sentido de se recusar a visão do autor/diretor como “dono da obra”. Esta é também a ideia de Jean Baudrillard (1996) quando argumenta que a teoria deva ser um crime perfeito - uma teoria justa seria aquela em que o pesquisador/autor se mostra capaz de dar tamanha visibilidade para o sujeito ou objeto analisado que ele mesmo acabaria se tornando “menor”.

Neste aspecto, aproximam-se texto fílmico e texto científico; corroborando o questionamento do monopólio da instância do saber/ver/ser pela figura do autor, valorizando, ao contrário, os espaços de coletividade autoral. Vemos que, como traz Vidarte (2019), as lutas por justiça social - e, neste caso, essas lutas se dão tanto através do documentário, quanto da pesquisa em si - devam se pautar pela horizontalidade, criticidade e por perspectivas que recusam ser depreciativas.

1. Autoria deslocada no documentário

Adentrando nas questões específicas do documentário, primeiramente localizamos o gênero documentário, especialmente os documentários engajados - como é o caso do aqui estudado -, como um gênero fílmico próximo à categoria audiovisual desenvolvida por Linda Williams (2004), chamada de “gêneros do corpo”¹². Como mostra Gaines (1999), a partir do conceito de *political mimesis*,

[a] *political mimesis* começa com o corpo. Na verdade, trata-se de uma relação entre corpos em dois locais - na tela, na plateia - e é o ponto de partida para a consideração do que um corpo faz o outro fazer. Inspirado na discussão de Linda Williams sobre os três gêneros que “fazem o corpo fazer coisas” (horror te faz gritar, melodrama te faz chorar e pornografia te faz “gozar”), o conceito de Mimese Política aborda o que é que o documentário quer que façamos. Embora possamos não querer defender o documentário radical como um gênero do corpo, ainda precisamos pensar o corpo em relação aos filmes que fazem o público querer chutar e gritar, filmes que os fazem querer fazer algo por

¹² Classificação desenvolvida por Linda Williams (2004) que define os tipos de produção cinematográfica que mobilizam os corpos dos espectadores a reagir de maneira sensória e sentimental, sendo elas: pornografia (faz o espectador gozar), o melodrama (faz chorar) e o horror (faz gritar).



causa de condições no mundo do público.¹³ (GAINES, 1999: 90, tradução nossa)

Assim, o gênero do documentário é esse espaço que faz com que a audiência se movimente, ou melhor, que causa reverberações na audiência a partir da (re)apresentação¹⁴ mediada de um recorte do real na tela. Porém, de onde surge e como se dá essa (re)apresentação em "Bixa Travesty"?

Seguindo as colocações de alguns autores em relação ao gênero documentário, a narrativa e a construção da imagem perante a tela adviriam convencionalmente da ótica exclusiva do diretor/autor/criador. O autor-diretor, que no caso estudado seria convencionalmente representado por Kiko Goifman e Claudia Priscilla, com seu poder de decisão sobre a captação e edição das imagens, teria então controle sobre a narrativa e sobre o sujeito (re)apresentado. Tal aspecto é apontado nos escritos de Freire (2012) sobre os documentários etnográficos:

Há, portanto, na realização de todo documentário, uma relação de poder em que o realizador, queira ele ou não, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas (FREIRE, 2012: 31)

Como vimos há pouco, ao deter o controle sobre a montagem, o realizador detém o controle sobre o produto final; mesmo que a escolha dos elementos que vão dar forma à sua *mise en scène*, mesmo que as relações com os sujeitos filmados tenham sido marcadas por eventuais conflitos de interesse, raramente isso aparece no filme, pois tudo pode ser elidido na montagem. Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação (FREIRE, 2012: 32)

¹³ Do original: "Political mimesis begins with the body. Actualized, it is about a relationship between bodies in two locations - on the screen in the audience - and it is the starting point for the consideration of what the one body makes the other do. Inspired by Linda Williams' discussion of the three genres that "make the body do things" (horror makes you scream, melodrama makes you cry, and porn makes you "come"), the concept of political mimesis addresses what is that the committed documentary wants us to do. Although we might not want to make a case for the radical documentary as a body genre, we still need to think the body in relation to films that make audience members want to kick and yell, films that make them want to do something *because of the conditions in the world of the audience.*"

¹⁴ Utilizamos o termo (re)apresentação a partir das ideias de Adriana Amaral, Camila Barbosa e Beatriz Polivanov (2015) onde elas mostram a (re)apresentação como uma abordagem entre a apresentação e a representação. Um termo que nos ajudaria a entender a realidade como apresentada e presentificada a partir de um outro olhar, redefinida, no nosso caso, o olhar do documentário.



O documentário seria então um espaço unilateral de investigação, participação e (re)apresentação da vida do(s) sujeito(s) retratados monopolizado pelo autor-realizador. Essa perspectiva não só transforma o sujeito (re)apresentado em "propriedade" do autor, que de certa forma o objetifica. Além disso, este tipo de criação unidirecional pode alimentar uma recepção passiva e parcial, limitando o encontro entre documentário e o corpo espectador. Em "Bixa Travesty", o documentário afasta-se voluntariamente do monopólio narrativo por parte do autor-diretor, sendo este afastamento criado, principalmente, pela ênfase na potência de vida de Linn da Quebrada - a narrativa, a imagem. O corpo, a voz e os discursos trazidos por Linn durante o documentário provocam um deslocamento do espaço de autoria, que é atraída para a sujeita (re)apresentada e seus pares. É este um dos recursos para que o espaço de autoria seria transformado em uma partilha de autoria, ou, ainda, constituir uma autoria deslocada e multi-situada.

Também se podem visibilizar práticas cinematográficas que consideram que o documentário deva ser um espaço de coletividade e não de monopólio por parte do autor-realizador. Como pontuado por Marconi (2020), ao tratar dos escritos de Dyer (2002) e outros pensadores quanto à quebra criada pelas autorias de cineastas gays e lésbicas no escopo conceitual das autorias tradicionais, nota-se uma possibilidade de deslocamento a partir das potências de sujeitos dissidentes de sexo e gênero. Seguindo seus argumentos, temos que

[...] as noções tradicionais de autoria exercem [...] a função de fixar uma interpretação particular, autoritária, antidemocrática e individualista do processo de construção fílmica. E, ao compartilhar desta noção de autoria pouco afeita à autocrítica, as artes e o cinema sustentaram, até muito recentemente, a valorização do indivíduo sobre o social e, na prática, o homem heterossexual cisgênero, branco e privilegiado como expoente máximo da figura do autor. Então seria necessário, como também já apontou Michael Peixoto (2014), um esforço reflexivo para ir além da figura do autor enquanto uma tipificação monarca e única fonte geradora de sentidos (como queria o romantismo); ou como um sistema de códigos articulados coerentemente (como acreditou o estruturalismo); nesse caso, também cabe rearticular a noção de autoria unicamente enquanto um "plano do artista" que deveria ser reconstituído pelo espectador (no caso das



vanguardas) ou como “universo metafísico” que deve ser desvendado pela crítica (na “política dos autores”); e tampouco caberia aceitar a morte do autor nos termos de Roland Barthes (2004). (MARCONI, 2020: 17)

Em sentido similar, “Bixa Travesty” sugere uma quebra do espaço de monopólio da autoria por parte de realizadores/diretores brancos e cisgêneros, não só pela simples potência da sujeita (re)apresentada, mas também pela ruptura provocada pelas dissidências de gênero, sexo, raça e classe, performadas pela presença pública de Linn da Quebrada para além dos limites fílmicos. A partir desse afastamento máximo do autor como homem heterossexual cisgênero, branco e privilegiado, evidenciado por Marconi (2020), é possível novamente identificar o deslocamento da autoria, assumindo-se como retaguarda da narrativa protagonista.

Poderíamos dizer, de maneira provocativa, que “Bixa Travesty” leva a um deslocamento de um cinema de autor para um “cinema de sujeito” ou ainda “cinema de subjetivação”. Um cinema de sujeito/subjetivação seria aquele que reforça a emergência da personalidade e da subjetividade do (re)apresentado, aquele onde a narrativa de vida se sobrepõe às marcas de direção, um cinema feito para rasurar os escrutínios autorais monopolizados por uma direção impositiva. Importante marcar que ao propormos a passagem de um cinema de autor para um cinema de sujeito/subjetivação não temos o objetivo de antagonizar dentro da relação audiovisual sujeitos realizadores e sujeitos (re)apresentados. O aqui denominado sujeito (re)apresentado protagonista da imagem, aquele que move a subjetivação do material fílmico, precede a mobilização audiovisual exercida pela direção. Este sujeito protagonista, a partir de uma potência incorporada, seguindo Taylor (2003), forçaria uma prática de autoria multi-situada e deslocada. Para compreender as condições de possibilidade desse cinema alguns fatores podem ser destacados.

O primeiro deles, como aqui já apresentado, é a potência auto-poética de Linn da Quebrada; Linn se mostra como essa sujeita que, por sua mobilização prévia e controle técnico, estético e narrativo de materiais audiovisuais, reinventa a partilha autoral, seguindo Rancière (2009). Em segundo lugar, podemos trazer as alianças evidentes dentro do documentário entre Kiko, Claudia e Linn. A partir da relação construída entre aqueles que seriam tradicionalmente os principais detentores do processo do documentário, a história de Linn da Quebrada se faz mais presente do que as marcas da direção feita por Kiko e Claudia. Ou seja: Linn é abraçada pelo processo documental, de modo que sua narrativa seja o motor para uma direção aliada. Acreditamos que esta intencionalidade pactuada remete a um objetivo de disseminação de discursos e



imagens dissidentes por parte dos três sujeitos aqui trazidos, ou seja, os três, em prol de uma ideal comum, geram uma prática multi-situada da autoria.

Sendo assim, a partir do processo observado em "Bixa Travesty", podemos definir a autoria deslocada - e multi-situada - como a ação de oclusão voluntária e consciente do autor-realizador a partir da potência do sujeito (re)apresentado, a qual possibilita a criação de um cinema de sujeito/subjetivação, portanto, o sujeito que ocuparia tradicionalmente o espaço de direção da obra é colocado/se coloca em segundo plano para catalisar a narrativa dissidente. Esta ação, que não exclui divergências ou tensionamentos entre sujeito e realizador, potencializa os efeitos disruptivos da obra e amplia a visibilidade autoral de corpos dissidentes, perpassando uma revisão da partilha desejante do visível e do sensível de modo a chegar a uma partilha ética entre sujeito protagonista e sujeito aliado. Deste modo, a partir do entendimento de Rancière (2009) quanto à partilha do sensível, a autoria deslocada promoveria uma redistribuição do mundo comum através da potencialização da narrativa do sujeito dissidente (re)apresentado na obra.

Porém, apesar de a autoria deslocada se mostrar como um caminho positivo de fuga em relação às exclusividades e aos privilégios do status de autor-realizador, ela cria um tensionamento em relação às pesquisas contemporâneas que valorizam a localização do espaço de autoria, como nos traz Haraway (2009):

Precisamos aprender em nossos corpos, dotados das cores e da visão estereoscópica dos primatas, como vincular o objetivo aos nossos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear. Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendências de todos os limites e responsabilidades. (HARAWAY, 2009: 20-21)

Nos perguntamos então como a opção por uma autoria deslocada, que promove o documentário como um espaço de encontro, processualidade e imprevisibilidade, se posiciona frente à demanda por localização - espacial, temporal, social e cultural - do sujeito-autor. Como ressaltar o posicionamento de corporificação do autor em espaços onde o deslocamento e a aliança se tornam as matrizes mesmas da autoria? E ainda, seguindo a lógica de Baudrillard (1996) de que, para que um crime (teoria, obra, ação) seja perfeito, o autor deva desaparecer de modo a toda a evidência ser fixada sobre o



fato executado, como podemos pensar uma obra perfeita sem perder a localização da mesma e de seus realizadores para com o mundo?

Ao não estabelecer uma autoria única para a obra, deslocando-a de uma condição de exclusividade do sujeito realizador para aliá-la ao sujeito (re)apresentado, o documentário se estrutura como materialidade tecida por todos aqueles que ocupam lugares de poder dentro da narrativa; desestabilizando o monopólio discursivo do realizador, a obra se plurivocaliza. A ideia do sujeito-autor subentendido ou ocluso não significa desconhecer sua potência e presença subjetiva na criação do documentário: ela é apenas deslocada de maneira a transformar a relação de poder de uma supremacia para uma aliança. Nesse aspecto, a autoria deslocada se aproxima dos pensamentos de Haraway (2009), com uma fuga da transcendência generalizante na busca de aliança com corporificações específicas e encarnadas. Todo um alinhamento ético-estético está aí implicado, impactando a condução das audiências ao encontro deste corpo fílmico aliado e implicado, prática cinematográfica e epistemológica substanciada na proposição de um cinema de sujeitos e subjetivações.

2. Audiovisibilidades engajadas no documentário

Um candente debate, que mobilizou cineastas e intelectuais brasileiros nos anos da década de oitenta, dava conta do lugar angustiante assumido por aqueles que buscavam, retomando um traçado histórico de vinte anos, se colocar ao lado do “povo”, das minorias e dos desvalidos, mas não queriam incorrer em recuos populistas, menos ainda se filiar a projetos estatais que se apropriaram do “popular” para forjar um “nacional” de todo elitista, pastoral e hierárquico. É interessante cotejar a ideia de autoria deslocada e multi-situada e de cinema de sujeito/subjetivação desde a qual nos aproximamos de “Bixa Travesty” mediante a análise de alguns dos dilemas e das saídas encontradas por pensadores/realizadores que, historicamente, se confrontaram com embates similares; visto que, apesar de existirem estudos referentes à questão da autoria no documentário, nosso objetivo esteja intimamente ligado a uma abordagem voltada a sujeitos de audiovisibilidades engajadas, ou seja, retomamos perspectivas que se aproximam não do realizador que fala em nome do povo mas do povo que domina a linguagem audiovisual. Desta forma, seguindo os apontamentos de Rocha (2016), trazemos aproximações que mobilizem o corpo, e a prática incorporada, como instrumentos de implicação audiovisível.

Jean-Claude Bernardet, em três de suas obras seminais (BERNARDET, 1982; 1983; 1985), uma delas em coautoria (BERNARDET e GALVÃO, 1983) com Maria Rita Galvão, aborda aspectos desta relação “implicada” entre cineastas e as imagens produzidas. Deste amplo e complexo cabedal analítico recorreremos a alguns argumentos



nodais. Em primeiro lugar, indicamos revisitar a análise que Bernardet faz do documentário de curta metragem brasileiro produzido entre os anos 1960 e 1980, para indicar o destaque dado ao caráter de observatório sociocultural que tais produções revelariam. E isto ele não o faz de modo desprezioso ou diletante. Bernardet foca sua análise justamente na identificação, no seu, como diz, corpo-a-corpo com a obra, de “quem era o dono do discurso” (BERNARDET, 1985: 9). Em segundo lugar, destacamos a análise feita pelo autor do chamado “modelo sociológico” que indicava todo um esforço de documentaristas, desde a década de 70, em buscar linguagens e recursos estéticos de caráter experimental, resultando em “documentários inquietos”, que reverberavam suas opções ideológicas, ou seja, que demarcaram o mais claramente possível de que lado eles estavam.

Neste ponto de nosso argumento, gostaríamos de indicar traços de união entre as perspectivas narrativas de Linn e os campos de atuação privilegiados pelos diretores do documentário. Kiko Goifman é conhecido por seus trabalhos no âmbito do documentário e da ficção. Suas narrativas são marcadas por cenas de marginalidade, abandono e dissidências; com forte influência dos trabalhos de Eduardo Coutinho e Jean-Claude Bernardet, costuma trazer temas da antropologia social para a tela através de elementos de dramaticidade. Tem Valetes em *Slow-Motion*, 33, Filmefobia e "Bixa Travesty" como seus mais relevantes trabalhos; trabalhos estes que tratam, em ordem, sobre o cotidiano em uma prisão, a busca do documentarista pela mãe biológica, a exposição de pessoas com patologias fóbicas a seus elementos de temor e, por fim, da vida da ativista Linn da Quebrada.

Claudia Priscilla é documentarista e tem sua trajetória marcada por narrativas ligadas às feminilidades. Seu primeiro longa-metragem, o documentário Leite e Ferro, versa sobre a maternidade na prisão a partir de um Centro de Atendimento Hospitalar à Mulher Presa. Dirigiu também Vestido de Laerte e Olhe para mim de novo - seu primeiro título em parceria com Kiko Goifman -, ambos documentários que trazem as vidas de sujeitos trans* ao protagonismo. Por fim, juntamente com Kiko, Claudia assina a direção de "Bixa Travesty".

As proposições de Jean-Claude Bernardet nos indicam uma aproximação implicada e informada do documentário ora problematizado, oriundo dos anos 2010, com a voz protagonista de uma bixa preta travesti, paulistana, ativista periférica e com lastro midiático, tendo na retaguarda uma dupla implicada e inquieta de cineastas. Assim, consideramos esta análise uma empreitada tanto ideológica quanto estética, a qual, para os termos de nossa interpretação, faz-se determinante. Ora, Bernardet, ao longo de sua trajetória de aproximação analítica de um conjunto de 21 filmes (BERNARDET, 1985), explora justamente o que também, nos limites cerrados de um pequeno artigo,



desejamos fazer. Perguntado se, ao fim e ao cabo, sobre a disposição do documentarista em colocar-se em condição rasurada de autoria e se deslocar de uma superioridade hierárquica de fala, Jean-Claude nos oferece importantes pistas para um “corpo-a-corpo” com “Bixa Travesty” mais atento às formas e às performances estéticas apresentadas do que propriamente aos conteúdos por assim dizer tematizados.

Entendemos que este debate se atualiza, igualmente, com as discussões em torno da ideia de “cinema ativista”, ganhando, na atualidade, ênfases específicas que abordam uma possível vertente decolonial em determinadas agências cinematográficas. Inquestionável, em “Bixa Travesty”, a importância de se situar o contexto em que se insere, qual seja da guinada identitária e da nova volta no parafuso dos debates sobre subjetividades, diversidades e dissidências sexuais e de gênero. Ou seja, o documentário remete, embora de modo muito próprio, ao *boom* artista de gênero (COLLING, 2018) do qual Linn é icônica referência:

A análise de corporeidades e circuitos culturais juvenis em contextos tarde-globalizados tem demandado formas de compreensão que não aquelas de base essencialista, canônica ou imutável. Essa mirada epistemológica aproxima-se, em nossa compreensão, da dinâmica mesma de algumas práticas juvenis contemporâneas, especialmente aquelas protagonizadas por jovens marginalizados, dissidentes e estigmatizados e que, enfrentando a subalternidade da subalternidade, questionam, invertem e subvertem as lógicas normativas de gênero e sexualidade. Essa juventude lança luz a outros modos de re-existência, cuja pluralidade de sentidos é viabilizada pela experimentação de corpos em transe e em trânsito, que se apropriam de e politizam/polinizam narrativas midiáticas, experiências do entretenimento e da cultura pop. (ROCHA e REZENDE, 2019: 26)

Como proposto em análises anteriores sobre as condições da crítica do audiovisual em tempos de hipervisibilidade e excitação sensorial (ROCHA, 2019), auscultamos a cena audiovisual articulada por artistas da cultura pop ligados a performances de gênero, perguntando, com Jacques Rancière (2009, 2012), sobre as possibilidades espectatoriais de engajamento que trespasse um viés mimético ou, para ser mais fiel ao autor, que indique perspectivas de emancipação do vidente. Recordemos: “A emancipação”, diz Rancière (2012: 17), “começa quando se questiona a oposição entre



olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição”.

Se seguirmos Omar Rincón (2006) em sua análise das narrativas do entretenimento, percebemos com o autor as narrativas em sua dimensão utópica, ressignificando o que pode ser lido como precário. Rincón argumenta ainda sobre a necessidade de se compreender tais narrativas de dentro, atentando para o fato de que a comunicabilidade está muito mais nos modos de narrar e na estrutura dos relatos do propriamente nos conteúdos. Assim, as culturas do entretenimento constroem redes de significados coletivos de caráter público que nos falam de regimes afetuais, da invenção de um sujeito e da estetização do comportamento público (Cf. RINCÓN, 2006).

O pilar fundante das teorias da afecção (SPINOZA, 2008), permite-nos entender a dimensão em essência política do que nos é dado a ver, via a profusão de imagens visuais, e, o que particularmente interessa ressaltar, leva-nos a questionar aquelas que, ao nos afetarem, efetivamente aumentam ou diminuem nossa competência corpórea-cognitiva de ação. É interessante neste aspecto resgatar Safatle (2008), quando chama atenção para leituras que associam as políticas de reconhecimento a “uma espécie de conceito meramente compensatório” (SAFATLE, 2008: 86, grifo nosso). Todavia, ele também observará outros enfoques, para os quais “as discussões sobre diferenças culturais e identidades sociais não mascaram necessariamente problemas estruturais ligados a lutas de redistribuição de riquezas entre classes” (SAFATLE, 2008: 87).

Na perspectiva de Stuart Hall (2002) toda uma economia identitária é revelada por textos culturais e, nesta perspectiva, ler os textos da cultura implicaria considerar as assimetrias das relações de poder que neles se refletem e retratam. A emergência de “devires minoritários” e cosmopolitas perpassam a cultura da mídia – e, diríamos, o *mainstream* e as cenas audiovisuais de resistência – com a geração do que o autor identifica como uma vasta e complexa iconografia identitária. Novamente, advogar, como faz o autor, a centralidade da cultura como referencialidade da existência nos permite compreender a constituição do campo estético e da experiência estética em sua estreita vinculação a disputas de poder, notadamente, ainda segundo Stuart Hall (2002), com a emergência e o trânsito de alteridades e outridades para o núcleo das cenas hegemônicas.

Embora documente vozes de dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018) emitidas por juventudes oriundas e tributárias de uma vivência periférica (ROCHA, 2016) – as quebradas paulistas referendadas no próprio nome de Linn – “Bixa Travesty” não recorre em momento algum a uma estética ou entonação popularesca. Intimista e tátil, é de fato um filme de narrador. E Linn não é uma narradora qualquer. Erudita (uma das primeiras no Brasil a incorporar termos como “re-existência” e “corpo político” na



apresentação de si), irônica e autorreflexiva (quando, por exemplo, narra, no documentário, a Lino, sua vida no passado e no masculino), esteticamente sofisticada (algo que ressoa, claramente, nos jogos de palavras e de imagens que estruturam suas músicas e videoclipes), Linn é emblemática da potente intelectualidade juvenil forjada, nas últimas décadas, nas periferias paulistas. Esta intelectualidade artista, que pôde desfrutar de algumas experiências de formação cultural públicas, como as escolas livres de teatro e os pontos de cultura, domina também linguagens e repertórios de produção artística, algo que efetivamente se beneficiou do acesso a tecnologias e a redes de colaboração intergrupais.

A câmara que acompanha/desvela Linn é cúmplice deste olhar multifacetado no qual a crítica social alia-se à autorreflexividade existencial. Cidade, bairro, espaços de shows e de gravação, casa, corpo, ambos são marcadores estruturais de um modo de olhar, para si, para os outros e para o mundo. A câmera que se deixa guiar pelos corpos da cidade e pelos corpos de Linn, de sua mãe, de seu grupo de amigos é também aquela que trespassa os limites da exposição pública, olhando sem lascívia e sem temor para o corpo nu da bixa travesty, essa mulher “com peito e pau de mulher”.

Vieira Jr. (2020), em livro recém-publicado, propõe repensar a ideia de “cinema do corpo” a partir de uma perspectiva do “realismo sensório”. Para tanto, aciona reflexões sobre os corpos na vida cotidiana e no fluxo das urbanidades, propondo uma visada tátil nesta analítica corpo-narrativa da produção fílmica. O relato audiovisual articulado pela tessitura fílmica e pela tessitura corpóreo-narrativa de Linn remete assim a um modo de viver a cidade em suas bordas e brechas e, neste aspecto, evoca as estratégias de existência e as variadas formas de resistência que vêm sendo articuladas por “ativismos musicais de gênero” na contemporaneidade (ROCHA. 2016; 2018). Notamos, assim, que a urbanidade é uma imagem imaginada cujas territorialidades são uma citação evocada pelos traçados de Linn, corpo político público e privado, exposto em performances ao vivo e tecnologicamente mediadas, exposto, para a câmera, também nas experiências da intimidade doméstica, das amizades e da relação materna.

Deste modo, “Bixa Travesty” nos serve de observatório a partir do qual se podem indagar algumas das condições de emergência do ativismo musical de gênero (ROCHA, 2018) como categoria analítica relevante para se pensar não apenas a produção cultural das juventudes urbanas e periféricas de São Paulo, onde Linn se situa, mas também para compreender a ação política juvenil feita com e a partir de corpos expressivos e audiovisíveis, que agenciam, esteticamente, uma ética de existências possíveis, inteligíveis, que não apenas importam (BUTLER, 2019) mas que também portam materialidades corpóreas com potência política colocada em discurso audiovisual.



O relato autobiográfico de Linn e dos seus evoca momentos chave deste existir, que se pensa do hoje (relatado por meio de imagens e audiovisuais) para o passado (rememorado pelo próprio narrar protagonista), projetando presente e futuro. Não por acaso, a performance pública e a vida privada são marcadores narrativos recorrentes na composição fílmica, fronteiras que, em alguns momentos, são borradas por Linn. Analisando narrativas biográficas juvenis, Serrano Amaya (2004) propõe ler a juventude

como uma série de práticas discursivas que atuam em dois sentidos: (1) como uma forma em que cultural e historicamente se estabelecem modos particulares de ser em relação com o curso do tempo nas biografias dos sujeitos, e (2) como uma forma de organizar a reprodução social, particularmente a sua inserção nela. (...) Ao falar de “as e os jovens” farei alusão às formas em que tais processos se concretizam em sujeitos particulares, sujeitos localizados em relações sociais específicas, com histórias de vida encarnadas em certas corporalidades”.¹⁵ (AMAYA, 2004: 46, tradução nossa)

A história de vida encarnada por Linn vem de uma corporalidade transformada, subjetividade trans, travesti, mas, igualmente, abriga uma expressão identitária que afirma sua mulheridade ao mesmo tempo em que ressalta a condição de bixa preta. Analisando “subjetividades trans em resistência”, Escobar (2013) aponta que a “incursão da cena trans como parte da ação política busca não apenas fortalecer a identidade das implicadas, mas, sobretudo, transformar as concepções culturais sobre o trans nas comunidades a que se chega”¹⁶ (ESCOBAR, 2013: 146, tradução nossa).

O corpo de Linn mira a câmera, assim como a câmera mira o corpo de Linn. Neste contrato de apresentação e de leitura, o vidente é interpelado pela proposta de um duplo regime de vinculação. O corpo espectral é envolvido neste enlace de visibilidades, como se convidado a se implicar – e se perceber – nesta artimanha de olhares. Na elaboração tácita deste acordo de visibilidade, a dimensão relacional

¹⁵ Do original: “Entiendo la juventud en este texto como una serie de prácticas discursivas que actúan en dos sentidos: (1) como una forma en que cultural e históricamente se establecen modos particulares de ser en relación con el curso del tiempo en las biografías de los sujetos, y (2) como una forma de organizar la reproducción social, particularmente su inserción en ella. (...) Al hablar de ‘las y los jóvenes’ haré alusión a las formas en que tales procesos se concretan en sujetos particulares, sujetos ubicados en relaciones sociales específicas, con historias de vida encarnadas en ciertas corporalidades”

¹⁶ Do original: “(...) incursión de la escena trans como parte de la acción política busca no sólo fortalecer la identidad de las implicadas, sino, sobre todo, transformar las concepciones culturales sobre lo trans en las comunidades a las que se llega.”



estabelecida com o corpo fílmico se evidencia, abrindo possibilidades de adesão, julgamento, confronto, empatia e valorização da performance de existência que se é dada a ver. Nesse sentido, a trajetória de premiações obtidas pelo filme (Festival de Brasília, Festival Internacional de Cinema de Berlim, Festival Internacional de Cinema de Cartagena, Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, dentre vários outros) reitera um contrato de leitura dirigido e informado estabelecido com as audiências presumidas.

3. Incorporações e deslocamentos de uma Bixa Travesty

Diante das considerações apresentadas até aqui, faremos uma última aproximação teórica-analítica que destaca cenas que nos parecem seminais nas propostas de aproximação que nos guiaram na análise do documentário, de suas implicações contextuais e de suas ramificações corpo-políticas. Como trazido anteriormente, Linda Williams (2004) define a pornografia, o melodrama e o horror como "gêneros do corpo" que, respectivamente, fazem com que o corpo goze, chore e grite. Porém queremos aqui pensar, seguindo a aproximação de Gaines (1999) com o conceito de *political mimesis* e do documentário aos "gêneros do corpo", o que o documentário implicado faria com o corpo?

Acreditamos que o documentário faça o corpo mover-se, constituindo um espaço de encontro entre diversos fluxos e vivências sensoriais, temporais e diaspóricas. Seguindo as ideias de Greiner (2005) do corpo como o resultado dos cruzamentos entre as informações recebidas do mundo e a negociação das mesmas com as que ali já estão, acreditamos que ao receber as informações presentes no documentário o corpo do telespectador se mova. Mover-se não é trazido aqui em sentido apenas espacial, uma vez que o documentário cria uma afetação que movimenta o corpo de maneira emocional, física e até mesmo espiritual. Assim, acreditamos que, para de fato realizarmos uma pesquisa sobre um documentário, devamos ilustrar os aspectos de (re)apresentação que corroboram com a ideia de movimentação do corpo espectador.

Nesta perspectiva, realizamos um levantamento das cenas do documentário "Bixa Travesty" que, ao (re)apresentar o corpo de Linn da Quebrada, ilustram nosso entendimento de autoria deslocada, promovem um cinema de sujeito/subjetivação e instigam a movimentação do corpo espectador a partir de uma audiovisibilidade implicada. Além disso, traremos na análise uma aproximação às perspectivas de corpo privado, corpo particular e o trânsito entre ambos, suscitadas pelo documentário. Para isto, faremos uma análise audiovisual expandida de seis cenas chave deste documentário, sendo elas:



CENA	MINUTAGEM
1 - CORPO	2"59 - 4"20
2 - MÃE	11"50 - 17"58
3 - BANHO	17"59 - 19"08
4 - MÚSICA	19"51 - 21"26
5 - SAUNA	24"29 - 27"29
6 - HOSPITAL	49"04 - 56"42

A primeira cena a ser analisada, a qual acreditamos ser primordial para o entendimento da potência de Linn da Quebrada frente aos padrões sociais e ao estabelecimento de uma autoria centrada exclusivamente no realizador, é a introdução de Linn, ao se dirigir diretamente com os espectadores enunciando a quebra proposta pelo corpo travesti frente ao monopólio masculino.

Linn nos fala da ação dos homens em armar as tramas sociais e culturais de modo que os privilégios ficassem centrados nos mesmos corpos - em geral um corpo masculino cisgênero, heterossexual, branco, sem deficiências, magro e socialmente situado em classes economicamente privilegiadas; o corpo ao qual Linn e sua rede se opõem. Este corpo estabelecido, como traz Linn, faz com que o feminino entre em uma ação eterna de competição pelos restos - trabalhos, espaços, culturas, imagens que sobram.



Imagem 1: Corpo. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".



A partir do entendimento da ação das lógicas hegemônicas em excluir os dissidentes, Linn propõe uma subversão da tática de controle, uma subversão que se dará a partir da utilização de táticas ativas e conscientes por parte das mulheridades, da criação de redes de apoio e do uso dos corpos como armas. Essa cena nos ajuda a entender o uso do corpo como arma não apenas no espaço social e cultural; neste caso, essa arma é utilizada para quebrar o consenso audiovisual presente na figura do autor-realizador. O corpo de Linn aliado ao discurso presente nesta cena ajuda a deslocar toda a narrativa e poder do documentário para aquela figura - a figura travesti, negra e política. Assim, a figura de Linn enquanto nuclearidade audiovisual, delimita não apenas o *plot* da narrativa do documentário, mas nomeia quais serão os espaços ocupados pelo mesmo e como essa ocupação se dará; a plasticidade e a relação com o corpo (re)apresentado de Linn corroboram com a ocupação do espaço do documentário e da mídia, como trazem Zacariotti e Molina (2018) ao analisar demais obras de Linn.

Esta primeira narração ainda localiza o trânsito entre corpo no espaço privado e copo no espaço público/midiático apresentado pelo documentário. A fala de Linn, que acontece logo após uma cena de um show, se dá em um estúdio fechado, em tom intimista e com olhar voltado à câmera/ao espectador. A cena acontece em plano fechado; corpo travesti em evidência. Esta cena dá o tom de todo o documentário. Neste documentário o corpo travesti irá migrar do espaço privado para o espaço público, de modo a ocupar e quebrar com as lógicas de controle social, político e cultural - migração esta iniciada em um plano fechado e marcado pelo olhar de Linn em direção à câmera. Nesta perspectiva de caminho e transposição entre privado e público para entender a movimentação do corpo (re)apresentado para o corpo espectador, a segunda e terceira cenas aqui analisadas nos ajudam a construir um cenário do corpo travesti privado.

Na segunda cena vemos Linn em casa com sua mãe e duas amigas, uma delas a cantora Liniker. Diversas questões são levantadas nesta cena, sendo que, em especial, ao narrar sua relação com os padrões da casa onde trabalha como doméstica, a mãe de Linn expressa gostar muito dos padrões por eles a tratarem bem; Linn completa dizendo "a tratarem como branca", uma localização do corpo de Linn e de sua mãe enquanto corpos negros. Mais à frente, a mãe de Linn a chama de "ele" e Linn a corrige dizendo "ele quem?" E diz que irá tatuar "ela" em sua testa para que ninguém a chame por pronomes masculinos - fato este que se cumpre algum tempo depois.

Nesta cena vemos que o corpo privado de Linn se reafirma enquanto um corpo preto, feminino e travesti; um corpo de potência que circula entre privado e público, entre lar e mídia. Um corpo apresentado em convivência coletiva - mãe e amigas como centro de apoio de transposição do lar para a rua e de afirmação da potência travesti. Imagem e discurso aliados apoiam um deslocamento político, estético e ético.



Imagem 2: Mãe. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".

Deste modo, o corpo e o discurso de Linn são localizados politicamente e culturalmente durante todo o documentário, sendo que estas cenas no âmbito privado do lar serão o ponto de partida para esta localização de potência. Seguindo esta lógica, observemos a terceira cena.



Imagem 3: Banho. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".

A terceira cena escolhida para esta análise audiovisual expandida é subsequente à cena anterior; nela vemos Linn e sua mãe tomando banho em um plano fechado com diversos momentos de close. Uma cena que, encadeada à afirmação do corpo como travesti e negro, mostra este corpo. Vemos esta cena como um espaço de localização de poder deste corpo; o documentário não irá apenas falar sobre esse corpo ou essa vivência: ele mostrará e será mostrado através deste corpo.

Ao documentar um corpo feminino dissidente, uma mulher com pau, como traz a música *Mulher* da própria Linn da Quebrada e nos traz essa cena, o documentário promove um espaço de deslocamento visual no corpo espectador - um deslocamento das concepções estabelecidas do que é um corpo feminino, como reforçado por Linn na cena anterior. Além disso, parte do sentido de movimentação criado pelo corpo de Linn da Quebrada em direção ao corpo do espectador - neste caminho de localizar o documentário como o gênero que move o corpo - se dá por suas performances musicais, sendo estas ligadas à quarta cena selecionada.

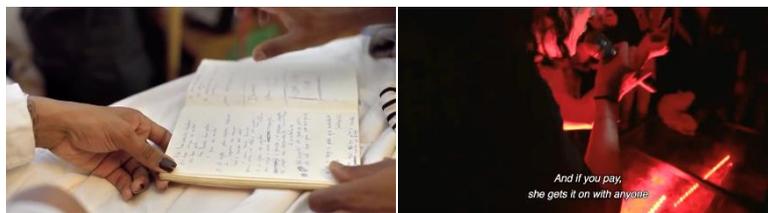


Imagem 4: Música. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".

A produção musical de Linn da Quebrada é uma de suas frentes mais conhecidas, de forma que este elemento não ficará excluída dessa aproximação. Nesta quarta cena, vemos a primeira transposição do espaço de expressão privada para um espaço público de maneira mais evidente. A cena é iniciada com Linn e Liniker lendo um antigo caderno onde está escrito um rascunho da letra da música *Mulher*, cena apresentada em planos fechados pela casa de Linn e por seus objetos de afeto dentro do lar, e é transposta para uma performance de Linn da Quebrada e Jup do Bairro da mesma música em um ambiente de festa, plano geral juntamente com planos médios de modo a apresentar o espaço da festa *underground*.

A música presente nesta cena, a mesma que se refere ao pau da mulher, contextualiza o corpo travesti como uma potência de vida, uma potência que demarca a produção de conhecimento e de afetos a partir deste corpo dissidente. Desta forma, "Bixa Travesty" nos desloca da imagem da tela e move o corpo espectador ao sentido de uma quebra com os entendimentos de sexo, gênero, arte e também, como principal proposta deste artigo, autoria. Este deslocamento da imagem da tela é agenciado pela própria imagem; ao realizar uma transposição do ambiente do lar para o espaço da festa o documentário move todos os sentidos e corpos a uma autorreflexão existencial em relação aos espaços do público e do privado.

Ao tornar deslocada a lógica de produção do documentário através da corporificação dessa sujeita travesti e negro, "Bixa Travesty" nos possibilita uma primeira visão em relação a um possível cinema de sujeito/subjetivação. Como trazido anteriormente, um cinema que traz o sujeito (re)apresentado como não apenas observado mas como motor de construção de narrativas ou, como aqui proposto, como autor em si/de si - sendo este cinema ilustrado nesta cena pela transposição da música de Linn da Quebrada do ambiente privado para o público. Este deslocamento é também apoiado pelo corpo de outra travesti, Jup do Bairro.

Jup do Bairro, cantora e performer que atuou como *backing vocal* de Linn, e hoje trilha um caminho musical próprio, lançou na cena ativista de gênero um apelo corpóreo narrativo de engajamento e denúncia das constantes mortes a que são submetidos os corpos dissidentes, pretos e periféricos. Juntas apresentam "TransMissão", no Canal



Brasil. Nascida e criada na divisa do Capão Redondo, extremo sul de São Paulo, com Itapeverica da Serra, a artista reforça, em suas músicas e videoclipes a força das redes de apoio na existência travesti e periférica em meio às dinâmicas cotidianas de dizimação e silenciamento. Sendo assim, a quinta cena escolhida para análise é uma cena onde, ocupando uma sauna - espaço privado dentro de um ambiente público - Linn e Jup conversam sobre as possibilidades do corpo travesti. Esta cena é apresentada em plano geral de modo a considerar uma ocupação total deste espaço por parte dos corpos travestis de Linn e Jup.



Imagem 5: Sauna. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".

Linn inicia a cena falando sobre como, há tempos atrás, o corpo travesti estava intrinsecamente ligado a um padrão de feminino, padrão este que o corpo dela e Jup se afastam e que, atualmente, está sendo desconstruído por corpos dissidentes. Linn fala também sobre a vontade que ela tem de que, quando as pessoas as olhassem, soubessem que ela não é um homem; mesmo que não soubessem o que ela é, tivessem a certeza que não um homem. Este discurso é associado a uma (re)apresentação do corpo de Linn sob a meia-luz da sauna, imagem com pouca luz sobre o corpo que se afirma feminino enquanto é assombrado por imposições de um masculino.

Em sequência, Jup fala sobre a importância de perceber esse corpo como feminino para a validação desta existência - conhecer o corpo travesti para entendê-lo como um corpo possível e passível de afetos; Jup traz ainda o sofrimento presente nesse corpo que, por trás de toda a política, acaba sendo atingido pelas consequências da marginalização - as consequências de se colocar em jogo. Interessante observar que, ao ressaltar o ponto desse corpo travesti marginal, Jup está de costas para a câmera; uma travesti, preta e gorda (re)apresentada como um corpo parcialmente velado - tanto na imagem e no discurso do documentário quanto no tecido social e cultural.

Os relatos de Linn e Jup nos ajudam a perceber as vontades e experiências desse corpo travesti por elas tem vivenciado, um corpo que não tem necessidade de alcançar um padrão feminino, não quer ser associado ao macho e que tem necessidade de afeto. Um corpo que demanda uma audiovisibilidade protagonista para deslocar concepções de gênero, sexualidade e, em especial neste caso, de travestilidade. Um corpo travesti que ressalta a necessidade de aproximação com o que os corpos dissidentes sentem,



aproximação esta que muitas vezes é transposta para espaços intrapessoais. Esta cena nos mostra a potência do audiovisual em elucidar o corpo travesti como um corpo passível de afeto; Linn e Jup são símbolo da resistência e de força, porém, essa força não deve ser entendida como a única face, a travesti quer ser amada e quer passar por experiências de afetos. Essa é mais uma movimentação criada no contexto e na visão do espectador a partir da imagem deste documentário; mostrar a travesti como corpo desejante e como possibilidade de afeto.

A última cena, ou grupo de cenas que escolhemos trazer para esta análise é situada nas filmagens que Linn e seus amigos fizeram dela enquanto estava na sua juventude e período de internação para tratamento de um câncer. Esta cena levanta a seguinte questão: a quem pertence este corpo doente? Uma ideia paralela à aqui trazida em relação à sujeita (re)presentado, a quem pertence este corpo representado? Apesar de, em uma primeira visão, entendermos essa posse como da parte que domina a situação, na primeira personificado pelo corpo médico e na segunda pelos diretores, acreditamos que a enunciação fílmica também suscita a perspectiva de este corpo na verdade pertencer à sujeita tratada e representada. Mesmo em um espaço de tensões de poder e dominação, como é o hospital e pode ser o audiovisual, o corpo de Linn se mostra tão consciente ao ponto de não se deixar ser dominado. A fuga da dominação nesta cena é representada pelos vídeos que Linn fazia mesmo quando estava passando pela quimioterapia; como a mesma traz, foi uma época onde ela aprendeu sobre as potências presentes nas fragilidades do corpo. Esses vídeos são transitórios entre closes, planos médios e planos gerais - imagens que bem representam o trânsito do intrapessoal para o interpessoal.



Imagem 5: Hospital. Fonte: Documentário "Bixa Travesty".

Esse corpo que poderia se tornar frágil e passivo frente aos espaços de dominação, médicos e audiovisuais, utiliza de uma potência interna, a partir do conhecimento intrapessoal, para dominar a sua própria narrativa. A narrativa travestida de Linn não se deixa dominar: ela subverte os espaços e se torna dominante. E ainda, esta cena nos mostra o trânsito feito pelas imagens autorais de Linn em um momento privado - internação no hospital - para um espaço público - tela do documentário aqui analisado.



As imagens (re)apresentadas sugerem um corpo que se põe frente ao controle institucional, hospitalar e, neste caso, audiovisual, para deslocar sentidos e posições de poder; o corpo se torna dono de si ao gravar-se no espaço hospitalar e ao transpor estas imagens do espaço privado para o espaço público. Linn da Quebrada se desloca para reinventar a partilha audiovisual.

Considerações Finais

A partir do aqui apresentado, vemos que "Bixa Travesty" reafirma a potência criada a partir da (re)apresentação de uma sujeita como Linn da Quebrada. Uma sujeita que, ao ser (re)apresentada, leva ao documentário a potência de, ao mover seu corpo, move o corpo fílmico e o corpo espectral, deslocando a autoria para os espaços em que se tocam e se afetam subjetividades, de maneira a transformar o documentário em um material de cinema de sujeito/subjetivação. Este deslocamento é tecido na inter-relação do público e do privado - e do movimento entre ambos; deslocamento que busca afetar e movimentar aos corpos através da (re)apresentação, ao invés de simplesmente apresentá-los ou representá-los. E ainda, apesar de ser protagonizado por Linn, este deslocamento é partilhado por Kiko e Claudia de modo a criar uma partilha multi-situada e deslocada do espaço autoral, ou seja, a ruptura é um objetivo comum.

Este deslocamento move em direção ao direito a uma vida cotidiana, a uma existência possível, sendo esta uma pauta política de grande importância nas existências LGBTQIA+, mais evidente ainda quando se trata de corpos transexuais e travestis, corpos e corpas aos quais são, invariavelmente, imputadas localizações aberrantes, de anormalidade compulsória. A própria ação disciplinar, reproduzida e produzida nas dinâmicas de base heterocentrada, cisnormativa, falocêntrica, racista e patriarcal busca de fato impor às dissidências sexuais e de gênero a expropriação do direito a uma vida possível e à equidade que, cabe notar, não significam o mesmo que normatividade.

Sendo assim, o documentário, a partir da (re)apresentação da voz, do corpo e da potência narradora de Linn da Quebrada, faz emergir as experiências de formação cultural e social travesti; faz mover o corpo espectral - juntamente com os corpos de Kiko e Claudia - em direção ao movimento cúmplice de crítica social e do questionamento existencial. Algumas críticas ao filme o acusaram de "dicotomizar" e suavizar a força dramática de Linn, de um lado a musa contestadora e iconoclasta, de outro a travesti delicada, acolhida em sua intimidade, deslocada de sua condição estelar ao ser retratada sob a égide de um cotidiano "comum". Todavia, as inversões que atravessam o documentário não deixam de rasurar esta aparente dicotomia, sugerindo



uma intenção clara de despatologização e enfrentamento da injúria infligida aos dissidentes e às corporalidades precarizadas e desumanizadas.

Referências

AMARAL, A.; BARBOSA, C.; POLIVANOV, B. "Subculturas, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage "Gótica Desanimada" no Facebook". *Lumina*, v. 9, n. 2, 1 dez. 2015.

AMAYA, José Fernando Serrano. *Menos querer más de la vida. Concepciones de vida y muerte en jóvenes urbanos*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

COLLING, Leandro. "A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade". *Revista sala preta*, v. 18, n. 1, 2018.

ESCOBAR, Manuel Roberto. "La politización del cuerpo: subjetividades trans en resistencia". *Nómadas*. Bogotá: Universidad Central, abril de 2013.

ESTEVÃO, Andréa Almeida Moura. "Materialidade fílmica no documentário: música e imagem tecendo fevereiros". Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais integrante do 12º Encontro Nacional de História da Mídia. ALCAR 2019. Natal, 19 a 21 de junho de 2019.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GAINES, Jane M.. "Political Mimesis". In: GAINES, Jane M; RENOV, Michel. *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1999. p. 84-103.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". *Cadernos Pagu*, n. 5, 1 jan. 2009, p. 7-41.

MARCONI, Dieison. *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. 2020. 141 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



NEVES, Thiago Tavares das. "Fervografia: Fervo, Comunicação e " Bons Encontros" num Show de Linn da Quebrada". In: 42º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2019, Belém. Anal. Belém: UFPa, 2019. p. 1 - 14.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RINCÓN, Omar. "Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento, col". Estudios de televisión, núm. 23. Barcelona: Gedisa. 2006.

ROCHA, Rose de Melo. "Críticas do audiovisual". RuMoRes, v. 13, n. 25, 13 jun. 2019, p. 50-65.

_____. "Artistas de gênero e a transformação pela música". Entrevista a Carolina de Assis. 2018. Disponível em: <<http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

_____. "Eram iconoclastas nossos ativistas? A representação na berlinda e as práticas comunicacionais como formas (políticas) de presença". In: JESUS, Eduardo et al. (orgs.). Reinvenção comunicacional da política: modos de habitar e desabitar o século XXI. Brasília: Compós, 2016. p. 31-46

_____. *Estética da violência. Por uma arqueologia dos vestígios*. Tese (doutorado). ECA/USP, São Paulo.

_____; REZENDE, Aline. "Diva da sarjeta: ideologia envidescida e blasfênea pop-profana nas políticas de audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada". Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, abr—jun 2019, p. 22-34.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertory: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

VIEIRA JR., Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: EDUFES, 2020.

VIDARTE, Paco. *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância lgbtq*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

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

ZACARIOTTI, Daniel José de Castro Silva; MOLINA, Anelise Wesolowski. "O Sexo Travesti como um Fator Político". In: ALCÁNTARA, Manuel (Org.) *Estudios de Género*. Salamanca, p. 316-326. Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 02 de fevereiro de 2021.



A resistência de corpos dissidentes no audiovisual brasileiro através do cu nas telas

Vicente de Paula Nascimento Leite Filho¹

Gabriela Pereira de Freitas²

¹ Bixa Jornartista (jornalista artista) das margens do Parnaíba entre Piauí e Maranhão. Mestre em comunicação pela UnB, investiga relações entre comunicação, corpos, dissidências sexuais e suas manifestações artísticas com ênfase em estudos de gênero, teorias queer/cuier/ kuir, arte e mídia contemporânea. Dedicar-se à democratização da comunicação e valorização das dissidências sexuais e cultura popular. Colabora com o site Ocorre Diário, é consultora/curadora do Casarão Equilíbrio Cult em Amarante-PI, compõe o grupo cênico musical Bixanikas e participa do grupo de pesquisa vinculado ao CNPq - GECAE (Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética) da UnB.
Email: vincejornart@gmail.com

² Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (2014). Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), professora e pesquisadora colaboradora do programa de pós-graduação da mesma faculdade, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea, líder do grupo de pesquisa vinculado ao CNPq: GECAE (Grupo de Estudos sobre Espaço, Corpo, Arte e Estética) e participante do grupo GEAP Brasil (Grupo de estudos em Arte Pública) da Unicamp.
Email: gabriela.freitas@gmail.com

**Resumo**

Visibilidade às potencialidades subversivas do corpo é uma característica marcante das culturas *queer/cuir*, que têm reconhecido na região anal um potente lugar para questionar os rígidos padrões binários de gênero e reinventar mundos possíveis para dissidências sexuais. Deleuze e Guattari (2010) trazem o ânus para o debate intelectual que floresce em autores como Guy Hocquenghem e Paul Preciado. O cu ganha destaque nos estudos *queer* em obras como as de autoras brasileiras (Pelúcio, Mombaça, Pêdra Costa, Castiel Brasileiro) e espanhóis (Preciado, Sáez e Carrascosa), e tem rompido com interditos nebulosos, ganhando a luz das telas em filmes como *Bixa Travesty*, *Cuceta* e *A rosa azul de Novalis* - abordados neste artigo. A visibilidade deste tabu corporal nestas obras audiovisuais aponta rupturas nas estruturas coloniais heteronormativas, cisgêneras, racistas e patriarcais dominantes, ao passo que valoriza as camadas subalternizadas da sociedade friccionando relações éticas e estéticas protagonizadas por bixas e travestis. Com este trabalho elencamos os principais desdobramentos destas imagens anais que se vinculam às perspectivas de descolonização que reconfiguram contextos comunicacionais/midiáticos, pensamento crítico cultural e identitários no audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: *queer*; audiovisual; cu; antropofagia.

Abstract:

Giving visibility to the subversive potentialities of the body is a striking feature of queer / cuir cultures, which has recognized in the anal region a powerful place to question the rigid binary gender patterns and to reinvent possible worlds for sexual dissidence. Deleuze and Guattari (2010) bring the anus to the intellectual debate that flourishes in authors like Guy Hocquenghem and Paul Preciado. The ass gains prominence in queer studies in works such as those by Brazilian authors (Pelúcio, Mombaça, Pêdra Costa, Castiel Brasileiro) and Spaniards (Preciado, Sáez and Carrascosa) and has broken with nebulous interdicts, gaining the light of the screens in films like *Bixa Travesty*, *Cuceta* and *The Blue Rose of Novalis* – these ones to be discussed in this article. The visibility of this bodily taboo in these audiovisual works points to ruptures in the dominant heteronormative, cisgender, racist and patriarchal colonial structures, while it values the subordinate layers of society by rubbing ethical and aesthetic relations carried out by *bixas* and transvestites. In this work, we list the main developments of these anal images that are linked to decolonial perspectives that reconfigure communication / media contexts, critical, cultural, and identity thinking in the Brazilian audiovisual.

Keywords: *queer*; audiovisual; cu; anthropophagy.



1. Introdução

Neste artigo apresentamos brevemente como a representação audiovisual do cu (extremamente próxima às culturas *queer*) perturba o hermetismo identitário e abre caminhos para discussão dos regimes de visibilidade sobre os corpos a partir de questões que problematizam estudos de gênero e suas interseções com pautas anticoloniais.

Ainda que a expansão do audiovisual na última década, principalmente por meio de políticas públicas, tenha diversificado a paleta de narrativas, muitas subjetividades são frequentemente marginalizadas. Em especial as que propõem reflexões críticas mais incisivas às estruturas patriarcais, econômicas e sociais imbricadas nas questões de gênero, raça e classe dentro de ditames, por vezes herméticos, da linguagem cinematográfica. No seio da pauta de descolonização floresce, inclusive, o questionamento a terminologia *queer* para situar experiências não advindas da Europa e EUA. Estudiosas brasileiras como Sarmet (2014), Colin (2019), Santos (2016) e Ferreira (2016) enfatizam a especificidade dos trópicos em problematizar o uso de termos como *kuir/cuir/cuíer* e até *cu*.

Estas discussões nos estudos de gênero lançaram luz ao *cu* como inspirador de teorias e reformulações nas políticas identitárias. Recentemente podemos observá-lo nas criações audiovisuais não pornográficas que se situam entre o cinema *queer* e pós-pornografia. Por esta razão tratamos brevemente do *queer*, pincelamos o pós-pornô como expressões audiovisuais relevantes que dialogam com temática em diversos filmes, dentre os quais destacamos *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, e *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez

A obra de Pêdra Costa representa um marco das conexões entre arte e ânus. Abordar sua produção artística é pertinente para compreender produções audiovisuais que se aproximam da performance e pós-pornografia, adentrando em possibilidades do corpo e do cinema que desdobram as questões desejanças de forma mais plural.

Por meio de pluralidades periféricas, Linn da Quebrada e Jup do Bairro são artistas que evidenciam a questões das *bixas*³ e travestis pretas que confrontam hegemonias patriarcais, brancas, cisgêneras e coloniais. O *cu* de Linn da Quebrada no filme *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, conduz a análise aos tremores no agitado mar de denominações *queer* brasileiras e mostra potentes processos de

³ Podemos compreender o termo *bixa* como uma espécie de resposta às tentativas de tradução do *queer* no Brasil. *Bixas*, portanto, seriam aquelas que não se encaixam nas normativas que padronizam comportamentos aceitáveis de homossexuais que reproduzem a lógica binária de gênero agregada por vezes de monogamia, misoginia e pautas consideradas como conservadoras e discriminatórias.



resistência a partir de um mergulho na vulnerabilidade, simbolizada pela fragilidade/fúria da região anal.

Prosseguindo na busca de abordagens diversificadas que tem ousado em confrontar tabus corporais e padrões culturais moralizantes adentramos em imagens que nos oferecem “outra face” de temáticas *queer* no audiovisual. Como o filme *Cuceta* (2017), de Tertuliana Lustosa, em que a criação fílmica resiste a uma realidade binária, e a “*travestilidade*” da artista cria uma condição feminina por meio de uma modificação corporal não cirúrgica, porém marcante a ponto de reconfigurar as marcas identitárias que pesam sobre a feminilidade.

Finalizamos a exposição fílmica com *A rosa azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro, que apesar de não explicitar uma “*militância*” *queer*, dá destaque ao ânus como peculiar eixo produtor de subjetividade homossexual que aciona memórias e reflexões relevantes sobre corpo e sexualidade - principalmente “*homossexualidade masculina*”, como argumentam SÁEZ e CARRASCOSA (2016)⁴.

Estes materiais audiovisuais instigam nosso olhar a reconfigurar éticas e estéticas que revelam aspectos peculiares das expressões que devoram a resistência LGBTQIA+⁵ e problematizam noções de descolonização (LUSTOSA, 2016; COSTA, 2018; BRASILEIRO, 2018 e 2019) que fazem uma crítica ao *ethos* antropofágico brasileiro e abrem possibilidades e protagonismo a sujeitas subalternizadas - em especial nos territórios artísticos.

2. Sobre o *queer* e o cu

Revolta e deboche entremeiam-se entre reflexões sobre vulnerabilidade e violência quando nos deparamos com as imagens da região anal em obras/produtos audiovisuais. Muitas destas imagens são diretamente associadas ao universo complexo do termo guarda-chuva *queer*, que na vivência brasileira ganha contornos revoltosos, antirracistas e anticoloniais - como assinalam várias pesquisadoras, dentre as quais Jota Mombaça (2016), Pêdra Costa (2018, 2020), Santos (2016) e Larissa Pelúcio (2014).

A artista chilena Hija de Perra, em sua emblemática “*Interpretações Imundas...*” revela seus desejos transtornados sobre a teoria *queer*: “Tomara que a utópica ideia de minha mente transtornada se faça realidade e o *queer* se transmute em uma constante destruição e criação amorosa onde todos possamos viver com sabedoria e prazer.”

⁴ SÁEZ e CARRASCOSA (2016: p. 89) pontuam que a ausência de corpos lésbicos em sua obra *Pelo cu* se dá ao fato da perseguição/obsessão ao sexo anal ser destinada à prática realizada por corpos com pênis, biopenetrador nos termos de Preciado (2009). SÁEZ e CARRASCOSA recomendam a obra de Tristán Toarmino como referência ao sexo anal na comunidade lésbica.

⁵ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queers*, Intersexuais, Assexuais e outras denominações



(PERRA, 2015: p. 08). Percebemos a inclinação para processos de desconstrução/ (des)identificação e a incoerência de fazer uso do *queer* como instrumento de classificação que não consegue dar conta da dissidência sexual⁶ brasileira.

O *queer* está intimamente ligado com a ideia de esquisito, e a priori estas imagens nos causam uma irreverente estranheza, sendo quase sinônimo de inadequação. Nada mais inapropriado na nossa cultura ocidental do que tratar de cu, mostrá-lo. O chamado bundalelê é um gesto milenar, sendo já mencionado no século 17, na obra *A Guerra dos Judeus*, do historiador judeu-romano Flávio Josefo. O registro imagético na cronologia histórica é exíguo, mas o performático atravessa séculos e atualiza-se em diversas performances expressas na contemporaneidade, principalmente por meio das artes visuais – e, em especial, do audiovisual.

Dar as costas é um sinal de grosseria, trazer imagens corporais traseiras ao espaço público constitui em grande afronta, e é comum associar as nádegas expostas a uma ideia de protesto. Trata-se do intratável, uma agressão inconcebível e intolerável, ousadia sem precedentes. Pois é justamente em torno destas subjetividades ousadas que se pode observar, entre alegria vigorosa e fragilidade ácida, um destaque para os quadris, especificamente o cu, como uma força desestabilizadora das normativas de sexo/gênero e sendo fortemente associada às teorias *queer*.

Judith Butler, guião dos estudos *queer*, também reconhece a força de parodiar presente nas culturas *queer* e pontua que o poder não se encerra em relações restritivas, sendo-lhe intrínsecas possibilidades de resistir, de modo que “o foco normativo sobre as práticas lésbicas e gays deve recair sobre o deslocamento parodístico e subversivo do poder, ao invés da fantasia impossível de sua completa transcendência.” (BUTLER, 2003: p. 179). A filósofa nos indica que a potência de debochar das *queer/kuir/cuir* é uma poderosa arma de deslocamento do poder: “as categorias parodísticas servem ao propósito de desnaturalizar o sexo” (BUTLER, 2003: p. 177). Butler nos oferece a “visão da heterossexualidade como um sistema compulsório e uma comédia intrínseca, paródia constante de si mesma, como uma perspectiva gay/lésbica alternativa” (BUTLER, 2003: p. 176). Onde a farsa heterossexual vacila, a cena *queer* emerge e o cu surge.

As bases do movimento *queer* se dão com o surto de HIV no fim da década de 1980, com veres políticas e transgressoras. O *queer* surge também com enfrentamento

⁶ Leandro Colling (2018) entende que o termo dissidência se contrapõe ao termo diversidade sexual, posto que este último estaria pasteurizado pelo artificialismo institucional. A ideia de dissidência não está nem atrelada ao discurso estatal nem ao alinhamento automático ao termo estrangeiro *queer*, que geralmente designa manifestações subversivas de gênero e sexualidade. Dissidência sexual aproxima-se de uma noção pós-identitária para referir-se a sexualidades e gêneros desviantes.

⁷ Mais informações em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/almanaque/bundalele-e-uma-tradicao-milenar.phtml>.



à normalização das representações gays e pactos das GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) com a cisgenderidade, colonialidade e branquitude. São margens de um movimento já marginal em defesa de comunidades vulnerabilizadas dentro da já vulnerável sigla LGBT. Além disso, a relação do *queer* e ativismo é bastante explicitada e pesquisada por Leandro Colling (2015) Em síntese na sua análise de ativismos em Portugal, Argentina, Chile e Espanha, notamos que o autor demarca as intensas diferenças entre o movimento LGBT e ativismo *queer*. Dentre algumas das diferenças podemos destacar a questão da desobediência civil e da interseccionalidade, que são pautas privilegiadas pelo que se entende *queer* e desprezadas pelas LGBT. O *queer*, em sua travessia pelo incapturável, desestabiliza e provoca a moral conservadora ao desferir fendas sobre a rígida organização política social. As imagens *queer* provocam fricções nos dispositivos de controle e vigilância da biopolítica⁸.

É certo que na última década os debates relacionados ao *queer* têm se ampliado e promovido vastas discussões em vários campos, alcançando também o cinema, sobretudo no que diz respeito às representações homossexuais. Denilson Lopes (2004) observa que a temática da homossexualidade percorre um trajeto de combate a representações negativas em prol de imagens positivas, cria padrões que aprisiona as diferenças em estereótipos e pondera em favor da pluralidade: “mais do que a necessidade de imagens positivas, a diversidade de narrativas.” (LOPES, 2004: p. 66). Sobre a diversidade de personagens, Sullivan Charles Barros (2016) interroga se apenas a presença de subjetividades homossexuais e transexuais caracteriza obra/produto como *queer*.

Na mesma esteira, Santos e Rosa (2017) aprofundam a discussão sobre a onda *queer* no cinema brasileiro e entendem que muito dos filmes⁹ englobados a este termo guarda-chuva¹⁰ acabam por incidir em alguns padrões *normalizantes* e não representam de fato as rupturas associadas ao *queer*. Conseguem, todavia, esquadrihar contornos

⁸ Termo relacionado ao conceito de biopoder de Foucault, que se refere à gestão governamental sobre a vida das populações. Foucault (2008) entende o termo assim: “a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças... Sabe-se o lugar crescente que esses problemas ocuparam desde o século XIX e que desafios políticos e econômicos eles vêm constituindo até hoje” (FOUCAULT, 2008: p. 431). O liberalismo é apontado como condição de inteligibilidade da biopolítica.

⁹ ROSA e SANTOS (2017) investigam *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), mencionam filmes como *Doce Amianto* (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013), *Flores Raras* (Bruno Barreto, 2013), *São Paulo em Hi-fi* (Lufe Steffen, 2013), *Quase samba* (Ricardo Targino, 2013), *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Favela Gay* (Rodrigo Felha, 2014), *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), *Nova Dubai* (Gustavo Vinagre, 2014) e *Ralé* (Helena Ignez, 2015).

¹⁰ Diante da pluralidade identitária é comum associar-se ao termo *queer* manifestações que desviam dos padrões binários de masculino e feminino, assim esta nomenclatura acaba por abarcar expressões de sexualidade cisgêneras ou até mesmo heterossexualidade, dentre outros padrões considerados normativos.



da teoria *queer* na medida que, quando estas obras oferecem “multiplicidade de representações, diferentes entre si, cumprem o papel de evidenciar a fragilidade das próprias categorias identitárias” (SANTOS E ROSA, 2017: p. 362), desmontando identidades essencialistas e universalizantes. Lopes e Nagime (2015) embasam a compreensão de que cinema *queer* envolve o deslocamento identitário em amplitudes flexíveis de subversão às normativas de gênero. Múltiplas complexidades integram os debates sobre a questão, que tendem ao reducionismo de caracteres que fazem um filme mais ou menos *queer*.

Larissa Pelúcio (2014) destaca que um dos problemas da incorporação do *queer* no Brasil é que o movimento de aderência do termo partiu, a grosso modo, da universidade para o uso na sociedade. Ao contrário, dos EUA, em que o termo usado pela população e pelos “guetos do gênero” para depois ser usado pelos pesquisadores na elaboração das suas teorias. Em sua leitura do processo de apropriação da teoria *queer* nos trópicos, Pelúcio (2014) propõe uma operação antropofágica do pensamento para deglutir o conceito no Brasil através de uma espécie de procedimento além tradução que chamou de teoria cu, fazendo inclusive referência à nossa posição periférica de “cu do mundo”. Estabelece uma relação do *queer* com o cu, posto que ambos “excitam” e “repelem”:

Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também. (PELÚCIO, 2014: p. 04).

Em diálogo com a produção do argentino Nestor Perlonguer, Pelúcio critica o ambiente higienista das ciências, associando sua teoria cu a epistemologias cucarachas (relacionada às baratas). SANTOS (2016) tenciona as impotências de uma arte *queer* na medida que esta generalização de uma prática desviante se apropria de uma marginalidade corrente, em voga, produzindo cânones que arrogam-se falar por subalternos sem levar em consideração dados específicos da nossa cultura para além do gênero, como é o caso da escravização de pessoas racializadas (negras e indígenas) e as políticas de embranquecimento no Brasil.

Não considerar esta complexidade blinda estruturas excludentes e apaga aquelas que arriscam a vida rotineiramente nas fronteiras do gênero. Desta maneira, Santos repudia reducionismos de categorias estrangeiras, nos conduzindo ao uso *kuir* para nos



referirmos às práticas subalternas desagregadoras que não cabem em bloco algum, desestruturando os padrões de gênero e, em específico, da arte.

Glauco Ferreira (2016) também destaca o uso de variações gráficas e fonéticas do *queer* (kuir, cuíer, cuir...) para enfatizar que as deteriorações das classificações de gênero envolvem outras marcas desestruturantes, geralmente ligadas a contextos de raça e classe, por exemplo. Muito tem se falado em substituir inclusive o *queer* pelo cu para fazer jus a perspectivas e talvez expectativas antropofágicas vitalistas brasileiras.

FERREIRA (2016) traça um detalhado panorama sobre a problemática do *queer* na arte em seu trabalho e destaca que a questão vem sendo debatida há um tempo na América Latina por uma série de autoras, dentre elas Marcia Ochoa (2011). A partir da leitura de Ochoa, Ferreira nos impele a considerar as multipotencialidades do *queer* atentando a “diferentes genealogias conjunções locais e pondo em xeque a ideia de que seja essencialmente categorial/ teoria ‘colonizadora’ e estrangeira” (Ochoa, 2011: 253 *apud* FERREIRA, 2016: 216). Gravitando nestas ponderações, Ferreira nos convida não a inquirir sobre uma arte *queer*, mas sobre a produção brasileira que “reflete sobre binarismo de gênero e sexualidade ao mesmo tempo em que questiona os processos históricos de racialização e colonização (econômica, militar, cultural, epistemológica etc.) específicos de nosso país” (FERREIRA, 2016: p.224). O que vemos é que de alguma forma o *queer* para as bixas do sul tem se tornado uma categoria esvaziada, ainda que bastante usada e debatida.

Pêdra Costa pontua que o uso acadêmico do termo *queer* foi pioneiro por meio de Gloria Anzaldúa. Para Costa (2020) “a questão do uso do termo na América Latina, no Sul Global, é um campo de disputas, uma luta entre saberes incorporados historicamente contra a neo-colonização hegemônica do Norte Global” (COSTA, 2020). A crítica anticolonial de Pêdra reflete sua produção artística, que confrontou cânones estéticos e acadêmicos ao expor seu corpo/cu como forma de reivindicar a subjetividades desviantes que lutam por emancipação sexual dos corpos, para além de ideais e pautas normalizantes e moralizantes.

3. Abrindo as pregas das sexualidades nas telas

O primeiro órgão a ser privatizado, colocado fora do campo social, foi o ânus. O ânus foi quem deu seu modelo à privatização, segundo análises de Deleuze e Guattari (2010). Os filósofos franceses recorrem à analidade para desferir muitas de suas críticas ao modelo psicanalítico do Édipo. Uma das máximas da obra dos autores é afirmar que todo Édipo é anal, “e implica um sobreinvestimento individual do órgão para compensar o desinvestimento coletivo.” (2010: p. 191) De acordo com eles, o investimento coletivo nos órgãos é o que conecta a produção social e desejante, porém as sociedades



modernas na contramão da coletividade dos órgãos têm os privatizado e organizado maquinalmente seus fluxos desejantes.

COLLING e LEOPOLDO (2016) comentam que esta proposição dos filósofos resulta em “um desinvestimento do órgão e há a constituição de pessoas privadas, centros individuais, ou seja, pessoas globais, *eus* específicos e discerníveis. O ânus já não é mais investido coletivamente, mas desinvestido e privado” (p.13 *apud* SÁEZ e CARRASCOSA). Deleuze e Guattari afirmam que a sublimação é completamente anal, no sentido de que o ânus não é uma forma de sublimar, mas sim a própria sublimação que não nos faz “sair da merda” (GUATTARI e DELEUZE 2010: 190). Desta maneira, eles concluem que o “ânus, elevado e desinvestido, produz pessoas globais e *eus* específicos” (2010: 190). Assim, a repressão secular em torno do cu é uma chave para entender esquemas fundadores das subjetividades contemporâneas.

Nos rastros do desejo, Hocquenghem (2009) nos aponta como o cu e a “perversão” homossexual, especificamente a homossexualidade masculina, estão ligados. Acompanhando o pensamento de GUATTARI e DELEUZE (2010), ele nos explica que a vida social se dá acima do ânus - a partir dele para baixo, tudo deve ser severamente recolhido à individualidade. Os homens que exploram aquilo que deve ser ocultado, o cu, têm sua identidade sexual ameaçada, isto é, perdem o status de heterossexual e de homem, passam a ser “menos homem” e aproximam-se mais da imagem de uma mulher histórica (HOCQUENGHEM, 2009: p. 77). O poder que o falo simboliza torna-se um peso ao homem que deve esforçar-se para esboçar uma virilidade que enrijeça este poder, escondendo ao máximo a parte que sinalize vulnerabilidade - o cu. “O corpo está centrado em torno do falo como a sociedade em torno do chefe; aqueles que não o fazem e os que obedecem também pertencem ao reino do falo: tal é o triunfo de Édipo”¹¹ (HOCQUENGHEM, 2009: p. 72). De acordo com o autor o ânus é uma ameaça a existência fálica, o símbolo mor de poder social.

Preciado (2009) coaduna com o pensamento de Hocquenghem e aponta que o rechaço a feminilidade se associa à passividade e ao ânus em nossa sociedade - “Cerrar el ano es desfeminizar el cuerpo” (PRECIADO, 2009: 166). Sáez e Carrascosa (2016) reforçam esta visão ao expor que a posição de inferioridade de homossexuais masculinos se dá pela questão anal. Eles explicam que isso acompanha a divisão binária em que são superiores os que penetram e submissos os que são penetrados, via anal ou vaginal.

¹¹ Tradução nossa do trecho original: “El cuerpo está centrado en torno al falo como la sociedad en torno al jefe; aquellos que carecen de ello y aquellos que obedecen pertenecen también al reino del falo: tal es el triunfo de Edipo.” (HOCQUENGHEM, 2009: 72).



Por corromper este binarismo, Preciado (2009) considera o cu elemento revolucionário que desmonta a lógica patriarcal, sobretudo por desestruturar as noções identitárias de masculino e feminino. Afinal, todos têm cu, todos são passíveis de ser penetrados. Além disso, que o ânus é a nossa parte aberta. O feminino que se constrói culturalmente como abertura faz do ânus um canal de feminilidade para os homens e destrona a superioridade da masculinidade, flexibilizando os polos ativos (dominador) e passivo (dominado) das relações.

Por isso, o filósofo espanhol defende a utopia de que é preciso coletivizar o ânus, retirá-lo da esfera privada e trazê-lo a tônica pública. Preciado arremata seu terror anal com: “Resta desejar o melhor: coletivize seu ânus. A arma é modesta, mas a possibilidade de ação é próxima e infinita.”¹² (PRECIADO, 2009: p. 172). O desafio está lançado e aos poucos o cu insurge nas esferas de visibilidade pública.

Em contextos não pornográficos são raros os registros da região anal, e ainda mais em contextos emancipatórios. Contudo, nesta última década tem sido possível tecer observações sobre menções/aparições da região anal no audiovisual brasileiro. Em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, acompanhamos no filme o tórrido romance entre as personagens Clécio, líder da trupe teatral Chão de Estrelas, e seu cunhado Fininha, soldado do exército. Apesar de estarem em campos opostos, ambos têm que lidar com a repressão sexual (dentre outras) em plenos anos de chumbo da ditadura militar brasileira.

Pinçamos a icônica cena da polca do cu no filme de Lacerda. Trata-se de um hino ao deboche com bundas nuas reunidas no palco noturno do *Chão de Estrelas*, que diverte o público com a irreverência de corpos desprendidos de qualquer pudor. A insubordinação debochada em pleno período ditatorial apresenta a sexualidade como potente arma para lutar contra os dispositivos disciplinadores e aglutinar público em torno da mudança de costumes. É importante dizer que o *Chão de Estrelas* faz referência ao *Grupo Vivencial Diversiones*, que surgiu em Olinda em 1974 e tinha essa pegada ousada para tratar de temas considerados tabus e levando questões da sexualidade para os holofotes. Para Colling (2018), é um dos precursores do “ativismo das dissidências sexuais e de gênero” (Colling, 2018: p. 158). A leitura livremente inspirada de *Tatuagem* concatena o cu como símbolo desta arte dissidente. É pelo cu que pesados paradigmas são quebrados em aliança ao prazer dionísio do teatro, que se potencializa com a catarse coletiva. Assim, um bando de bundas dançantes surge na tela com uma música que nos fala com muita naturalidade da pluralidade do cu.

¹²Tradução nossa do trecho original: “Sólo me queda desearte lo mejor: Colectiviza tu ano. El arma es modesta, pero la posibilidad de acción cercana e infinita.” (PRECIADO, 2009: p. 172).



A música do sergipano DJ Dolores tem uma letra controversa para os costumes coloniais brasileiros e já na introdução é reveladora: “A única coisa que nos salva / A única coisa que nos une / A única utopia possível é a utopia do cu”. Esta sentença alinha-se inteiramente com a imagem que vemos: uma variedade de cus que nos afasta do pedestal do individualismo ao perceber que todos temos cus. Isto nos leva a crer que se existe algum princípio universal que nos une é mais provável que ele seja anal ao invés de moral.

“Tem cu que é amarrado / Tem cu escancarado / Tem cu muito seboso / Tem cu que é bem gostoso / Tem cu que é uma bomba / Que quando peida zomba / Tem cu que sai da linha / Tem cu que é uma gracinha / Tem cu Tem cu (várias vezes) / Tem cu que tem medalha / Tem cu do coronel / que traz felicidade pro povo do quartel / Tem cu que é carente / Tem cu que é de parente / Tem cu que é dos outros / e tem o cu da gente / Tem cu Tem cu (várias vezes) / Tem cu que é democrata / Tem cu que é tirano / Tem cu pra todo mundo / E tem cu que faz planos / Tem cu que é zangado / Tem cu que é gozado / Tem cu que é malvado / Tem cu pra todo lado / O papa tem cu / O nosso ilustre presidente tem cu / Tem cu a classe operária / E se duvidar até Deus tem o onipresente, onisciente, onipotente cucucucucu...”

Nem os deuses escapam dos olhos do cu e desbravar os pântanos do *pathos* é esbarrar com Dionísio e sua arquetipologia que se faz presente principalmente quando estas nossas imagens cu nos levam para lados festivos da orgia. Apesar de enfileirados e aparentemente bem comportados na imagem, os cus no *Chão de Estrelas* estão em êxtase cênico, e a apresentação inicialmente enfileirada irrompe num ritual contagiante que forma roda, entoa cantos e celebra o desbunde numa algazarra em meio ao público. Rosa e Santos (2017), quando comentam esta cena, observam que o “filme eleva este elemento a símbolo da liberdade” (ROSA e SANTOS, 2017). Apesar desta exaltação anal, o cu ainda não é explicitado em tela. Como bem pontua Filipe Furtado, existe uma higienização nesta ode ao desbunde. “O elogio do marginal passa por limpá-lo” (FURTADO, 2013). Em sua crítica analisa que “Fala-se muito de cu, mas o que o filme pede mesmo é pela penetração literal ou figurativa que a sua encenação recusa” (FURTADO, 2013). A assepsia que bloqueia a potência da carga anal não nos impede de perceber vibrações disruptivas que pavimentam as vias anais no audiovisual.

Ainda que a insurgência do cu não seja revelada nestas produções, é necessário pontuar que esta atmosfera audiovisual subversiva da festa lançou luz num cenário



brasileiro emergente e dissidente que ferve referências *queer* no rastro histórico de identidades e corporeidades das bixas brasileiras. Neste processo, um dos filmes marcos da dita cinematografia *queer* brasileira é *Dzi Croquettes* (2010), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

De fato, este filme não faz uma referência explícita ao cu, porém a exibição de corpos desnudos burlando masculino e feminino de maneira irreverente gera estripulias coreográficas que explicitam a região das ancas. Posições de glúteos audazes corroboram em arranjos interpessoais destemidos. A tentativa de instaurar outras visibilidades sobre o corpo é uma vibração que ecoa de *Dzi Croquettes*. Matheus Santos (2016) lembra que as redes afetivas e a criação coletiva irreverente eram uma marca transgressora do Vivencial - que, assim como as *Dzi Croquettes*, resistiam ao passo que popularizavam a (re)existência e a cultura das bixas brasileiras.

É certo que existem predecessores, afinal *Madame Satã*¹³ e tantas outras bixas, que desconhecemos pela oficialidade já causavam frisson na cena brasileira. O destaque aos *Dzi Croquettes* se deve à grande circulação e registro para história das bixas brasileiras. Além disso, a experimentação cênica performática que borra limites de vida e arte é situada como um instrumento artístico transformador: “Utilizando-se da performance, então, foi possível, não só para os ‘Dzi’, mas também para os seus seguidores mais apaixonados, tientes, efetivar existências mais autênticas à medida que borraram a linha que separa realidade e imaginação.” (CYSNEIROS, 2013: 213). A performance é certamente uma estratégia sensível para desestruturar códigos da linguagem que engessam identidades. Por vias performáticas o cu tem conseguido expandir-se nos circuitos audiovisuais.

4. Campo cu aberto por Pêdra Costa

Marco das performances que enaltecem e problematizam o cu no Brasil é a artista Pêdra Costa¹⁴. A presença de Pêdra num circuito audiovisual alternativo é bastante significativa em produções como *CUCETA – A Cultura Queer de Solange Tô Aberta* (13’01”, 2010, Salvador) - Direção: Cláudio Manoel; *Bad or Red* (5’25”, 2016, Berlim) - Direção: Pêdra Costa; *STA!* (6’6”, 2017, Viena) - Direção: Pêdra Costa; *A revolução é o*

¹³ Vale recordar que no filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, há um diálogo entre Madame Satã e Tabu referente ao cu: “E o cu, já deu hoje?” (Madame Satã) “Hoje não, dei ontem!” (Tabu). Apesar de não haver elementos visuais, há que se considerar que estes fragmentos discursivos de maneira tão enfática inserem o cu como elemento de um imaginário não repressivo à diversidade de práticas sexuais.

¹⁴ Pêdra Costa é performer e antropóloga visual. Atualmente estuda na Academia de Belas Artes de Viena e trabalha internacionalmente com artistas *queer*. Seu trabalho passa pela estética do pós-pornô e por uma investigação anti-colonial. Informações disponíveis em: <<https://capacete.org/pedra-costa/>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020. Mais informações em: ><https://cargocollective.com/pedra/About-Pedra-Costa>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2020.



meu pau mole (1'53", 2012, Rio de Janeiro) - Direção: Pêdra Costa e *Verarschung* (3'51", 2013, Berlim), videoarte de Pêdra Costa. A carreira de Costa é marcada por uma investigação teórica e artística sobre o cu que desperta a formulação de um pensamento que reflete a potência do cu e nos ajuda a compreender melhor a produção de sentidos que circunda esta parte do corpo acessada com fins escópicos.

A produção artística de destaque que inicialmente inscreveu seu corpo nesse cenário de imagens e imaginários do cu foi "*Solange, tô aberta*", que estourou com a parceria entre Pedra com Paulo Fraga (Paulo Belzebitchy) principiada em 2006. Mobilizadas pela batida do funk carioca, que reelabora discursos de liberdade sexual em referências como Deize Tigrona, Gaiola das Popozudas, Tati Quebra Barraco, dentre outras que pautavam o discurso da mulher que goza, as artistas iniciaram este empreendimento audiovisual performático *queer*. No documentário¹⁵ *Cuceta* (2010), realizado por Claudio Manoel, Pêdra nos conta mais sobre o contexto da existência de Solange.

A Solange existe para abrir espaço de sobrevivência para esses os outros corpos, esses outros desejos. A gente não nasceu assim com nenhuma intenção de ser *queer*... o que a gente tem parecido com o *queer* é isso de não querer uma identidade (...), mas a gente passou a ser reconhecido pela cultura *queer* internacional. (COSTA, 2010)

A obra de Pêdra é situada em contextos *queer* e de pós-pornografia, um movimento que dá vazão a estas obras e discussões que despontam no século XXI. A intenção precípua do pós-pornô é questionar a violência machista e sexista da indústria da pornografia. O protagonismo volta-se a mulheres cis e trans, homens trans, travestis, bixas e outros sujeitos não heterossexuais cisgêneros que pautam fluxos desejantes não hegemônicos.

A pós-pornografia é vinculada aos circuitos de arte dissidente e possui vários contornos que resultam em diferentes vertentes. As obras de María Llopis (2010) e Diana J. Torres (2012) contribuem muito para entender um pouco mais sobre pós-pornografia, em especial na Espanha. Érica Sarmet (2014) e Taís Lobo (2014) aprofundam estas concepções a partir de um contexto brasileiro/latino e, em suma, nos apresentam o pós-pornô como forma de contrariar a sexualização dos corpos numa lógica de gênero

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/112440887>.



binária (masculino/ativo-feminino/passivo). A produção de Pêdra relaciona-se à pós-pornografia, porém não como resíduo originário dos EUA e Europa. Kaciano Gadelha pondera este aspecto observando como o funk impulsionou a pós-pornografia no Brasil, sendo uma grande influência na obra de Pêdra Costa, com sua emblemática Solange Tô Aberta (STA):

Não queremos divã, queremos funk, porque Freud inventou uma máquina de desejo-linguagem apropriada para nos fuder ainda mais, para nos fazer confessar o desejo, então vamos fuder Freud¹⁶! O funk está na linha de fora, um acerto performativo de Solange. Desde o Sul, o pornô se fez pós, toda importação não vingará, porque a genealogia do pós-pornô sul-americano ou sudaca não se filia ao que significa o mesmo termo na sua versão estadunidense com Annie Sprinkle nem parte de seu manifesto. (GADELHA, 2019: p. 202).

Notamos que a produção de Pêdra está comprometida com a “descolonização de afetos e desejos”, apropriando-se da cultura de massa, provocando ruídos na linguagem, dando vazão às questões que envolvem corpos e sexualidades dissonantes e recusando a objetificação do seu corpo e suas vivências sumarizadas a uma categoria de análise. Ainda que o *queer* aglutine inscrições emancipatórias e tente abordar o que não se identifica num sistema binário, seus usos acadêmicos por vezes desconsideram a potência e a precariedade das experiências.

Tudo isto se reflete também nas concepções de Pêdra sobre o cu, especificamente o do sul. No seu “Manifesto Cu do Sul” (2018) ela reconhece o fracasso que ronda as lutas que entremeiam o cu e as bichas, porém conclama a ginga e a malícia como forma de resistência.

Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos na História do mundo. Somos Mandigueires e Curandeiros. Nossa Dança e Nossa Ginga é nossa luta, a nossa forma de amar, de brincar, de estar em conexão com a nossa comunidade. Somos sempre coletivos, nunca individuais. A Malícia é a base de toda nossa vida contra o projeto colonizador. Não se aprende e não se ensina a Malícia (...) Nosso cu é nosso poder. Por isso tantas

¹⁶ O autor provavelmente faz referência à música *Fuck Freud*, de STA, para fundamentar sua crítica a psicanálise freudiana que compreendia a homossexualidade como uma perversão, um desvio psíquico.



interdições, fantasias religiosas sobre nossas bundas. A antropofagia não nos une mais. Já os comemos, como condição violentamente pela educação civilizatória colonial. Agora vomitamos e ao Sul do Mundo, ao Cu do Corpo. (COSTA, 2018).

O cu exposto por Pêdra resiste às estéticas e paradigmas dominantes, confronta a antropofagia e insinua-nos um lugar de delicada vulnerabilidade que se constitui enorme força. Sua malícia é sua forma de parodiar o teatro dos horrores do gênero aprisionado na produtividade heterossexual. Sua dança e sua ginga movem e removem identidades, deformam os padrões patriarcais e nos provocam a uma relação desconhecida/incógnita com processos identitários. Isto nos leva a refletir sobre a ética marica (ética bicha) de Paco Vidarte, quando este ressalta que “Me fascina pensar num movimento LGBTQ que colocasse em prática uma política do buraco negro: absorver tudo, apoderar-se de tudo, chupar tudo sem dar nada em troca” (VIDARTE, 2007: p. 89). Para Sáez e Carrascosa (2016), esta *analética* constitui uma estratégia de resistência das bichas através de “uma analidade ativa, de um cu ativo, de um cu que seleciona, escolhe, decide, capaz de criar sua própria ética, não uma ética universal, e que, além disso, não facilita ao poder nenhum saber” (SÁEZ e CARRASCOSA, 2016: p. 77).

Recordamos o relato de Mombaça (2016) em que Pêdra se mostra resistente às categorias acadêmicas e asfixia da pesquisa científica: “e onde parecia mais desenvolta em meus trejeitos academicistas, (Pêdra Costa) me sacodia dizendo: tua ficção é tua, não é sobre mim que falam tuas categorias.” (MOMBAÇA, 2016: 342). Esta resistência de Pêdra, de alguma forma, está vinculada à postura anal de ser “buraco negro” diante de um conhecimento iluminador, catalogador, dominador e castrador.

Tal como o *queer*, o cu expressa inconformidade em caber em categorias. Pelo cu, contudo, expressa-se a resistência à prática colonial de nomear, definir e dominar os corpos racializados (indígenas e pretos), não masculinos (mulheres, travestis e bixas) e tampouco cisgêneros. No “Sul do Mundo” o cu aponta para outros contextos não englobados pelas teorias *queer*. Pêdra Costa cria rotas de fuga às armadilhas identitárias e rompe com barreiras de gênero ou linguagem artística. Arrisca-se pelo funk, performance, audiovisual, pós-pornografia e outras referências que viabilizam a resistência deste cu que se expande e reverbera com mais intensidade em diversos em múltiplos circuitos artísticos.



5. *Cuceta, Bixa Travesty e Rosa azul de Novalis: Escancarando pregas audiovisuais*

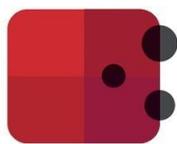
A imagem do cu tem surgido nos contextos artísticos e culturais como instrumento de resistência e choque à hegemonia cultural heterossexual. Preciado (2009) analisa o ânus como um instrumento potente para a “*desegenitalização*” da sexualidade reduzida a penetração pênis-vagina. Segundo o filósofo espanhol, o cu pode deslocar práticas que alicerçam divisões hierárquicas e opressões entre masculino/feminino, homossexual/heterossexual. Para Preciado (2009), coletivizar o ânus, fazer dele instrumento comum à sexualidade de todos, desestabiliza a economia sexual dos corpos que separa a humanidade em homens e mulheres “obrigados” a reproduzir e ser produtivos na sociedade por meio de arranjos políticos, econômicos e sociais lastreados na heterossexualidade.

O cu é visto como instrumento revolucionário. Artistas e ativistas vão aprofundar dimensão política conectada ao potencial ofensivo deste tabu corporal para revidar e proteger-se contra os processos de violência que têm como alvo dissidências sexuais. Podemos entender que a ação de artistas que recriam formas violentas e fazem do cu uma festa: simultaneamente um beijo e uma arma ressignificam os processos violentos e afetivos habituais - hegemônicos - instaurando possibilidades relacionais que coreografam formas de reposicionar a violência (reagindo às agressões) e de se auto cuidar, o que significa, *a priori*, permanecer vivas.

Bruna Kury, através dos circuitos de pós-pornô, tem friccionado esta produção de imagens que podem repercutir, produzir pesadelos e ruídos no imaginário massivo vigente. Uma das suas principais ações neste sentido, envolvendo circuitos de artemídia diretamente, é a produção do *DVD Pornopirataria*, que contribui para a circulação de imagens de bixas, transexuais, sapatonas e travestis numa postura de insubmissão que fatura patamares hegemônicos de violência.

A partir do cu também são formulados termos como *kuceta*, para realçar a potencialidade sexual anal em contextos da dissidência artística e social/sexual do Brasil. O termo já foi usado, por exemplo, no *Festival Kuceta Pós-Pornográficas*, que aconteceu em 02 edições (sem previsão para próxima edição). É inspirado em festivais como *Muestra Marrana, Bienal de Arte e Sexo Dildo Rosa, Pornífero, Anormal Festival, Arrecheras Heterodisidentes*, e *Monstruosas*. Conta com CURadoria de Kury e Paulx Castello, e trabalha com temas ligados a pós-pornografia, como define a publicação do site¹⁷: “É sobre dedicarmos esse encontro a abrir-nos e a preencher de sentidos e

¹⁷ Disponível em: < <https://monstruosas.milharal.org/2018/06/11/kuceta-pospornografias-festival-de-cultura-e-politica-sexodissidente-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.



diversidades em pulsação, mas óbvio que também rebolaremos nossas rabas até o chão, chão chão”. *Kuceta* é uma releitura parodística do termo *buceta* em junção com a sonoridade “cu” grafada com “k”, que tem sido reivindicada por artistas travestis no seu combate à transfobia. Vulcânica Pokaropa usa o termo *Cucetas Produções*¹⁸ para nomear o canal em que ela organiza entrevistas com artistas dissidentes que integram sua pesquisa de mestrado.

Tertuliana Lustosa produziu um filme chamado *Cuceta*. Ela reforça o vocábulo *cu* em vez de apenas o caractere fonético. Soa como uma necessidade de afirmar o cu neste processo, ao mesmo tempo em que reafirma a boceta. A artista funde os buracos mais perseguidos do corpo humano. É complexo, pois a ausência da “genitália fêmea” muitas vezes é usada para humilhar/violentar mulheres trans e travestis que são diminuídas enquanto mulher. São graves as transfobias que desautorizam a experiência feminina de transexuais pelo fato de não possuírem tal genital.

Em confronto direto a esta violência, talvez numa tentativa de redistribuí-la, Tertuliana fricciona um outro imaginário e confunde os dois buracos na sua potência transexual anal. Ela parodia o órgão dito “original”, cria seu próprio órgão, recria seu corpo, enfrenta a violência que sofre e reorganiza, confundindo, os padrões desejantes. Este processo de recriadora de si foi registrado em formato fílmico com a seguinte sinopse:

Cuceta aconteceu enquanto arte e ritual de transição, enquanto comida baiana, tatuagem, modificação corporal. Uma travesti vai ao encontro de Dr. Elton Panamby para realizar o procedimento que mudaria a sua vida: a *Cuceta*, uma tatuagem sobre a região anal e perianal. Muito mais que um risco no corpo, a sua vida se transformaria completamente.¹⁹

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key_oqqWkVAqS-AMrwwg. Acesso em: 02 de outubro de 2020.

¹⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/234362743>. Acesso em: 06 de julho de 2020.



Figura 01: Frame de *Cuceta* (2017), de Tertuliana Lustosa.

Tertuliana refaz as marcas identitárias e recria sua feminilidade por meio de uma tatuagem de *boceta* no seu cu - uma *cuceta* lhe confere uma marca identitária que burla o binarismo de gênero. O ambiente ficcional a partir das vivências de Tertuliana nos conduz para uma experiência *queer*. Assim como a maioria das artistas que trabalham como cu, Tertuliana também questiona o lugar *queer* na vivência brasileira, que tem se mostrado cada vez mais cu. No Manifesto Traveco Terrorista ela afirma no seu Bafo 11: “Yankees são a infância da História. Para desarticular o pós-espírito yankee, podemos sim renunciar ao posto de teórico *queer*. Na teoria TRÁ, podemos ser muito piores.” (LUSTOSA, 2016: p. 397). Ela conclama cautela com as operações antropofágicas artificiais. Ante antropofagia extrativista, Lustosa diz preferir a *chuca* e nos alerta:

No âmbito de uma desconstrução da antropofagia, a alteridade necessita rever o seu caráter de apropriação, em que o “primitivo” e o precário foram fetichizados para um projeto de poder da elite paulista. Pensar práticas discursivas que desconstroem as estruturas coloniais é rever também de que forma o sistema produtivo se relaciona às capitalizações dentro dos processos em arte, tendo em mente que a esfera discursiva de um trabalho artístico ou posicionamento político inclui sempre uma noção de autoria. Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. (LUSTOSA, 2016: p. 387)



Para Lustosa (2016), a vanguarda modernista brasileira e sua vertente considerada mais progressista e revolucionária, a Antropofagia, apropriaram-se de culturas primitivas com o intuito de exotizar suas subjetividades mantendo-se submissas ao imperialismo europeu. A crítica de Lustosa faz coro à de Pêdra Costa, que já frisou que a Antropofagia não nos une mais. Elas e outras artistas elevam o cu e dão as costas para repressão calcada na cultura colonial. A *cuceta* de Tertuliana é apresentada como uma prática traveco-terrorista. Ela aciona o termo traveco que na sua concepção é uma operação substitutiva e descolonizadora em relação ao *queer*, que também é tido como termo ofensivo em suas traduções mais corriqueiras. Assim, ela recorre ao termo que ofende travestis no Brasil e desestabiliza este lugar injurioso de forma similar ao termo “vadia” utilizado por feministas de todo o país para marchar contra o machismo. Ela proclama valor positivo aquilo ao que a moral hegemônica repudia. Ela considera a *cuceta* um “artesanato do cu” não comprometido com os padrões realistas “*humanocentros*” no órgão sexual. A *cuceta* atende a uma demanda que:

deriva, vasculha, interrupção, ataque, invasão, ocupação, desocupação, prostituição, política de explosão do universal e do colonialismo. Masculinidade não corresponde a pênis ereto e o desrespeito das categorias de expressividade de gênero se dá também pelos ecos desativados: o pênis como órgão sexual feminino, o clitóris como órgão sexual masculino, a *Cuceta* (...) em desordem. O corpo como arma. A palavra como gatilho. (LUSTOSA, 2016: p. 407-408).

Assim subvertem às investidas biopolíticas de domesticação de seus corpos. Pela delicada mucosa anal, as artistas dissidentes reacendem esta força que reage ao silenciamento empregado contra corpos subalternizados, sobretudo pela colonização e seus “apêndices” atroztes como a escravidão, o racismo e o patriarcado heterossexual cisgênero. A pesquisadora Castiel Vitorino Brasileiro vem investigado práticas de descolonização nomeadas de *Devorações* (2018), que tratam de práticas de emancipação intelectual e discursiva de corpos e bixas e travestis pretas. Brasileiro (2018), assim como Lustosa, também questiona a prerrogativa do corpo biológico como demarcação de feminilidade. Com sua obra “*Sagrado Feminino de Merda*”²⁰ indaga:

Ser feminina é uma merda, mas se dizem que não sou feminina por que continuo uma merda? Sou negra e me chamam de negro. Pera lá, não existe ingenuidade entre nós.

²⁰ Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_sdm. Acesso em: 20 de agosto 2020.



No momento da mortificação, todos sabem que sou bixa ou travesti. Então porque me chamam de negro? É uma hipocrisia que não me pertence. Porque há uma projeção. Me reconhecem como merda e me classificam numa cisgeneridade que vocês reconhecem não existir em mim no momento que me chamam de merda. Se sou uma merda então sou feminina e sagrada. (BRASILEIRO, 2019: p. 11).

Por estas vias, ela desorganiza a taxonomia dos corpos, inventa organicidade do seu corpo, evacua vida e crava sua própria fecundidade feminina. Castiel se apresenta como testiculada feminina. Na mesma esteira, Linn da Quebrada já se pronunciou sobre ser mulher de peito e pau. Este enfrentamento ao patriarcado e seus binarismos pode ser visto no filme *Bixa Travesty* (2018), em que a artista que se autoproclama *bixa travesty*. Linn da Quebrada, rememora sua trajetória plena de mutações e debruça-se sobre uma série de momentos delicados de sua vida - dentre eles, um tratamento oncológico bastante difícil pelo qual a artista teve que passar. Passeando por seus momentos biográficos, são várias as alegrias e tristezas nos quais a artista leva o nosso foco para o constante desejo de liberdade que a acompanha. Nestes momentos de busca por liberdade, ela relembra os processos de transformação, nos quais os momentos de brincadeira e deboche com as amigas, a mãe e as cuidadoras em sua volta foram vitais para que conseguisse resistir e seguir sua carreira artística, principalmente a musical.

O cu e a música fazem parte do percurso de Linn, e na cultura das bixas não é uma aparição recente ou incidental. Existe intencionalidade e força reivindicatória, ao passo que tenciona paradigmas estéticos e considera a *raba* uma potência artística capaz de tocar corações e mover multidões. Assim como elas, outras artistas produtoras de imagens anais, como Pêdra Costa e sua emblemática *Solange Tô Aberta*, fizeram do funk e ritmos periféricos, como hip-hop, uma devoção devoradora que redistribui as imagens das bichas no imaginário hegemônico da heteronorma cisgênera. Essas artistas têm transgredido aos grilhões do bom comportamento feminino para tomarem o destino dos seus corpos e não se envergonharem de seus cus. Colin atesta que:

O caráter proibido, sexualizado e erótico das canções, bem como as composições pouco elaboradas e elitistas, auxiliam no rebaixamento do funk enquanto prática musical e movimento político. Entretanto, podemos inclusive constatar uma postura política feminista no trabalho de diversas funkeiras surgidas nas últimas décadas, cujas canções permitem que elas falem abertamente acerca de suas



próprias sexualidades e de seu empoderamento feminino (...)
(COLIN, 2019: p. 94-95).

O funk é uma referência forte, mas não fica por aí a potência de circulação do cu na cultura. Tertuliana Lustosa, por exemplo, envolvida com as potencialidades das performances musicais, adentrou em 2019 no ramo do pagode e axé/swingueira produzindo a banda As Travestys e fissurando campos até então dominados pela masculinidade e/ou cisgeneridade. Linn da Quebrada é o grande símbolo de artistas que trabalham influências de vários gêneros musicais da periferia, que vão das batalhas de RAP às rodas de samba/pagode. A artista tem se tornado, ao lado de nomes como Liniker e Jup do Bairro, transmissora de mensagens revolucionárias de vidas dissidentes que vibram os quadris e o pensamento de uma geração.

São várias canções suas em que a imagem do cu se explicita discursivamente. Esta ação escancara um deboche com um potencial sarcástico ofensivo, que não se confunde com agressão do opressor, pois apregoa luta por sobrevivência, reconhecimento e afirmação de desejos marginalizados. Isto se reafirma em várias músicas, dentre as quais *Talento*²¹: “*Ser bicha não é só dar o cu. É também poder resistir*”. Esta sentença articula-se intimamente com a ética bicha proposta por Vidarte (2007): a ética do cu, *analética*, que rejeita bixas padronizadas subservientes ao capital e insufla resistência à normatividade orquestrada por políticas identitárias que categorizam e cerceiam subjetividades insubmissas.

A valorização do cu também pode ser percebida em *Dedo nucué*²², em parceria com a Mulher Pepita. Diferente das outras canções, nesta o prazer anal é protagonista e as autoras até desenvolvem o termo *curirica*, em referência ao termo *siririca*, que é uma gíria para masturbação vaginal. Isto de alguma forma nos faz refletir sobre a aproximação constante que notamos entre o ânus e a vagina. O cu e a boceta são tratados pela cultura do macho como meros buracos a serem tapados pela força do falo que tenta domesticar esses “buracos” a serviço do gozo masculino cisgênero e heterocentrado. Contudo, são cada vez mais presentes movimentos que estimulam o gozo das mulheres e a descoberta do próprio corpo, inclusive em processos masturbatórios. Do modo análogo, as bichas que cansaram de ser meros depósitos de sêmen tateiam estratégias e o corpo para não terem o seu prazer dependente de relações nocivas com masculinidades tóxicas.

²¹ *Talento* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hkAHuRPGgNk>>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.

²² *Dedo nucué* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtUtqkkNtFg>>. Acesso em: 15 de agosto de 2020.

No filme *Bixa Travesty* vemos Linn da Quebrada junto com Jup do Bairro, convictas da importância de parodiar a sociedade patriarcal. Ressaltamos que, nas falas do filme, Linn prenuncia que as bixas em vez de sucumbirem ao patriarcado vão apropriar-se de suas técnicas e aprimorá-las. No filme também podemos ver a fragilidade e angústias de Linn expostas. Inclusive há cenas que revelam o complexo momento que foi sua superação de um câncer. Linn não esconde suas impotências, e numa cena emblemática arreganha a delicada mucosa do seu cu para todo o cinema como sua principal arma contra a sociedade que extermina as bixas e seus buracos provocadores.

Por que tais buracos provocam tanto pânico? A sociedade heterossexual e patriarcal precisa de papéis de gênero bem definidos para serem rigorosamente vigiados e punidos pelas amarras do biopoder. Quando um simples buraco põe aos ares estes papéis, os fiscais do gênero não sabem como reagir diante do abismo da indefinição, e a primeira forma de enfrentar o desconhecido é reprimi-lo/eliminá-lo – e, para tanto, localizar o alvo. Atordoam-se a investigar: É homem? É mulher? É bi? É *queer*? É cu? Não ter resposta, nem certezas, nem verdades absolutas é o que mais apavora a sociedade centrada no sujeito essencial e universal, produtivo, reprodutor, proprietário e dono da verdade.

Somos surpreendidos com esta profusão de sentidos em torno do cu, escancarada na tela. É pertinente contemplar a cena em que Linn brinca com sua genitália e com seu cu. Parece reinventar seu corpo, desdobrar sua subjetividade, deambular pelo prazer sexual. A organização do corpo desmonta-se com as camadas de Linn e nos instiga a mirada, apesar dessas camadas nunca serem totalmente definidas.



Figura 02 : Cu de Linn da Quebrada em Frame de *Bixa Travesty*, de Kiko Goifman e Claudia Priscilla



Após um divertido e delicioso banho de mangueira com amigas, vem o arreganhamento de suas pregas anais e ouvimos em *off* a voz da artista: “O cu sempre né?!”. Ao que Linn responde: “Um pouquinho mais largo, um pouquinho mais apertado”, nos confidenciando a maleabilidade das suas pregas anais que, de alguma forma, repercutem na maleabilidade e multiplicidades da sua existência *bixa travesty*. As cenas seguintes são experimentos poéticos com seus genitais e com seu corpo, que envolvem batom na glândula e bolha nas genitálias. Vale ressaltar que esta “brincadeira” se relaciona às densas etapas do processo quimioterápico que a artista teve que enfrentar por conta de câncer no testículo.

A artista revela que este foi o período de maior aprendizado sobre o corpo, em que conseguiu aprender com “as fragilidades do corpo e as potências no encontro com a fragilidade”. É extremamente delicado ver o nível de vulnerabilidade que nos é exposto em uma tela de forma tão aberta. Não negar este estado vulnerável e os conflitos existenciais advindos dele nos chega como um verdadeiro processo curativo e mais do que restaurador, criador. Permitir-se experimentar/brincar - por vezes até debochar do seu estado frágil - não resultou apenas na restauração de sua saúde, mas na recriação de sua vitalidade, um processo de cura.

É nesta atmosfera de deboche com a própria individualidade que observamos as memórias, sobretudo anais, do personagem ator Marcelo Diorio no filme *Rosa azul de Novalis*. Somos fisgados pela primeira cena do filme: um plano detalhe do cu do personagem, que recita, em *off*, “Da morte. Odes mínimas”, de Hilda Hilst. O filme traz o relato melancólico/dramático/denso de Marcelo, que aborda sua sorologia positiva para HIV, experiências homossexuais, incestuosas, dentre outras memórias trazidas - como a morte do irmão, a relação com o pai, a simbologia entre carros e o falo, suas vidas passadas (dentre elas o poeta alemão Novalis) – e, principalmente, seu cu.

Jocimar Dias Jr. (2019), ao analisar o filme, traz à baila o ensaio “*Is the rectum a grave?*” (“O reto é um túmulo?”), que estabelece relação entre a misógina perseguição de prostitutas durante os surtos de sífilis no século XIX e o HIV no fim do século XX. O estigma do ânus como túmulo e símbolo de morte é confrontado no filme, que nos propõe “questionamento frente à estigmatização heteronormativa do tabu do prazer anal (e todas as implicações decorrentes disso)” (DIAS JR, 2019). O autor também destaca a cena em que o personagem hidrata o cu sentando numa bacia de leite de amêndoas. Há uma analogia explícita com a obra de Bataille (2003), *História do olho*. Percebemos que o olho explicita o papel da visão no processo erótico e liga-se ao cu no deslocamento - o Eu e reativação dos desejos. O olho passeia pela região íntima (vagina e cu) da personagem Simone, que durante a infância tinha o hábito de quebrar ovos com o cu, sentar no leite. Toda esta relação com estes elementos nos é próxima à relação fecunda



de prazer e dor, morte e vida. Além de ovos, o olho liga-se eroticamente aos testículos, testículos de touro devorados por Simone. Pequeno (2014) destaca que “o olho foi rebaixado para ser reintroduzido nas regiões inferiores do corpo, como no ânus e na vagina de Simone em *História do olho*.” (PEQUENO, 2014: p. 22). Dias Jr. (2019) aponta que a câmera de *Rosa azul de Novalis* não tem uma postura fálica, e sim de olho: “câmera-olho mesmo, convidada a adentrar esse limiar entre luz e escuridão, habitar essa zona interdita” (DIAS JR, 2019).

Uma das cenas mais instigantes do filme se dá quando Marcelo, em meio a prateleiras de livros, reflete sobre sua voz de viado, vida profissional, intelectual e sobre sua existência intimamente ligada a figuras célebres mortas como Novalis, Hilda Hilst, Nina Simone e Maria Callas. Interessante assinalar a diluição do Eu em *divas* que são ícones para muitas comunidades LGBT. Ao fim, ele define-se como necrófilo. Na cena seguinte às exortações necrófilas, Marcelo desce, ao som de música clássica (*Dominico Scarlatti - Fandango*), uma escadaria de madeira com saltos altos e *jock strap* negras, com uma felpuda cauda alaranjada, em direção a um homem nu mascarado (lábios vermelhos e cara purpurinada com tinta branca e figuras geométricas espinhosas) e musculoso, posicionado em um vitral, segurando flores de tons azuis na altura do pênis. Marcelo ajoelha-se retira as flores com a boca e logo após o vemos sugando o pênis ereto. Ele segue babando enquanto o homem masturba-se, e a cena corta para o peitoral de Marcelo com as flores azuis, que são atingidas por um líquido que interpretamos como a ejaculação que inunda o personagem num êxtase glorioso/religioso.

Na cena final, Marcelo está de quatro e a câmera acompanha seu dorso enquanto ele faz o discurso questionador: “Eu busco essa catarse e nunca encontro. É uma necessidade de transcendência. Um desejo pelo divino. E meu corpo é minha fé. Só que a Igreja, a moral... dizem que somos só a cabeça, o que está para cima, o que é claro”.

O plano abre até conseguirmos ver o seu ânus, que se encontra alargado por uma espécie de *speculum*, e o som em *off* de sua voz: “Quando na sua natureza completa, o ser humano é um todo. É em cima e embaixo. É perto e longe. É fechado e aberto. É claro e escuro. É como movimentos peristálticos”. A câmera encontra-se estática, tem o cu ao centro, e Marcelo, de quatro, vai tocando no seu corpo, nos seus testículos: “O pau que endurece e relaxa. O ser humano são esses paradoxos e isso eu me sinto perto de Deus quando eu aceito essas partes baixas ditas sujas quando aceito que sou o meu pé. Meu pé também sou eu. Eu sou meu pé. Eu sou meu ombro. Eu sou meu pau. Eu sou meu cu. E Deus é meu cu. Deus é esse buraco negro onde todos queremos nos perder”.



Figura 03: Frame do filme *Rosa azul de Novalis* (2019), de Gustavo Vinagre e Rodrigo Carneiro.

Todo esse discurso existencial desdobra a ontologia, a divindade, a sacralidade, a luminosidade do ânus, enquanto somos encarados pela rosada e mole mucosa anal de Marcelo, que se move (numa vibração que oscila entre micro aberturas e fechaduras que parecem acompanhar a respiração) suave e firmemente em nossa direção. Sentimos que é uma fala do próprio cu que nos olha e nos intriga.

O próprio ser abdica da identidade *rostial*, da superioridade da cabeça; assume todas as partes do corpo e parece se personificar com toda força naquela que é mais renegada: o cu. Após alguns minutos encarando esse cu, a imagem estática e aterradora ganha a dinâmica - movimentos de lente zoom tomam a cena enquanto Marcelo provoca: “Vem preencher meu Deus que está morto. Vem recriar o universo no meu reto. Esse filme tá muito chato. A gente precisa de catarse. A gente precisa de Deus”. Nesta fala o zoom da câmera vai em direção ao cu, que fica cada vez mais próximo de nós. Esta cena nos provoca a confrontar essencialismos que estabelecem hierarquias que inferiorizam e excluem nossas partes e sexualidades dissidentes através do cu. Na visão de Dias Jr. (2019), em diálogo com Bersani:

(...) um orifício cuja profanação leva inevitavelmente à punição e à morte, para logo depois afirmá-lo enquanto túmulo num outro sentido: “se o ânus é um túmulo onde [...] o ideal de subjetividade masculina arrogante está enterrado, então ele deve ser celebrado pelo seu potencial para a morte”.²³ Bersani lamenta que a epidemia do HIV/AIDS tenha literalizado a

²³ A citação se refere a BERSANI, Leo [1987]. “Is the rectum a grave?”. In: *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 3-30.



metáfora, mas não deixa de enaltecer o potencial transgressor da “perda de vista do eu” experimentada no prazer anal homossexual, capaz de enterrar a masculinidade hegemônica (...). (DIAS JR., 2019)

O personagem eleva seu cu como elemento de quebra na construção das subjetividades e somos conclamados a reconhecer a potência do cu e das subjetividades que metaforicamente são cu por atravessarem territórios inapreensíveis. Pelo cu são iluminados percursos possíveis para que subjetividades dissidentes frequentemente sexualizadas possam emergir e levantar suas demandas por meio de fricções, num campo da comunicação que opera graves processos de opressão e cerceamento da visibilidade e pluralidade de corpos.

6. Considerações Anais

Observar o cu é encarar a explosão de desejos e corpos afetados por sistemas excludentes, que se cansaram de ser docilizados e úteis para uma gestão desenvolvimentista da vida que não inclui suas subjetividades dissidentes. Deleuze e Guattari (2010), Preciado (2009), Hocquenghem (2009) e Sáez e Carrascosa (2016) assinalam o poder revolucionário do cu em desestabilizar o sistema de opressões que beneficia as mesmas matrizes subjetivas (heterossexuais, cisgêneras, coloniais e racistas) pautadas na diferença sexual.

Os estudos de gênero e as teorias *queer* impulsionaram reflexões sobre corpos que desviam dos parâmetros “normais”. Debates sobre colonialidade e raça tornam a discussão mais complexa, e pesquisadoras como Lustosa (2016), Mombaça (2016), Costa (2018) e Brasileiro (2019) explicitam que a pasteurização do *queer* e modelos universalizantes definitivamente não abrangem todas as demandas da dissidência dos trópicos.

O cu nas telas é um elemento que provoca as políticas e estudos sobre identidade na sua sanha universal e pós-identitária. O cu é intruso às normativas cisgêneras e heterossexuais, não vinculando quadros comportamentais à genitália. Por meio do ânus, criadores de audiovisual têm problematizado padrões binários de masculino e feminino. O cu, como trata Preciado, é o canal de feminilização dos corpos, sendo capaz de fraturar a supremacia do falo e a preponderância do masculino; sepulta a masculinidade e reaviva a ascese do gozo, como expõem Dias Jr. (2019) e Bersani (2009). A ruptura desta hegemonia intensifica-se quando estruturas de gênero alicerçadas no colonialismo começam a ser problematizadas. Como bem observa Colin (2019), a descolonização feita por corpos dissidentes é uma *desculonização* e implica em trazer o cu para o centro do debate político que norteia as diferenças sexuais e sociais desiguais. Neste percurso



nem a Antropofagia escapa de uma crítica que questiona o elitismo dos movimentos estéticos.

Os cus que circundam nas imagens anti-hegemônicas desterritorializam a rígida organização hierárquica do corpo humano e social em derivas de resistência, que ampliam relações e diferenças que nos permitem desejar e criar outros mundos. O desejo é o que produz o mundo e a mola para transformá-lo. Pelo cu reconhecemos formas de desejar não formatadas. Isso é o que nos transmitem os filmes, obras e artistas comentados, em especial as obras *Bixa Travesty*, *Cuceta* e *Rosa azul de Novalis*, que nos apresentam subjetividades desviantes do padrão, revelam sua inadequação social e subvertem hegemonias sexuais pela força dos seus desejos. Estas obras trazem a fúria e fragilidade anal, que constitui força aterrorizante para produção comunicacional massificada, lastreada por formatos excludentes e padronizados. Pelo cu os corpos se desorganizam de padrões dóceis, resistem à vigilância repressora dos desejos e criam formas peculiares de estar no mundo.

Referências

PEQUENO, Fernanda. “Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva”. In: *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

BARROS, Sullivan Charles. O cinema *queer* brasileiro: o pensamento queer no brasil a partir dos filmes *madame satã* e *elvis & madona*. In: *Textos e Debates*, Boa Vista, n.29, p. 51-68, jan./jun. 2016.

BERSANI, Leo. “Is the rectum a grave?”. In: *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 3-30.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Devorações: Descolonizando corpos, desejos e escritas*. Vitória (ES): 2018.

_____. *Quando encontro vocês*. Vitória (ES): 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

COLIN, Daniel dos Santos. “O sul do corpo é o nosso norte”: práticas deCUloniais em corpos de artistas brasileir*s, 2019. (Tese de Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, 18(1), 152-167. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-16>>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

COSTA, Pedra. “Manifesto Cu do Sul”. *EntreFrestas | Curso Circuito de Arte em Rede*, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/sesc_sorocaba/docs/zine_04_07_-_web>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.



_____. “Uma breve reflexão da questão *queer* no Brasil”. KuirPoetry, 2020. Disponível em: <<https://www.kuirpoetry.com/articles/uma-breve-reflexao-da-questao-queer-no-brasil#references-pt>>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

CYSNEIROS, Adriano. Enxergando através do armário: corpos, margens e sexualidades policiadas. In: Estudos e política do CUS - Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade/Leandro Colling e Djalma Thürler (organizadores). Salvador: Eduf BA, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O anti-édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS JR., Jocimar. “O ânus (não) é um túmulo (ou a mística proctopornográfica em “A Rosa Azul de Novalis”). Disponível em: <<https://revistamoventes.com/2019/01/26/o-anus-nao-e-um-tumulo-ou-a-mistica-proctopornografica-em-a-rosa-azul-de-novalis/>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2021.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no College de France (1978-1979)*. Tradução: Eduardo Brandão; revisão da tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FURTADO, Filipe. “Tatuagem, de Hilton Lacerda (Brasil, 2013) - Marginal sem dor”. 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/tatuagem-de-hilton-lacerda-brasil-2013/>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

GADELHA, Kaciano. “OCUPROBARÃO: revirando o arquivo colonial e transtornando suas fantasias”. In: Vazantes, Volume 02, n. 2, 2019

LLOPÍS, Maria. *El postporno era eso*. Espanha: Editorial Melusina, 2010.

LOBO, Taís. R. *ANTROPOFAGIA ICAMIABA. Contra-sexualidade e contra-cinema: a auto-pornografia como ferramenta de subversão política*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

LOPES, Denilson. “Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros”. Revista CMC, 2004, Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5>> Acesso em: 21 de julho de 2020

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. “New *queer* cinema e um novo cinema *queer* no Brasil”. In: *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. Disponível em: <http://goo.gl/D7qYwl>. Acesso em: 05 de março de 2020. p. 14 - 19.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto Traveco-terrorista”. In: Revista Concinnitas, ano 17, v. 01, n. 28, p. 384-409, setembro de 2016. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>>. Acesso em: 20 de março de 2020.

MOMBAÇA, Jota. “Rastros de uma submetodologia”. In: Revista Concinnitas, ano 17, v. 01, n. 28, setembro de 2016.

PELÚCIO, Larissa. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?”. Salvador, Revista Periódicus 1ª edição, maio-outubro de 2014. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150>> Acesso em: 10 de julho de 2020.



PRECIADO, Paul B. "Terror anal". In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homossexual*. Madrid: Melusina, 2009.

SÁEZ, Javier e CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução: Rafael Leopoldo, Belo Horizonte: Letramento, 2016.

SANTOS, Douglas Henrique Ostruca. ROSA. "Guilherme Carvalho da. Práticas de resistência *queer* no filme *Tatuagem*". In: *Veredas da História*, [online], v. 10, n. 1, p. 357-384, julho 2017.

SARMET, Érica. "Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate". In: *Revista Periódicus*. Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, p. 258-276, 2014.

SANTOS, Matheus Araújo dos. "As impotências de uma arte queer". Site do Grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CUS) da Universidade Federal da Bahia. COLLING, Leandro (Coordenação). Brasil, maio de 2016.

TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. México: Editorial TXLAPARTA, 2013.

VIDARTE, Paco. *Ética Marica: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid: Editorial EGALES, 2007.



**Corpas negras em *re*xistências cuir: olhares opostos
e multidões *queer* nos videocliques *Absolutas* e
blasFêmea | *Mulher* de Linn da Quebrada¹**

Ed Borges²

Gabriela Reinaldo³

¹ Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado de maior fôlego desenvolvida pelos autores sobre a estética-política de Linn da Quebrada a partir de seus videocliques.

² Pesquisador viado negro e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC), sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Gabriela Frota Reinaldo. Integrante do IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/34974>).
E-mail: borgesdias.ed@gmail.com.

³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC) e do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC. Coordena o IMAGO – Laboratório de Estudos de Estética e Imagem (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/34974>).
E-mail: gabriela.reinaldo@ufc.br



Resumo

Este artigo trata sobre as resistências cotidianas de existências dissidentes sexuais e de gênero negras – aqui entendidas como *reexistências* (AMORIM, 2019) – a partir dos videoclipes da artista brasileira contemporânea Linn da Quebrada, mais especificamente *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, ambos de 2017. Autoidentificada como travesti preta “terrorista de gênero”, Linn da Quebrada faz de suas obras audiovisuais uma reação artística às violências do sistema – sistema-mundo cissexista (VERGUEIRO, 2015) – heteronormativo branco. Seus videoclipes se constituem “fricções” entre o documental e o ficcional, que constroem um “semblante midiático” da artista (SOARES, 2009) e possibilitam uma reimaginação do mundo (MOMBAÇA, 2016). Os dois clipes são atravessados por multidões *queer* (PRECIADO, 2011) e têm suas narrativas infiltradas por olhares opostos que subvertem as representações audiovisuais estereotipadas de mulheres negras (HOOKS, 2019). Aproximamo-nos metodologicamente das obras por meio de uma análise conjunta de videoclipe baseada em performance artística, espaço e tempo (SOARES, 2012). O objetivo da escrita é transformá-la em escuta: ouvir as vozes das coletividades dos videoclipes de Linn da Quebrada e entender como a arte pode ser um território político estratégico a ser ocupado por *corpas* – uma torção política da palavra “corpo” feitas por ativistas e pesquisadoras/es trans e dissidentes sexuais e de gênero – negras na manutenção de *reexistências* cuir no Brasil, numa regurgitação latino-americana do termo anglófono “*queer*”.

Palavras-chave: Linn da Quebrada; Resistências *queer/cuir*; Pessoas trans negras; Videoclipe.

Abstract

This paper deals with the daily resistance of black sexual and gender dissident existences – here understood as re-existences (AMORIM, 2019) – based on the music videos of the contemporary Brazilian artist Linn da Quebrada, more specifically *Absolutas* and *blasFêmea | Mulher*, both from 2017. Self-identified as a Black *travesti* “gender terrorist”, Linn da Quebrada makes her audiovisual works into an artistic reaction to the violence of the white heteronormative *system* – the cissexist world-system (VERGUEIRO, 2015). Her music videos constitute “frictions” between the documentary and the fictional, which build a “trademark” of the artist (SOARES, 2009) and enable a reimagination of the world (MOMBAÇA, 2016). The two music videos are moved by queer multitudes (PRECIADO, 2011) and have their narratives infiltrated by oppositional gaze that subvert the stereotypical audiovisual representations of black women (HOOKS, 2019). We approach the works methodologically through a joint music video analysis based on artistic performance, space, and time (SOARES, 2012). The objective of this writing is to transform it into a listening to the voices of the gender-diverse collectives from Linn da Quebrada’s music videos and understanding how art can be a strategic political territory to be occupied by these Black *corpas* – a political twist on the word “body” made by trans activists and researchers, and sexual and gender dissidents – in the maintenance of *cuir* – a Latin American regurgitation of the anglophone term “*queer*” – existences and resistances in Brazil.

Keywords: Linn da Quebrada; *Queer/cuir* resistances; Black trans people; Music video.



1. Introdução – “Quem *soul* eu?”

“Me movo, morro, renasço feito que capim que se espalha / Um pensamento cupim / Ou um vírus / Que contamina suas ideias / Eu voo longe, alto / Eu vou, mas eu volto / Longe, alto / Feito uma lenda, maldição / Um feitiço ou uma canção [...] / Quem *soul* eu?” (en)canta Linn da Quebrada, na vídeo-performance⁴ de uma música inédita, então apresentada como “A Nova Eva”, no encerramento do programa *Conversa com Bial*, veiculado em agosto de 2020. A canção parece funcionar como uma repercussão e complexificação de questões anteriores levantadas durante a entrevista com o jornalista Pedro Bial. Afinal, quem é Linn da Quebrada?

Autoidentificada travesti preta e “terrorista de gênero”, a multiartista brasileira contemporânea Linn da Quebrada elabora sua arte como um processo de construção e desconstrução espiralado de seu corpo, de sua identidade e de sua estética-política. Os versos cantados indicam uma transmutação deslizante própria de sua produção artística, que foge de uma captura cristalizadora. Por isso, quando Pedro Bial a questiona diretamente sobre quem ela é, Lina Pereira, a pessoa criadora da persona Linn da Quebrada, toma a palavra para falar não sobre a experiência de ser, mas sim sobre o gesto de inventar-se:

Pedro Bial: [...] Você é uma criação sua? Quem é você, então?

Lina Pereira: É essa pergunta que eu tô me fazendo! Não tô dizendo pra você? Quem sou eu? [*rindo*]. “Quem sou eu, ao me olhar no espelho, ao sentir a ferida que cortou?” [*declamando*]. Porque a Linn da Quebrada é sim uma invenção. Eu inventei a Linn da Quebrada pra poder inventar forças, pra poder inventar coragem... E pra salvar a minha vida. A Linn da Quebrada salvou a minha vida. A Linn da Quebrada me fez acreditar na minha própria existência. A Linn da Quebrada fez com que eu acreditasse que era possível. E ela fez não só a mim, como fez muitas outras pessoas acreditarem nisso também. A Linn da Quebrada é muito maior que eu. A Linn da Quebrada é uma legião⁵.

Ao falar de si mesma como legião, a artista reverbera, além de uma vivência individual, o brado coletivo de outras tantas pessoas marginalizadas por um sistema

⁴ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CDvNtVnHY4t/>>. Acesso em 10 set. 2020.

⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CDxRI07Hu9b/>>. Acesso em 10 set. 2020.



heteronormativo branco. De acordo com a transfeminista⁶ e pesquisadora Viviane Vergueiro (2015), “cistema” é um sistema-mundo cissexista no qual a cisgeneridade e os corpos cisgêneros se estabelecem como parâmetro normativo estrutural, enquanto perspectivas transgêneras “são excluídas, minimizadas ou silenciadas” (VERGUEIRO, 2015: 15).

Em entrevista a Boris Ramírez, Viviane Vergueiro conceitualiza que:

Cisgeneridade eu entendo como um conceito analítico que eu posso utilizar assim como se usa heterossexualidade para as orientações sexuais, ou como branquitude para questões raciais. [...] A nomeação desse padrão, desses gêneros vistos como naturais, cisgêneros, pode significar uma virada decolonial no pensamento sobre identidades de gênero, ou seja, nomear cisgeneridade ou nomear homens-cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc. [...] pode permitir [...] que a gente desloque essa posição naturalizada da sua hierarquia superiorizada, hierarquia posta nesse patamar superior em relação com as identidades Trans, por exemplo (RAMÍREZ, 2014: 16).

Vergueiro aprofunda o debate na sua dissertação *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (2015). Nela, aponta que o cistema também pode se articular a uma heteronormatividade, a qual se refere a práticas e instituições “que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e ‘naturais’ dentro da sociedade” (COHEN *apud* VERGUEIRO, 2015: 56).

Parte das inflexões de Vergueiro são fundamentadas nas produções da teórica estadunidense Judith Butler sobre uma “matriz de normas de gênero coerentes” na qual certas identidades de gênero se tornam inteligíveis, em detrimento de outras que não podem “existir”, dentro de uma estrutura cultural em que há uma “heterossexualização do desejo” (BUTLER, 2019: 44). Na esteira desse pensamento, Vergueiro reflete então

⁶ Conforme a pesquisadora e transfeminista brasileira Jaqueline Gomes de Jesus (2012), o transfeminismo é uma “linha de pensamento e movimento de cunho feminista que reconhece o direito à autodeterminação das identidades de gênero das pessoas transgênero e cisgênero, o poder exclusivo dos indivíduos sobre os seus próprios corpos e a interseção entre as variadas identificações dos sujeitos” (JESUS, 2012: 31). Influências desse pensamento transfeminista se fazem notar inclusive na obra de Linn da Quebrada.



sobre aquilo que poderia ser nomeado de cisheteronormatividades (VERGUEIRO, 2015).

Considerando as articulações entre o sistema e a colonialidade (e outras opressões), também apontadas por Vergueiro (2015), destacamos a correlação das cisheteronormatividades com padrões brancocêntricos e racistas no nosso contexto brasileiro. Por isso, neste trabalho, utilizamos a expressão “sistema heteronormativo branco”. A voz, o corpo e as obras de Linn da Quebrada e de toda uma legião resistem justamente aos mecanismos combinados desses eixos de opressão. Liniker, Assucena Assucena, Raquel Virgínia, Jup do Bairro, Ventura Profana, Mel, Rosa Luz, Bixarte, Castiel Vitorino Brasileiro, Aretha Sadick, Elton Panamby e Jota Mombaça são alguns dos tantos nomes da comunidade transgênera negra que têm disputado pelo território da arte contemporânea no cenário nacional, em especial na música, nas artes visuais e/ou no audiovisual, para imprimir suas próprias narrativas de existências em resistência: *resistências*.

Na dissertação *Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea*, a artista/performer e pesquisadora Fredda Amorim, a partir de sua vivência como bixa travesti negra movida por uma “po-ética monstra”, escreve que “[p]ara existir, devemos resistir [...]” (AMORIM, 2019: 18). Na experiência da pesquisadora e de outras pessoas trans⁷, existência e resistência se tornam atos políticos interligados e reiteradamente afirmados no cotidiano.

Para Amorim, as “práticas de [RE]existências” se configuram como uma série de estratégias de fortalecimento mútuo entre sujeitos dissidentes do sistema heteronormativo branco. Nesse sentido, a arte protagonizada por tais pessoas possibilita criar discursos, saberes e “redes de [RE]existência”, formadas por afetos e empatia, que atuam na promoção da “autonomia das corpos” e na “validação da diferença no meio social, cultural e no mundo” (*ibidem*: pp.34-35). Algo que remete diretamente aos videoclipes realizados por artistas trans negras no cenário brasileiro contemporâneo, em especial ao trabalho de Linn da Quebrada.

Lina Pereira nasceu na capital São Paulo e foi criada no interior do estado. Moradora de periferia, a então MC Linn da Quebrada despontou por meio da internet a partir de 2016, com o lançamento do videoclipe *Enviadescer*. Já tendo experimentado seu corpo anteriormente na dança, na performance e no teatro, foi na música que Linn da Quebrada firmou sua voz – principalmente com o funk e, depois, com outros gêneros musicais – para uma disputa pela possibilidade de produção de desejos subversivos.

⁷ “Trans” aqui é um termo “guarda-chuva” que está relacionado a uma miríade de identidades, experiências e performances desviantes das normas cissexistas. Ele se refere, então, a pessoas que se autoafirmam como: transgênero, travesti, transexual, não binária, etc.



Em 2017, a artista lançou seu álbum de estreia, *Pajubá*, por meio de financiamento coletivo, e passou a ocupar plataformas midiáticas diversas com seu trabalho independente. Nesse ano, participou de dois projetos que marcaram um momento de negociação pontual com algumas marcas, e de maior divulgação e visibilidade de sua arte. Deles, nasceram os videoclipes *Absolutas* (com participação de Assucena Assucena e Raquel Virgínia, da banda As Baías, antes conhecida como As Bahias e A Cozinha Mineira) e *blasFêmea | Mulher*.

De acordo com Linn da Quebrada, seus clipes são “fricções” de encenações ficcionais com fragmentos documentais. Tais obras possibilitam a construção de um “semblante midiático” da artista (SOARES, 2009) e são fortemente influenciadas por um poder das ficções de reimaginação do mundo (MOMBAÇA, 2016). Os dois clipes aqui em questão têm, de modos distintos, seus tecidos narrativos infiltrados por um olhar opositor que subverte imagens estereotipadas de mulheres negras encontradas no cinema e no audiovisual (HOOKS, 2019). Assim, *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, a partir de múltiplas linguagens artísticas, trazem redes de apoio formadas por pessoas dissidentes sexuais e de gênero (no caso da primeira obra) e por mulheridades plurais (no caso da segunda), que ocupam as ruas da cidade como multidões *queer* (PRECIADO, 2011), perturbadoras de uma pretensa “normalidade” cisheteronormativa.

Aproximamo-nos metodologicamente das obras por meio da análise de videoclipe que Thiago Soares (2012) propõe no livro *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. Ela é baseada em três pontos: 1) o modo como se apresenta a/o artista que canta a canção; 2) a maneira como é construído o cenário; 3) a forma como o videoclipe se localiza no tempo (em termos de tempo de narrativa e em termos de ritmo de montagem). Assim, performance artística-espaco-tempo são elementos que guiam nossa conversa compartilhada com *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*.

Este artigo está centrado no gesto estético-político de Linn da Quebrada de imprimir um olhar opositor e uma voz multitudinária de uma corpa trans negra nos dois videoclipes. Buscamos manter um diálogo integrado das duas produções com o objetivo de refletir sobre o modo como são construídas *reexistências cuir*⁸ por meio da arte no Brasil contemporâneo.

⁸ O termo “cuir” é uma forma latino-americana de devoração e regurgitação da palavra “*queer*”, de origem anglo-saxônica. Variações como “kuir” ou “cuier” são utilizadas por estudiosas/os, ativistas e artistas do Caribe e da América Latina num movimento que visa diferenciar vivências e saberes dissidentes sexuais e de gênero do Sul Global das teorias e identidades *queer* dos Estados Unidos e da Europa (RIVAS, 2011). Adotamos “cuir” aqui para nos referirmos às expressões e identidades desobedientes do binarismo de gênero e sexual no Brasil.



2. F(r)icções audiovisuais de uma corpa preta na reimaginação de mundo(s)

A noite é a única companhia de Linn da Quebrada, que anda por uma rua ocupada apenas pelo som dos seus sapatos de salto alto e pelos barulhos de trânsito. O caminhar lento entra em compasso com o tempo dilatado que permeia os três atos de *blasFêmea / Mulher*.

A cena descrita não é a que inaugura o videoclipe. Antes, há um prólogo performático que mistura sagrado e profano. Ao som d' *A Paixão Segundo São Mateus*, de Johann Sebastian Bach, a artista aparece em um espaço com elementos cristãos, ajoelhada entre três divindades negras, que vestem cintas com uma vela acoplada, fazendo as vezes de falo. Depois desse primeiro ato, tem-se início a música "Mulher", com Linn da Quebrada andando por calçadas que misturam o concreto das realidades com o cimento das ficções.

A câmera a acompanha de perto. Cada passo é dado com firmeza e cautela. A cabeça se volta para trás a fim de verificar se está sozinha ali. O olhar escaneia o ambiente, atento aos possíveis sinais de perigo. Nesse momento de solidão noturna no transitar pelo espaço público, Linn é abraçada por um áudio extradiegético. "Eu acordei agora, dormi... Acordei agora, agora é que tô vendo que é você mesmo. Cê é louca mesmo, né, Júnior? Mas, tudo bem, faz o que você gosta. Mas se cuida, tá? Tanto na alimentação quanto na sua saúde. Beijo, te amo. Do jeito que você é". A voz é de Lilian Anjos, mãe de Linn da Quebrada. Das nuances da relação das duas que o trecho da conversa deixa entrever, ressaltam-se o amor e a aceitação maternos, a preocupação pelo bem-estar da filha e o pedido por autocuidado. Um recado que borra as fronteiras do que é real e do que é fictício.

Mais que um corpo, no videoclipe e na vida, Linn da Quebrada é uma *corpa* trans negra que atravessa um cotidiano violento produzido pelo sistema heteronormativo branco. *Corpa*, numa torção da palavra "corpo", é uma transgressão à masculinização preponderante na língua portuguesa e um ato subversivo a partir da linguagem protagonizado por ativistas e/ou pesquisadoras/es trans e dissidentes sexuais e de gênero brasileiras/os. Nas palavras da artista/performer e pesquisadora Fredda Amorim: "Se a linguagem constrói, quero destruir o corpo para abrir alas às corpas, monstruosas, não-cisgêneras, desobedientes. Assim com outras manas T já tem feito" (AMORIM, 2019: p.13).

No videoclipe, a violência se concretiza mais à frente em uma cena de agressão à personagem de Linn. Um ato que a fere, mas que não fica sem reação. Talvez por essa realidade social sempre à espreita, a voz de Lilian peça por autocuidados no áudio. Um apelo materno aberto ao público, que agora divide com ela a preocupação pela própria



vida da filha. “O Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo”⁹. Essa é a mensagem que abre outro videoclipe de Linn da Quebrada, *Absolutas*, também lançado em 2017, meses depois de *blasFêmea | Mulher*. Uma frase caco de vidro, que perfura a tela com um dado real. Um lembrete, direcionado a quem assiste, do contexto de mortandade em que está inserido o trio de protagonistas, formado por Linn da Quebrada, Assucena Assucena e Raquel Virgínia.

Jota Mombaça, escritora e artista visual nascida no Nordeste brasileiro, pensa algumas táticas para resistir a essa violência *cistêmica* no provocativo ensaio *rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!* (2016). Nele, Mombaça distingue aquilo que chama de “ficções de poder” e o que seria o “poder das ficções”. Segundo a escritora-artista, o “poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo” (*ibidem*: 4). O “monopólio da violência” – seja pelo estado, seja pelo homem cisgênero viril – seria uma dessas ficções de poder, sustentada na pretensa posição de neutralidade ocupada por instituições de mediação de conflitos, como o “sistema de justiça moderno-colonial” (*ibidem*: 4), fabricado como neutro por narrativas hegemônicas.

A intelectual aciona a ficção científica (aquela que se desvia da perspectiva euro-estadunidense de homens brancos cisgêneros) para articular sobre a potencialidade do “poder visionário das ficções” diante das ficções de poder:

O poder insuspeitado das ficções é o de ser cimento do mundo, porque, como propõem pensar as co-editoras do livro *Octavia’s Brood*, Walidah Imarisha e adrienne maree brown, “não podemos construir o que não podemos imaginar”, de modo que tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções. [...] Liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante as violências sistêmicas, que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo (MOMBAÇA, 2016: 6).

Reimaginar mundo(s), retraçar linhas de fuga e reafirmar existências pela arte parece ser uma reflexão feita por Jota Mombaça que encontra eco em vários dos

⁹ A informação se baseia no relatório *Trans Murder Monitoring* de 2017 da ONG Transgender Europe (TGEU). Atualmente, o Brasil ainda ocupa a mesma posição no *raking* de assassinatos de pessoas transgêneras e gênero-diversas (TGEU, 2020).



trabalhos atuais de artistas trans negras brasileiras. Tais obras têm construído, por meio do audiovisual, possibilidades de vida e de resistência ao cenário de violência diária experienciada por pessoas trans e pessoas negras no Brasil.

A ocupação de corpos trans negras no território do videoclipe é uma estratégia de resistência na medida em que se configura como uma apropriação de um gênero audiovisual que se trata de um “poderoso instrumental de divulgação de artistas da música pop” (SOARES, 2012: 32). O pesquisador Thiago Soares define que “o videoclipe é a união entre música e imagem com a finalidade de geração de um produto audiovisual que sirva como base para a divulgação de uma canção” (SOARES, 2009: 18). Exercendo tal função, o videoclipe é capaz de construir um “semblante midiático” da/o artista, um perfil que a/o posiciona no mercado musical, criando assim uma relação extensiva com a canção que o origina (SOARES, 2009).

Os videoclipes são elementos cruciais na edificação do “semblante midiático” de Linn da Quebrada como uma artista terrorista de gênero. Por meio da música e do audiovisual, ela busca firmar um canal de comunicação com o público e construir histórias para si e para outras corpos que desviam das narrativas midiáticas centradas apenas em dor, apagamento e morte. Tanto *Absolutas* quanto *blasFêmea | Mulher*, especificamente, são projetos que surgem de parcerias estabelecidas entre a artista com marcas específicas (o primeiro, com a marca de vodca Absolut, e o segundo com a marca de sapatos e bolsas Melissa). A troca de interesses entre iniciativas privadas e artistas negras dissidentes se faz aqui uma negociação para disseminar em larga escala ficções trans/cuir negras que possam furar a invisibilização e o silenciamento e entrar em disputa com outras narrativas ficcionais na esfera pública brasileira.

Inventar narrativas de si para (r)existir parece ser o que move Linn da Quebrada ao criar f(r)icções audiovisuais subversivas da mortandade desse sistema heteronormativo branco. Nas palavras dela: “eu venho desenvolvendo o meu trabalho não como uma obra de ficção, mas como uma obra de fricção”¹⁰, um movimento “[d]e fricção entre a realidade e a ficção, entre memória e invenção, como ato daquilo que eu quero inventar”¹¹. O videoclipe se apresenta, então, como um gênero audiovisual fértil e híbrido que entra em consonância com a porosidade de Linn da Quebrada a diversas linguagens artísticas. Isso é perceptível tanto em *Absolutas*, que flerta com a publicidade, quanto

¹⁰ 'Uso o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade'. Entrevista de Linn da Quebrada ao Estúdio CBN, no dia 25 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-como-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>>. Acesso em 09 set. 2020.

¹¹ "#EstamosVivas e cheias de pautas pra conversar.AO VIVO". Live com Linn da Quebrada postada pelo portal *ONErpm Brasil* no Twitter em 1º de novembro de 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/ONErpmbr/status/1190360071928078336>>. Acesso em 09 set. 2020.



em *blasFêmea | Mulher*, em que há uma maior confluência entre cinema e vídeo experimental.

Em sintonia com o trabalho de Arlindo Machado, o pesquisador Thiago Soares entende que “a especificidade da linguagem do vídeo talvez seja não ter especificidade. Em outras palavras: se é possível estabilizar a dinâmica das articulações na criação a partir do vídeo, este sustentáculo é o do hibridismo” (SOARES, 2012: 48). Assim sendo, o videoclipe é influenciado não só por aspectos das performances ao vivo, da música e do cinema, mas também pela videoarte, pela vídeo-performance e por outras linguagens (SOARES, 2009).

A expressão artística híbrida de Linn da Quebrada pode ser lida como um potencializador do seu enfrentamento interseccional à fixidez das identidades sexuais e de gênero e às imagens estereotipadas forjadas pelo sistema heteronormativo branco. Seus cliques permitem construir barricadas de resistência e são uma forma de produção de conhecimento. Afinal, a experimentação artística para algumas corpos pode ser uma ferramenta de fortalecimento, em uma compreensão da “arte como potência, como arma e como epistemologia” (AMORIM, 2019: 115).

Nesse sentido, interessa-nos ouvir os conhecimentos e ativismos *queer/cuir* negros que emanam de *Absolutas*, com a celebração de vida de sujeitos desviantes do sistema estampada no concreto da cidade; e de *blasFêmea | Mulher*, com o confronto auto-organizado por mulheridades/travestilidades em face das violências cometidas por mãos masculinas, cisgêneras e brancas.

3. Olhares opostos que se infiltram

Em um quarto atravessado por luzes e penumbras de um entardecer, Linn da Quebrada pousa de camisola para alguém que a observa. Não é um olhar de alguém que a rejeita, examina ou hipersexualiza. É um olhar que cria ponte, que se comunica, que entra em sintonia com o dela, acompanhado de um sorriso. A observadora é a multiartista intersexual branca Patrick Rigon, que, em *Absolutas*, traduz o rosto de Linn em um retrato desenhado (ver Figura 1).



Imagem 1: *Frames de Absolutas.*

Fonte: Captura de tela do videoclipe, YouTube, 2017.

Do lado de fora do quarto, a noite cai na cidade e traz consigo uma atmosfera dominada por brilhos difusos e luzes frias. Corpos e *corpas* desviantes se agrupam e se colocam em movimento pelas vias urbanas a caminho de uma festa que, logo mais, explodirá em papéis laminados e passos de *voguing*. Um coletivo composto por *drag queens*, *bixas*, *sapatonas*, *travestis* e indivíduos de identidades multicolores marcham pelo espaço público com orgulho de si, sentimento ostentado nos cabelos, nas roupas, nos acessórios ou nas formas de andar e de dançar.

Em meio ao grupo que se avoluma, estão Assucena Assucena e Raquel Virgínia, que, depois de suas rotinas diárias, encontram-se na marcha-caminhada. Seus rostos são sérios, bem como os das pessoas ao seu redor. Ser um corpo visivelmente recusante das normas de gênero e sexualidade em trânsito pelo espaço público envolve criar estratégias de circulação e de atenção a qualquer sinal de perigo, tal como também expressa o corpo de Linn da Quebrada na cena já mencionada de *blasFêmea | Mulher*.

Raquel e Assucena, ambas enquadradas separadamente em primeiro plano, entreolham-se. Uma conexão é estabelecida, a partir do reconhecimento de alguém que compartilha de vivências em comum. As duas sorriem, agora enquadradas juntas no mesmo plano, e os rostos que as cercam manifestam alegria (ver Figura 2).



Figura 2: Frames de *Absolutas*. Fonte: Captura de tela do videoclipe, YouTube, 2017.

Uma coalizão de diferenças é selada entre sujeitos de identidades plurais que compõem o grupo. Isso é um aviso: os olhares em *Absolutas* desenham linhas de forças que se aliam e resistem em conjunto às imagens estereotipadas construídas pelo sistema heteronormativo branco.

Lançado em 24 de novembro de 2017, o videoclipe *Absolutas*¹² integra uma das ações da campanha publicitária Absolut Art Resistance, da vodca Absolut. Ela consistia em duas etapas principais: o lançamento do videoclipe e a realização de um grande mural, este último grafitado por Patrick Rigon e Renan Santos. Ambas as partes do projeto se entrecruzavam, já que a intervenção urbana, realizada em um prédio no

¹² "ABSOLUTAS - Linn Da Quebrada feat. As Bahias e A Cozinha Mineira". Videoclipe divulgado em 24 de novembro de 2017 no canal da AbsolutBrasil no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_QAxVsn2OxA>. Acesso em: 13 set. 2020.



Minhocão, via central da cidade de São Paulo, foi baseada em uma cena-chave do clipe e que a visão aérea do próprio mural fez parte do desfecho da obra audiovisual.

A produção da música ficou a cargo de BadSista, diretora musical do álbum *Pajubá* e parceira de Linn da Quebrada em trabalhos anteriores. Já Linn da Quebrada é quem assina a composição da canção, que se trata de uma miscelânea, com adaptações, de outras quatro músicas do *Pajubá* (“Pirigoza”, “Submissa do 7º dia”, “Tomara” e “Talento”). A montagem do videoclipe, assinada por Talles Martins, é ágil e se difere da lentidão frequentemente adotada no ritmo dos vídeos de Linn da Quebrada lançados até ali. O frenesi dos cortes se sintoniza com as batidas eletrônicas crescentes da música e com as imagens festivas. O tempo da montagem é o da urgência dos movimentos dos corpos em celebração, e o tempo da narrativa é o da brevidade entre a luz da tarde e os brilhos da noite. O aviso sobre bebidas alcoólicas, a inserção do produto principal e as entrevistas de bastidor (que aparecem junto aos créditos) são marcas que evidenciam o contexto publicitário.

Quem dirige a obra é Lua Voigt, realizadora que também estaria em outros trabalhos relacionados às artes de resistências, como *(R)Existimos*, vídeo de divulgação do 26º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, em que assinou a direção de cena. Em palestra na FilmeCon 2018, conferência sobre audiovisual sediada em São Paulo, Voigt explica que parte do tratamento que fez do roteiro de *Absolutas*, além das alterações da agência de publicidade, também foi transformado diretamente pelo olhar de Linn da Quebrada sobre a narrativa.

Uma das cenas previstas, que se passaria em um motel, foi descartada depois de uma reunião com a artista. Voigt relata que, em conversa com Linn, “ela falou: ‘Lua, eu não quero essa coisa mais sexual. Eu quero o nosso cotidiano. Eu quero tá tomando café e [que] as pessoas reajam naturalmente a mim. [...] A gente já tem essa força sexual’”¹³. O videoclipe passa a ser povoado não só por sequências de festa e agitação em espaços públicos, mas também por imagens de intimidade – como Linn da Quebrada em seu quarto, performando sozinha ou pousando para Patrick Rigon – e de cotidiano – como Raquel Virgínia comendo numa lanchonete e Assucena Assucena comprando itens num supermercado. A ideia inicial de sexualizar corpos já hiperssexualizados – como acontece com sujeitos trans e sujeitos negros – dá lugar, então, às relações de afeto e força estabelecidas entre indivíduos da comunidade de dissidentes sexuais e de gênero.

¹³ “Lua Voigt - Palestra - FilmeCon 2018”, vídeo publicado em 12 de fevereiro de 2019, no canal FilmeCon Brasil, no YouTube. Disponível em: < <https://youtu.be/AjzYoQ6Sgok> >. Acesso em 04 maio 2020.



Nessas cenas, o gesto do olhar é atravessado por uma complexa teia de relações de poder. É por meio dessas conexões visuais que, no clipe, sujeitos *queer* – ou, num contexto brasileiro, sujeitos *cuir* – ora têm seus laços fortalecidos com apoios mútuos, como nas cenas anteriormente descritas, ora são empurrados/as para o campo do abjeto por práticas transfóbicas, como em um momento em que Assucena Assucena é ojerizada pelo olhar de um homem branco, cliente de um supermercado.

“Existe poder em olhar” (2019: p.215), afirma a teórica feminista negra bell hooks no ensaio “O olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, presente no livro *Olhares negros: raça e representação*, publicado originalmente em 1992. No texto, a autora trata do desenvolvimento de um olhar opositor por parte de algumas espectadoras negras (ciscgêneras e estadunidenses, vale ressaltar), que não só resistem às imagens estereotipadas de mulheres negras disseminadas pelo cinema e pela televisão, mas também ativamente questionam, inquiram, subvertem, escarneiam e desconfiam dessas representações (HOOKS, 2019).

A autora é influenciada pelo pensamento de Michel Foucault acerca das possibilidades de resistir presentes em todas as relações de poder. Foucault (1988) elabora uma compreensão do poder não como uma instituição ou estrutura, mas sim como uma situação complexa e estratégica de uma determinada sociedade. Uma rede de forças que se arquiteta em múltiplos nós, num jogo incessante de lutas em constante transformação (FOUCAULT, 1988). Assim, o poder estaria em toda parte, bem como as resistências, em vários focos disseminados. Embasada pela analítica do poder de Foucault, hooks evoca a lembrança do olhar de criança dela rebelde ao mundo adulto e resgata a confrontação pelo olhar da população negra escravizada aos senhores brancos para buscar “margens, brechas e lugares no e através do corpo em que a agência pode ser encontrada” (HOOKS, 2019: 216).

Ela reflete que um certo modo crítico de olhar a realidade se torna um lugar de resistência construído pelo povo negro colonizado. Assim, “[...] todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (HOOKS, 2019: 216). Quando nós, pessoas negras, decidimos “[...] olhar corajosamente, declaramos em desafio: ‘eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’” (*ibidem*).

Como exemplifica a autora com alguns filmes da década de 1980 realizados por mulheres negras, esse tipo de olhar pode criar subversões nas representações convencionalmente encontradas no cinema e na televisão. Sobre o impacto dessas obras, ela escreve: “Ao olharmos e nos vermos, nós mulheres negras nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (2019: 240).



Há diferenças entre o contexto a partir do qual hooks desenvolve seu ensaio e o contexto brasileiro contemporâneo em que estão inseridas Linn da Quebrada, Assucena Assucena e Raquel Virgínia. Além disso, *Absolutas* não é inteiramente um produto do olhar opositor do trio de artistas trans negras, uma vez que a direção, o roteiro e a montagem do clipe, por exemplo, estavam sob o crivo criativo e o poder de decisão branco da agência. Porém, entendemos que o videoclipe é sim resultado de um tensionamento provocado pelos olhares opositores das artistas protagonistas que desafiam os estereótipos imagéticos pré-concebidos e infiltram, mediante negociação, suas visões de mundo na tela e na música.

Se em *Absolutas* o olhar de Linn da Quebrada se esgueira, com limitações, no tecido do videoclipe, em *blasFêmea | Mulher* um outro fluxo criativo se deságua, já que essa é a primeira obra audiovisual em que roteiro e codireção se centram nas mãos da própria artista. Lançada no YouTube em 14 de abril de 2017, *blasFêmea | Mulher*¹⁴ começou a ser desenvolvida ainda em 2016, quando Linn da Quebrada foi uma das selecionadas para o Meio-Fio, projeto da marca de sapatos e bolsas Melissa de apoio a trabalhos de novos talentos da cidade de São Paulo. Isso possibilitou a elaboração de um “experimento audiovisual documental”, um “transfilme” ou “transclipe” que se localiza entre “enfrentamento e resistência”, “sagrado e profano”, como descreve Linn da Quebrada em publicações no Facebook à época da divulgação¹⁵.

A artista divide a direção com o realizador audiovisual branco Marcelo Caetano, com quem já havia trabalhado anteriormente como atriz do longa-metragem de ficção *Corpo elétrico* (2017). A parceria dos dois em *blasFêmea | Mulher* produziu um híbrido audiovisual entre o que seria considerado um curta-metragem e um videoclipe. “*blasFêmea* fala de mulheres, fala de mulheridades, fala do feminino e de toda essa diversidade do feminino [...]; da bicha preta gorda, da travesti, da mulher cis[*gênera*], da mulher grávida, da mulher preta, da mulher de periferia”¹⁶, explica Linn em entrevista à Melissa sobre o projeto. Ou seja, é o eco conjunto das vivências que reverberam contra as normas do sistema heteronormativo branco patriarcal classista.

Em entrevista ao jornalista e apresentador Pedro Bial, no programa *Conversa com Bial*, em agosto de 2020, Linn da Quebrada demarca de que lugar identitário fala sobre mulheridades: “Eu não sou mulher, eu sou travesti...[...] E eu evoco e reivindico a

¹⁴ “Linn da Quebrada - blasFêmea | Mulher”. Videoclipe divulgado em 14 de abril de 2017, no canal de Linn da Quebrada no YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/-50hUUG1Ppo>>. Acesso em 23 ago. 2020.

¹⁵ Publicação de Linn da Quebrada do dia 6 de março de 2017 no Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/mclinndaquebrada/photos/a.1693287327576499/1855041498067747>>. Acesso 13 set. 2020.

¹⁶ “Linn da Quebrada – blasFêmea”, vídeo postado em 11 de maio de 2017, pelo canal melissachannel no YouTube. Disponível em: <<https://youtu.be/ptok2ODrEGl>>. Acesso em: 14 abr. 2020.



mulheridade presente na travesti. É o corpo travesti, é a travestilidade que eu tenho construído, que é ser mulher, também”¹⁷. E complementa: “Não existe a mulher, né Bial, vamos falar a verdade?... A mulher não existe. Existem mulheres, existem milhares [...]”¹⁸.

O entendimento de “mulheridades”, então, alarga e diversifica a categoria de “Mulher”. “Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher!”, canta Linn da Quebrada na obra. Em uma reivindicação por um entendimento expandido sobre mulheridades, a artista estiliza a concepção universal, branca e cisgênera de mulher – no singular – para refletir a partir de uma perspectiva caleidoscópica de mulheres, no plural. “O conceito de ‘Mulher’ apaga a diferença entre mulheres em contexto sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas em vez de como *uma* sujeita psíquica (ou uma não sujeita)”, escreve bell hooks (2019: 229), ao tecer uma crítica às teóricas brancas feministas de cinema sobre uma generalização de uma imagem uma de “mulher”.

A narrativa de *blasFêmea | Mulher*, dividida em três atos, funda-se na resistência de *corpas* que tecem uma reação insurgente à violência machista, misógina, transfóbica e racista e constroem espaços de acolhimento às múltiplas diferenças entre mulheridades. No prólogo, há a performance sacro-profana já mencionada. No segundo ato, acontecido no intervalo de uma noite-madrugada, são mostrados recortes do cotidiano de indivíduos atravessadas por feminilidades junto a uma agressão à personagem de Linn da Quebrada causada por um grupo de homens cisgêneros brancos, da qual é resgatada por essas sujeitas. Por fim, no epílogo, também performático, a obra desfecha com uma vivência que o elenco e Linn da Quebrada tiveram juntas antes do início das gravações, friccionando, mais uma vez, realidade e ficção.

Com duração de mais de 10min, a montagem da obra, assinada por Caroline Leone, com assistência de Clara Bastos, assume um ritmo que destoa dos *flashes* imagéticos e dos cortes rápidos de *Absolutas*. As imagens de *blasFêmea* se dilatam no desenrolar dos acordes da música “Mulher”, num tempo descontínuo que se espirala na cadência dos versos ferinos da canção. Em vez de uma linearidade narrativa, talvez haja um efeito de linearidade, já que o tempo de *blasFêmea* se dá numa descontinuidade de acontecimentos, uma das características do próprio videoclipe (MACHADO, 2000).

¹⁷ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CDxRI07Hu9b/>>. Acesso em 10 set.. 2020.

¹⁸ *Ibidem*.

A sequência final da obra sintetiza a pluralidade de vivências femininas existentes e traz um espaço de fortalecimento entre elas. Há banho de folhas e trocas de carícias entre mãos coletivas, que materializam o acolhimento de mulheridades diversas (Figura 3). Junto com a cena, todas em coro entoam os versos: “Homem que consome, só come e some / Homem que consome, só come, fudeu e some / Eu tô correndo de homem”.



Figura 3: Sequência final de *blasFêmea | Mulher*.

Fonte: Captura de tela do videoclipe, YouTube, 2017.

Fazer música, de acordo com Linn da Quebrada, “é justamente falar [...] sobre o presente, sobre construir um presente, sobre destruir o presente para construir um novo



futuro”¹⁹. Um gesto de in(ter)venção no tempo do agora e no tempo que há de vir parecido com aquele que é citado por hooks (2019), na elaboração de contramemórias protagonizada por mulheres negras.

Ou, nesse caso, por mulheridades negras, inclusas travestilidades, transexualidades e transgeneridades, populações a quem o direito à memória é interdito por um sistema heteronormativo branco. Conforme aponta Fredda Amorim: “Uma memória que nos foi negada, nos foi tirada, apagada, e sua reconstituição só será possível quando falarmos a partir de nós mesmas e a partir das memórias das nossas” (2019: 32).

A arte protagonizada por tais corpos aparece então como uma possibilidade de fortalecimento e resistências. A “arte da performance”, para Amorim, “quando inserida nas redes de [re]existência e pensada a partir de CORPAS MONSTRUOSAS, ultrapassa o desejo de representação e cria afetos, desejos e várias reticências...” (*ibidem*: 49. Destaque da autora). Para Linn, a música é “uma experiência coletiva e por isso que é tão importante que a gente consiga construir coletivamente não só uma experiência, mas experiências múltiplas que nos representem de alguma forma”²⁰. Dessa forma, os vídeos *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher* são movimentados por forças forjadas a partir das coletividades e contribuem para a construção e reivindicação de um imaginário das corpos.

4. Multidões que resistem

“A gente tá conquistando o nosso direito de ser, estar e de existir. Quando você é travesti dentro de um mundo machista, transfóbico, você já é uma resistência, mesmo que a sua música não expressasse didaticamente isso”. A frase é de Assucena Assucena, em um breve depoimento que surge no final de *Absolutas*. Raquel Virgínia, companheira de banda, compartilha da reflexão: “Eu poderia cantar qualquer repertório, eu ainda assim vou ser uma mulher trans negra cantando aquele repertório”. As falas indicam que a construção de uma identidade e de um/a corpo/a trans é, por si só, um processo de confrontação diária no Brasil.

“A luta tem sido uma luta por existir. Estamos vivas – ninguém esperava, né? E estamos chegando cada vez mais próximas, pra ter coragem de enfrentar, juntas”. A voz é de Linn da Quebrada, que, durante os créditos do clipe, dispara o aviso como última

¹⁹ “Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada”, vídeo postado em 16 de setembro de 2019, pelo canal Observatório da TV, no YouTube. Disponível em: < <https://youtu.be/01KYrg-Kodl>>. Acesso em 13 set. 2020.

²⁰ *Ibidem*.

nota da música e é costurada, pela montagem, ao seu olhar direcionado à câmera, em busca de comunicação.

O olhar funciona como um dos instrumentos que Linn da Quebrada lança mão para infiltrar sua resistência em *Absolutas*. Seus olhos encaram a câmera com firmeza em momentos-chave e esgarçam a performance para estender ao público pontes feitas de possibilidades de experiências subjetivas fora do binarismo de gênero ou das identidades sexuais bem delimitadas. Uma das principais cenas do clipe em que se dá essa conexão visual direta é na festa para a qual ruma o coletivo de pessoas cuir em movimento nas vias urbanas. Na montagem, imagens de Linn sozinha no quarto, diante do espelho, são intercaladas a planos dela já em meio a uma explosão de papéis laminados e de *corpas* que dançam em efusão. Nesse momento de celebração, ela encara a câmera e abre de súbito os braços. A capa de seu figurino se transforma em uma espécie de par de asas e, sobre o tecido, estão pintados os dizeres que constituem o cerne de *Absolutas*: “A ARTE RESISTE” (ver figura 4).



Figura 4: Frame de *Absolutas*. Fonte: Captura de tela do videoclipe, YouTube, 2017.

Segundo a diretora Lua Voigt, em uma fala durante a FilmeCon 2018, a cena é diretamente inspirada no filme estadunidense *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001), musical dirigido por John Cameron Mitchell que ficou bastante conhecido na cena *queer*. Porém, ao reencená-la, Linn da Quebrada ressignifica o ato dentro de um contexto brasileiro e faz da própria corpa preta, mais do que um estandarte de uma mensagem, uma arma para o enfrentamento artístico do sistema heteronormativo branco.

Essa mesma imagem retorna reconfigurada para o encerramento do videoclipe. Na sequência final, um enquadramento fechado em primeiro plano mostra as três protagonistas. Seus rostos se fragmentam em *pixels* e se transformam em uma panorâmica do cenário urbano noturno, na qual se sobressai o mural grafitado *Resistir & existir*, de autoria de Patrick Rigon e Renan Santos, na empena de um edifício (ver figura 5).



Figura 5: Frame de *Absolutas* com o mural *Resistir & Existir*, no Minhocão, na cidade de São Paulo.

Fonte: Captura de tela do videoclipe, YouTube, 2017.

Além do trio, também estão desenhadas pessoas dissidentes sexuais e de gênero de destaque da militância e das artes no Brasil. Uma multidão de rostos, de várias etnias e cores, que povoa o concreto. “Ser bixa,/ trava,/ sapatão,/ trans,/ bissexual / é também poder / re-sis-tir”, cantam as artistas, subvertendo antigos xingamentos em símbolos de autoafirmação, de forma análoga ao que aconteceu com a palavra “*queer*”, em um contexto anglófono.

A resistência pela existência também se faz presente em *blasFêmea | Mulher*. No segundo ato da narrativa, logo após a cena em que ouvimos, cúmplices, o áudio de Lilian Anjos para sua filha, a personagem interpretada por Linn da Quebrada se direciona para um carro onde se encontra com um homem branco cujo rosto está escondido por um capuz.

“Nas ruas, pelas surdinhas / é onde faz o seu salário / Aluga o corpo a pobre, rico, / endividado, milionário / Não tem Deus nem pátria amada / Nem marido, nem patrão / O medo aqui não faz parte / do seu vil vocabulário”, contextualizam os versos da música em referência a circunstâncias e práticas da prostituição vivenciadas por grande parte²¹ da população de travestis e mulheres trans. Em montagem paralela, também são mostradas imagens de bixas, sapatonas, travestis, mulheres trans e cisgêneras, gordas e magras, negras e brancas, em situações cotidianas, especialmente em trânsito pela cidade à noite.

Aos poucos, essas várias personagens se agrupam em bandos que marcham pelas vias públicas, em meio a um clima tenso. Elas parecem ser movidas por um chamado

²¹ De acordo com dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), estima-se que cerca de 90% da população trans brasileira utiliza-se da prostituição como fonte de renda, uma vez que pessoas trans são excluídas do mercado de trabalho formal (ANTRA, 2019). Disponível em: <<https://antrabrasil.org/2019/11/21/antra-representa-o-brasil-em-audiencia-na-cidh/#comments>>. Acesso em 12 set. 2020.



vibrante em outro espectro sonoro ou por um pressentimento de algo à espreita nas esquinas. Laços invisíveis se estabelecem como que conjurados pelos versos de Linn: “Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher [...] / Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há dez mulheres para cada um/ E uma, e mais uma, e mais uma, e mais uma, e mais outra mulher”.

Enquanto isso, Linn aparece flertando com o homem encapuzado dentro do carro estacionado. O sorriso dela se desmorona quando se apercebe da presença de alguém do lado de fora através do para-brisas. De súbito, é arrancada do veículo e passa a ser agredida pelo motorista e por mais dois homens brancos. Eles cospem, sufocam e prendem seu corpo enquanto ela luta. Uma representação complexa da objetificação, da abjeção e da violência que o sistema heteronormativo branco projeta sobre pessoas trans, em especial negras.

Os diversos grupos de mulheridades se encontram em encruzilhadas de ruas e compõem uma legião, que, ao notar o perigo a que Linn está exposta, avança para os agressores. As sujeitas correm, imobilizam os algozes, neles batem e resgatam Linn da Quebrada. Enquadrada num mar de *corpas* em agitação, ela observa o enfrentamento de todas (ver Figura 6).





Figura 6: Frames de *blasFêmea | Mulher*.

Fonte: Captura de tela do videoclipe, Youtube, 2017.

Não à toa, Linn resolveu construir *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher*, seus primeiros videoclipes de maior porte, como obras multitudinárias. As coletividades retratadas nas duas produções evidenciam um poder emanado de coalizões de sujeitos desviantes, que constroem entre si redes de apoio e de comunidades de afeto.

Entendemos que as “legiões” evocadas nas e pelas obras de Linn da Quebrada se aproximam das multidões *queer* pensadas pelo teórico espanhol Paul B. Preciado. “Multidão *queer*” é um termo que Preciado desenvolve em seu artigo *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*, publicado originalmente em francês na revista *Multitudes*, em 2003. No contexto capitalista contemporâneo, Preciado reflete que o sexo e o capital estão imbricados, numa relação “capitalismo sexual” e “sexo do capitalismo” (2011: 12). A sexopolítica seria uma forma dominante da ação biopolítica²², na qual o sexo do/a vivente se torna fator central na política, na governabilidade e nos mecanismos de controle da vida.

A partir de Michel Foucault e Monique Wittig, Preciado pensa a heterossexualidade como uma tecnologia biopolítica que produz corpos “*straight*” (heterossexuais), pertencentes ao domínio da “normalidade”. Inspirado nos conceitos de Império e Multidão de Michael Hardt e Antonio Negri, Preciado aponta então para a existência de

²² Biopolítica e biopoder são termos provenientes do pensamento filosófico de Michel Foucault. Na sociedade moderna ocidental, segundo Foucault (1988), a vida das populações passa a ser gerida, multiplicada, estudada, regulada, controlada: taxas de natalidade, índices de mortalidade, reprodução, duração de vida, etc. “Abre-se, assim, a era de um ‘biopoder’” (FOUCAULT, 1988: 152), em que há a entrada da vida humana na ordem do poder, do saber e do campo político – uma biopolítica.



um Império Sexual ou um Império dos Normais, o qual se esforça para regular a potência política de uma multiplicidade de “anormais”.

Para Preciado (2011), o corpo não é uma matéria passiva sobre a qual age o biopoder, mas sim uma potência que possibilita uma reapropriação do gênero e de tecnologias de normalização corporal pelos “anormais”. “As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*” (PRECIADO, 2011: 14). A multidão *queer* traz em si o fracasso dessas tecnologias e desses dispositivos sexopolíticos que produzem os corpos “normais”. Assim, os movimentos *queer* têm a capacidade de se fazerem resistência à “universalidade” do sujeito branco, colonial e heterossexual.

De acordo com Preciado (2011), não existe uma diferença sexual, mas sim uma miríade de diferenças, de relações de poder e de potências de vida. Logo,

a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (PRECIADO, 2011: 16).

Resistência e desvio são as forças motrizes que mobilizam as multidões tanto de *Absolutas* quanto de *blasFêmea | Mulher* ao invadirem as ruas. Não impera entre elas uma “normalidade” de corpos, de identidades, de desejos. Os grupos são coalizões que se articulam justamente por meio de suas diferenças. Não há um ser “diferente”, estabelecido a partir de um parâmetro “neutro”. O que há é um reconhecimento de diferenças mútuas, plurais, que atravessam e organizam os sujeitos em coletivos, formados quer para celebrar suas próprias existências, quer para defender alguém em perigo (ver figura 7).

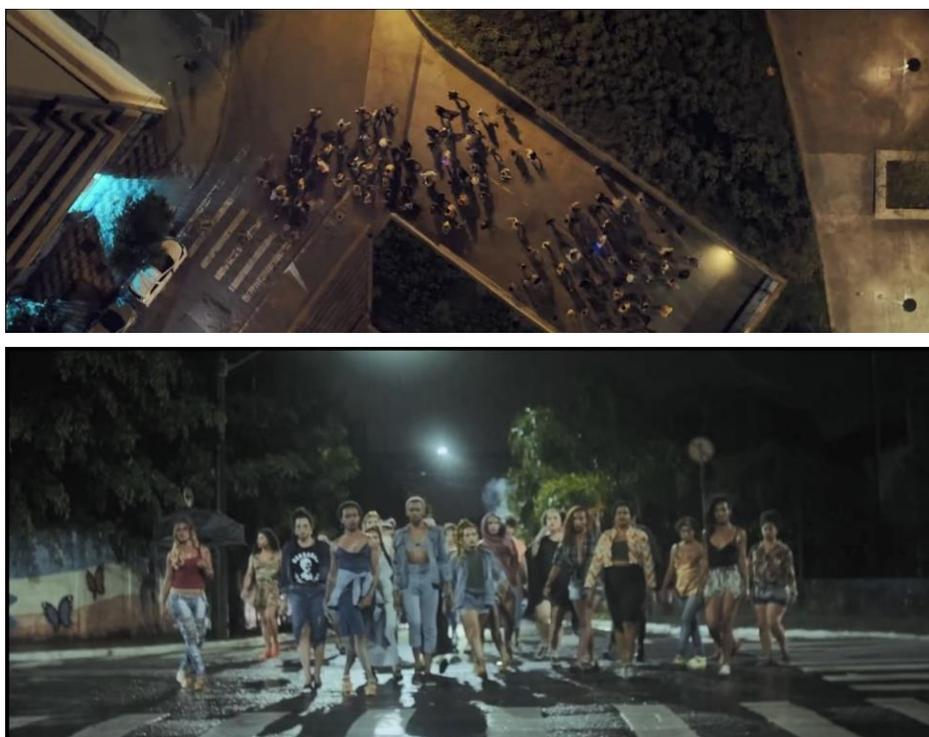


Figura 7: Em cima, *frame* de *Absolutas*, das *corpas* que se direcionam à festa como um ato político; abaixo, de *blasFêmea | Mulher*, na encruzilhada em que se reúnem como uma grande coalizão.
Fonte: Captura de tela de *frames* de ambos os videoclipes, Youtube, 2017.

Conforme reflete Fredda Amorim, em sua dissertação: “A *corpa* que (RE)EXISTE se reinventa, se recria, se reencontra e é assim que ela cria relações com outras *corpas* e com o mundo, criando redes e borrando possibilidades de entendimento e definições singulares” (2019: 87). Nos videoclipes aqui em questão, multidões cuir disputam pelo direito ao (à) corpo (*corpa*) e pela ocupação da cidade.

5. Ecos finais

“A nova Eva” “Eu abro a boca, eu mostro os dentes/ Eu canto, eu penso, eu danço, eu sento, eu sinto [...] Quem *soul* eu? / Maldição / Muito prazer, a nova Eva”, enfeitiça Linn na performance no programa *Conversa com Bial*. O último verso, que encerra a música, mais do que uma resposta sobre qual a identidade de Linn da Quebrada, parece ser uma reação estética a uma conjuntura proeminente de um conservadorismo social, religioso e político no Brasil contemporâneo.

Mesmo com objetivos e composições diversas, as multidões de *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher* se assemelham por lutarem pelo direito de pertencimento e de autodeterminação do/a próprio/a corpo/a. Ao se autodefinirem como marginais de um



cistema heteronormativo patriarcal racista e tomarem o espaço público, as coalizões das duas obras desafiam uma ordem social masculina, heterossexual, cisgênera e branca e propaga um tremor a partir das bordas que habitam.

“O que eu espero com meu trabalho é diálogo, é comunicação, é troca [...]. Eu acho que a minha voz é eco de muitos outros corpos”²³, declara ainda Linn nos bastidores de *Absolutas*. A partir dessa perspectiva de rede de corpos (AMORIM, 2019), a arte pode ser entendida como um território estratégico a ser invadido e ocupado por artistas negras dissidentes sexuais e de gênero (e, mais especificamente, trans) que, com obras atravessadas por olhares opostos e com vozes reverberantes em coletividade, fortalecem *resistências* cuir no Brasil.

Além de materializar um protagonismo dessas corpos, *Absolutas* e *blasFêmea | Mulher* nos apontam as diversas violências produzidas pelo sistema heteronormativo branco. Questionar a própria cisgeneridade como normatividade, como bem traz a transfeminista e pesquisadora Viviane Vergueiro, é um dos elementos necessários para “tomar consciência da vigência de um sistema colonial de gênero” e “encontrar formas de resistência existenciais, socioculturais e políticas contra este regime de violências” (2015: 42).

Linn da Quebrada, em entrevista sobre outro videoclipe seu, *Coytada*, lembra a nós, pessoas cisgêneras, dessa responsabilidade: “O meu corpo é político, mas o seu corpo também é político. E diante disso, então, é que nos cabe a pergunta: qual é a sua atuação política?”²⁴. Fazer da escrita uma escuta nos parece uma tentativa de buscar outros caminhos de produção de conhecimento, mais abertos e porosos aos diálogos.

Referências bibliográficas e videográficas

ABSOLUTBRASIL. “Absolutas: Depoimento Linn da Quebrada”. 1 vídeo (52s). Publicado em 28 nov. 2017. *YouTube*. Disponível em: < https://youtu.be/_QAxVsn2OxA >. Acesso em: 13 set. 2020.

_____. “ABSOLUTAS – Linn Da Quebrada feat. As Bahias e A Cozinha Mineira”. 1 vídeo (3 min 33s). Publicado em 24 nov. 2017. *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE>>. Acesso em: 13 set. 2020.

AMORIM, F. L. *Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea*. 2019. 172 p. Dissertação (Mestrado) – Curso Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em:

²³ “Absolutas: Depoimento Linn da Quebrada”, vídeo publicado em 28 de novembro de 2017 no canal da AbsolutBrasil no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_QAxVsn2OxA>. Acesso em: 13 set. 2020.

²⁴ “Processo criativo - Linn da Quebrada | Onda19”. Vídeo publicado em 22 ago. 2018 pelo canal Através \\, no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcAGGgBTGz8>>. Acesso em: 25 fev. 2020



[https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%
%83O_GestosPerformativosAto.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/12088/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O_GestosPerformativosAto.pdf). Acesso em: 15 set. 2020.

ATRAVES \\. Processo criativo - Linn da Quebrada | Onda19. 2018. 1 vídeo (8min 12s). Publicado em 22 ago. 2018. *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BcAGGgBTGz8>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

ANTRA REPRESENTA O BRASIL EM AUDIÊNCIA NA CIDH SOBRE A SITUAÇÃO DAS PESSOAS LGBTI. Publicado em 21 nov. 2019. ANTRA. Disponível em: <<https://antrabrasil.org/2019/11/21/antra-representa-o-brasil-em-audiencia-na-cidh/#comments>>. Acesso em 12 set. 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 288 p.

FILMECON BRASIL. “Lua Voigt - Palestra - FilmeCon 2018”. 1 vídeo (54min 51s). Publicado em 12 fev. 2019. *YouTube*. Disponível em: < <https://youtu.be/AjzYoQ6Sgok> >. Acesso em 04 set. 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade - Vol. 1: A vontade de saber*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante editora, 2019. 349 p.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos - Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião*. Jaqueline Gomes de Jesus: Brasília, 2012, 42p. Disponível em: <[http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%
C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf](http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf)>. Acesso em: 02 fev. 2020.

LINN DA QUEBRADA. “BlasFêmea começou...”. Publicado em 6 mar. 2017. *Facebook*. Disponível em: < [https://www.facebook.com/mclinn
daquebrada/photos/a.1693287327576499/1855041498067747](https://www.facebook.com/mclinn daquebrada/photos/a.1693287327576499/1855041498067747) >. Acesso 13 set. 2020.

_____. “Conversa com Bial...”. 1 vídeo (29min 59s). Publicado em 11 ago. 2020. *Instagram*. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CDxRI07Hu9b/> >. Acesso em 10 ago. 2020.

_____. “Linn Da Quebrada – blasFêmea | Mulher”. 1 vídeo (10 min 18s). Publicado em 14 abr. 2017. *YouTube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUq4WWJRngE>>. Acesso em: 13 set. 2020.

_____. “quem soul eu...”. 1 vídeo (2min 55s). Publicado em 11 ago. 2020. *Instagram*. Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/CDvNtVnHY4t/> >. Acesso em 10 ago. 2020.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MELISSACHANNEL. “Linn da Quebrada – blasFêmea”. 1 vídeo (3min 06s). Publicado em 11 maio 2017. *YouTube*. Disponível em: < <https://youtu.be/ptoK2ODrEGI> >. Acesso em: 14 set. 2020.



MOMBAÇA, Jota. *rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: < https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuiçao_a_o_da_vi>. Acesso em: 8 nov. 2020.

OBSERVATÓRIO DA TV. "Segunda Chamada - Entrevista com Linn da Quebrada". 1 vídeo (8min 36s). Publicado em 16 de set. 2019. *YouTube*. Disponível em: < <https://youtu.be/01KYrg-Kodl>>. Acesso em 13 set. 2020.

ONERPM BRASIL. "#ESTAMOSVIVAS E CHEIAS DE PAUTAS PRA CONVERSAR.AO VIVO". Publicado em 01 nov. 2019. *Twitter*. Disponível em: <<https://twitter.com/ONErpmbr/status/1190360071928078336>>. Acesso em: 09 set. 2020.

PRECIADO, [Paul] B. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. In: *Revista Estudos Feministas*. vol.19, n.1 Florianópolis Jan./Apr, 2011, pp.11-20. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/ref/v19n1/a02v19n1.pdf> >. Acesso em 10 set. 2020.

RAMÍREZ, Boris. Colonialidade e cis-normatividade. Entrevista con Viviane Vergueiro. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales (III)*, pp. 15 – 21, 2014. Disponível em: < <http://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro> >. Acesso em 24 nov. 2020.

RIVAS, Felipe. Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Ed.). *Por un feminismo sin mujeres: fragmentos de un segundo circuito disidencia sexual*. Santiago: Territorios Sexuales Ediciones, 2011, p. 59-75.

SOARES, Thiago. *Videoclípe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

_____. *A construção imagética dos videoclípes: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais*. 2009. 303 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia (ufba), Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5212?mode=full>>. Acesso em: 13 set. 2020.

TRANSGENDER Europe: Trans Day of Remembrance (TDoR) 2019 - Press Release. *Site do Transgender Europe (TGEU)*. Disponível em: < <https://transrespect.org/en/tmm-update-trans-day-of-remembrance-2019/>>. Acesso em 03 set. 2020.

'USO o filme como plataforma para criar e desvendar mistérios sobre a minha identidade'. 2019. 1 áudio (01h 01min 17s). Estúdio CBN. *CBN*. Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/283063/uso-o-filme-come-plataforma-para-criar-e-desvendar.htm>>. Acesso em: 13 set. 2020.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20%20>>. Acesso em: 13 set. 2020.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 15 de dezembro de 2020.



Efeitos performativos na (des)construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*: uma análise a partir da direção de fotografia

Agnes Cristine Souza Vilseki¹

Jamil Cabral Sierra²

¹ Mestra em Educação pela UFPR (2019); graduada no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da UNESPAR, campus Curitiba II, FAP (2014) e pós-graduada no curso de Especialização em Poéticas Visuais da EMBAP, campus Curitiba I da UNESPAR (2017). Suas pesquisas recentes abordam questões de representação, gênero e sexualidade no cinema e na fotografia. Integrante do grupo de pesquisa GILDA – Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR).
E-mail: agnesvilseki@gmail.com

² Pós-Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2017); Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná e professor adjunto na mesma Universidade, atuando como docente permanente no Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE/UFPR). É coordenador e pesquisador do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq).
E-mail: jamilcasi@gmail.com

**Resumo**

Este artigo busca entender como discursos de gênero e sexualidade podem ser estabelecidos através da linguagem cinematográfica – especificamente a direção de fotografia – no filme brasileiro *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), um híbrido que opera com procedimentos da ficção e do documentário. Propomos, desta forma, articular os efeitos de real construídos e tensionados pela linguagem, estabelecidos pela direção de fotografia, em diálogo com as noções de gênero e sexualidade presentes no filme. Para desenvolver e sustentar esta análise, nos apropriamos dos conceitos de dispositivo de sexualidade de Michel Foucault e de performatividade de gênero de Judith Butler, enquanto ferramentas teóricas e categorias analíticas, que nos possibilitam investigar como a fotografia cinematográfica atua construindo discursos que operam entre capturas e resistências em relação às questões de gênero e sexualidade encenadas no filme.

Palavras-chave: Gênero e sexualidade; Discurso cinematográfico; Direção de fotografia; O céu sobre os ombros.

Abstract

This article seeks to understand how gender and sexuality discourses can be established through language - in this case, cinematography - in the Brazilian film *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), a hybrid film that operates with both fiction and documentary procedures. We propose, therefore, to articulate the effects of realness constructed and tensioned by language, established by cinematography, in dialogue with the notions of gender and sexuality present in the film. To develop and sustain this analysis, we take Michel Foucault's concept of "deployment of sexuality" and Judith Butler's notion of "gender performativity" as theoretical instruments and analytical categories, which allow us to investigate how cinematography acts building discourses that operate between capture and resistance regarding issues of gender and sexuality in the film.

Keywords: Gender and sexuality; Cinematographic discourse; Cinematography; O céu sobre os ombros.



Introdução

Se uma paródia de gênero pode ser subversiva, implicar não na repetição de normas para fortificá-las, mas para apresentar possibilidades de contestação das mesmas, poderia o cinema, ao parodiar a impressão do real, desestabilizar a própria noção de realidade? (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 24)

Nosso ponto de partida para esta discussão é o pressuposto de que a sexualidade é produzida discursivamente, bem como o gênero é resultado de produção discursiva, através de um efeito performativo. Desta forma, entendendo que o gênero e a sexualidade configuram-se como “relações discursivas postas em ato” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016), o que propomos, neste texto, é traçar um paralelo e pensar o cinema também como uma instância performativa que, ao reiterar as normas - de gênero, mas também de sua própria linguagem cinematográfica -, possibilita sua descontinuidade e naturalização. Um mecanismo que oculta sua construção, ao mesmo tempo que escancara sua dimensão ficcional e coloca em evidência a artificialidade que produz seu efeito de verdade. “Esse jogo entre reiterar e deslocar, entre reproduzir e escapar [é] uma potência de atuação ligada à capacidade de criação linguística de um efeito de verdade.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 18).

Para desenvolver este argumento, elegemos *O céu sobre os ombros* (2010), de Sergio Borges, um filme que tem como premissa o questionamento da linguagem cinematográfica. O recorte de análise, a fotografia cinematográfica, se justifica por ser fundamental na concepção da imagem. As análises são feitas a partir de duas sequências encenadas por Everlyn Barbin, uma das protagonistas do filme, construídas a partir de procedimentos distintos em relação à linguagem, mais especificamente, a partir de tratamentos diferenciados da direção de fotografia.

O céu sobre os ombros é um híbrido, um filme que utiliza tantos recursos da ficção, quanto do documentário. No contexto deste artigo, cinema híbrido pode ser compreendido como aquele no qual são empregados códigos e convenções da ficção e do documentário. Segundo Maria Helena Braga e Vaz da Costa, uma narrativa híbrida apresenta “[...] características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta.” (2014: 173). Tal afirmação reflete a premissa do filme: articular efeitos de real para romper com uma impressão da realidade.



Embora os modos de fazer e compreender o cinema não sejam fixos, já que dependem do contexto e se modificam ao longo do tempo, há um entendimento de que a ficção, que tem na narrativa clássica a essência de sua expressão, se estabelece através de um efeito de janela, ou transparência, como é pensado por Ismail Xavier, no qual seu processo de feitura é invisibilizada. Tendo como base a montagem invisível, a partir da qual se estabelece uma noção de continuidade e uma encenação naturalista, os filmes de ficção demandam um pacto entre o espectador e o universo fílmico. (XAVIER, 2008).

Se o registro ficcional pressupõe um “pacto de transparência”, como sugere Mariana Baltar (2005), o documentário se efetiva através de um “pacto de veracidade” (2005, 3). Ao menos uma ideia de documentário clássico está alicerçada na ideia de janela como um recorte da realidade, sendo a captura de algo existente no mundo. Enquanto na ficção a orientação se dá pela continuidade espaço-temporal, que cria “um desenrolar realista-ilusionista dos personagens” (BALTAR, 2005: 4), no documentário tal ordenação se dá através da articulação de um argumento.

Pois, bem! *O céu sobre os ombros* não se encaixa em nenhuma dessas categorias, entretanto, é possível identificar nele códigos de ambos os registros. A questão fundamental é que os dois operam no sentido de promover uma impressão de realidade e, ao intensificar essas operações, seus limites são tensionados. Desta forma, o que nos interessa, aqui, é pensar como tais artifícios, o da ficção e o do documentário, podem desestabilizar um ao outro, fissurando a própria linguagem cinematográfica.

Lwei Bakongo, Murari Krishna e Everlyn Barbin foram nomes inventados pelos próprios personagens para reencenar as suas próprias vidas. O que é real, o que é ficção e quais são os seus limites? Documentário, real ou encenado, verdadeiro ou falso são axiomas postos em xeque, categorias que o filme parece desestabilizar, subvertendo, assim, a noção de realidade. Interessa-nos, portanto, ampliar esse tensionamento proposto pelo filme para as questões de gênero e sexualidade presentes na obra. Para isso, propomos um percurso de análise que se desloca do duplo analítico ficção-documentário, para outro duplo analítico: sujeição-subversão. Desta forma, buscamos fazer uma reflexão sobre como a direção de fotografia pode operar na construção de efeitos de verdade em relação aos gênero e às sexualidades, tanto no âmbito das formas de captura quanto das estratégias de resistência.

Assim, nos apropriamos dos conceitos de *dispositivo de sexualidade*, de Michel Foucault e *performatividade de gênero*, de Judith Butler, servindo-nos deles não só como fundamentos teóricos, mas também como categorias analíticas que possibilitam pensar a atuação da direção de fotografia na construção de discursos de gênero e sexualidade no filme *O céu sobre os ombros*. As análises são feitas a partir de Everlyn



Barbin³, personagem que encarna a ambiguidade tão cara ao filme e ao nosso argumento. Nesse sentido, é um filme que desestabiliza noções de representação, colocando em cena subjetividades múltiplas e plurais e sujeitos complexos e contraditórios. Além disso, o filme torna-se potente na medida que propõe desestabilizar a linguagem cinematográfica, configurando-se em um terreno instigante e fértil para análise das relações de gênero e sexualidade, através da direção de fotografia.

O entendimento de direção de fotografia que aqui trazemos é o de que se trata de uma área, um departamento do cinema, uma atividade técnica e artística, que atua diretamente na construção da imagem. É constituída por uma equipe⁴, coordenada pelo/a diretor (a) de fotografia, responsável pela concepção imagética do filme, de acordo com as premissas da direção e as necessidades da narrativa. Segundo Edgar Moura, o diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera ou, de forma mais poética, é “[...] quem transforma os sonhos do diretor em realidade” (1999: 209). Na prática, isso quer dizer que em relação à câmera, a construção da imagem se dará em função da composição do quadro, dos movimentos e do ângulo de câmera. Em relação à iluminação, será determinada principalmente a partir de três aspectos: direção, natureza e intensidade das fontes de luz. Outro aspecto relevante é que existem fontes de iluminação natural (o sol) e artificiais (refletores), cujas temperaturas de cor podem variar, fator esse determinante para a cor do filme.

Quem assina a direção de fotografia do filme é Ivo Lopes Araújo, reconhecido nacionalmente como diretor de fotografia e membro do coletivo cearense Alumbramento, onde atua também como diretor, roteirista e produtor. Sobre o processo de filmagem de *O céu sobre os ombros*, ele comenta:

Os filmes da Teia, *O Céu Sobre os Ombros* (2010), do Sérgio Borges, *A Falta Que Me Faz* (2009) da Marília Rocha, o próprio *Girimunho* (2011) dirigido pelo Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina, eram filmes com equipe reduzida ou sem equipe e tinha que iluminar, tem sempre que iluminar porque, na maioria das vezes, as câmeras não filmam com

³ Everlyn Barbin foi o nome escolhido por Sarug Dagir Ribeiro para reencenar sua vida no filme *O céu sobre os ombros*, uma mulher transexual que está a escrever sua dissertação de mestrado, também professora e prostituta.

⁴ A direção de fotografia é responsável pela elaboração final da imagem, definindo os equipamentos de câmera, luz e maquinaria necessários e coordenando a equipe nessa execução. Sua equipe é formada por um(a) operador(a) de câmera, um(a) primeira assistente de câmera (e seus assistentes; o segundo e o terceiro assistentes de câmera), um(a) logger (responsável pelo gerenciamento e armazenamento dos arquivos digitais do filme), o/a operador(a) de vídeo assist (responsável pela instalação e manutenção do monitor conectado à câmera durante as filmagens), um/a chefe eletricista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de iluminação - e um/a chefe maquinista (e seus assistentes) – responsáveis pelos equipamentos de maquinaria, tais como guias, trilhos, etc.



pouca luz, não têm sensibilidade pra filmar como o olho da gente vê. Então, eu comecei a partir de coisas muito simples, se eu acho que a iluminação da casa está boa, quando é um documentário, acho massa de alguma forma preservar esse tipo de iluminação, o que eu preciso é ter uma quantidade maior de luz, aí eu ia nas casas e, no mesmo lugar que tinha uma lâmpada de 60W, eu botava três lâmpadas de 150W e deixava o interruptor no mesmo lugar, que era onde as pessoas da casa estavam acostumadas. Eu não ia mexer na rotina das pessoas e, aos poucos, fui elaborando esse sistema de luz. (ARAÚJO, 2017).

O comentário de Araújo ilustra como os procedimentos empregados em um filme documentário são desenvolvidos mais em função do que a cena propõe e possibilita, do que a partir de critérios pré-estabelecidos em função da narrativa. Entretanto, também demonstra que é necessária a manipulação da cena para construir o efeito desejado. Levando em conta tais procedimentos, são essas as noções da direção de fotografia que nortearão nossas análises, em relação às questões de gênero e sexualidade, postas em cena no filme *O céu sobre os Ombros*.

A verdade do sexo

- É...a minha família não sabe e nem pode saber, eu acho, que eu sou uma transexual e prostituta. Uma prostituta transexual. E eu acho que tô conquistando coisas, que são por eu estar nesse lugar. Eu tô conquistando, então eu não sei se isso é positivo ou negativo. Mas assim, pra mim o mais difícil é não poder ver a minha vó, é o mais difícil. (Dialogo extraído de *O Céu...*, 2010, 53min.).

Everlyn está deitada sozinha em um quarto escuro, algumas luzes coloridas piscam de tempos em tempos, ela poderia estar em um quarto de motel. O quadro é fechado, um plano médio a enquadra a partir do peito. Os seios despídos, em quadro, sugerem que está nua, fora do quadro. Ela está de lado, voltada para a câmera, em seguida, ela vira o corpo para cima e começa a falar. Com quem ela fala? Com o diretor, com o espectador, consigo mesma ou com Deus? Esta cena vem logo depois de uma sequência em que ela se prostituiu, uma lágrima escorre. Parece uma confissão. Não é fácil, mas é preciso falar. Sobre esta cena, Foucault diria que



[...] o sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira. Confidenciam sutil ou interrogatório autoritário, o sexo, refinado ou rústico, deve ser dito. (FOUCAULT, 2014: 36).

A ideia de que o sexo foi colocado em discurso no século XVI foi importante para Foucault entender e constituir a noção de dispositivo de sexualidade. Com isso, Foucault questiona a “hipótese repressiva” (2014: 15), que teria emergido com a ascensão da burguesia no século XVII. Ao contrário de repressão, Foucault chega a uma percepção de que a sexualidade, construída e incitada discursivamente através de inúmeras instituições e dispositivos, constituiu-se como uma instância privilegiada de controle e agenciamento da vida, dos corpos e dos prazeres, a partir do século XVIII.

Uma questão fundamental defendida por Foucault ao fazer a crítica da hipótese repressiva é que o poder não é unilateral. E, desta forma, não poderia ser exercido em uma via única, tendo em uma ponta o dominador e em outra o dominado.

Assim, ao deslocar o sexo e a sexualidade de uma ordem “natural” e colocá-los sob à análise histórica de seus discursos, Foucault demonstrou como, nos últimos três séculos, tem sido construída uma verdade sobre o sexo, baseada na articulação saber-poder, através do dispositivo de sexualidade.

[...] a colocação do sexo em discurso, em vez de sofrer um processo de restrição, foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação; que as técnicas de poder exercidas sobre o sexo não obedeceram a um princípio de seleção rigorosa mas, ao contrário, de disseminação e implantação das sexualidades polimorfos e que a vontade de saber não se detém diante de um tabu irrevogável, mas se obstinou - sem dúvida através de muitos erros - em constituir uma ciência da sexualidade. (FOUCAULT, 2014: p.18)

Portanto, o que autor descreve é um mecanismo de dupla incitação que opera em razão de uma vontade de saber, de um lado; e de uma relação de prazer e poder, de outro. Essa vontade de saber esteve determinada em construir uma ciência da sexualidade, que buscava encontrar ou, melhor dizendo, construir uma verdade do sexo. Entre os procedimentos que operam neste sentido, implicados em relações de saber e poder, encontra-se a confissão, na qual o sexo passa a ser objeto privilegiado de escrutínio e que, mais tarde, vai dar lugar a uma ciência da sexualidade. “Desde a Idade



Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdade [...]” (FOUCAULT, 2014: 65).

A compreensão de Foucault é que a sexualidade deve ser entendida como um complexo dispositivo histórico, “[...] uma rede de saberes e poderes que se apropriam do corpo em sua materialidade viva e, assim, o investem de significação e inteligibilidade.” (CÉSAR, 2017: 243). Além disso, como dispositivo histórico, a sexualidade também implica efeitos de regulação, patologização e normalização.

Posto isso, o que a noção de verdade do sexo, elaborada por Foucault, pode nos dizer em uma análise fílmica? Em relação a produção de documentários, Dieison Marconi problematiza: “O que um documentarista faz com as sexualidades, o gênero, o corpo e os afetos daqueles que (historicamente estigmatizados) estão agora sendo filmados?” (2016: 2). Esse questionamento nos interessa e é importante para nosso argumento aqui, porque embora *O céu sobre os ombros* seja um filme híbrido, a escolha de retratar a vida de pessoas reais já é um procedimento que está vinculado a uma tradição documental. No caso deste filme, a negociação entre quem filma e quem é filmado é mais explícita, portanto mais complexa, uma vez que a reencenação é proposta tanto pelo diretor, quanto pela pessoa em cena. De qualquer forma, relações de poder nesse jogo são estabelecidas, bem como uma verdade é construída e impressa no filme.

Se a produção de um documentário é permeada por uma relação de poder, o próprio documentário é também uma situação estratégica de uma sociedade determinada (FOUCAULT, 1984) que dura o tempo de filmagem e coloca o outro diante de uma câmera para “fazer falar” sobre seu sexo/gênero, aproximando-se das estratégias de confissão que Foucault cunhou de *scientia sexualis*. Isso faz do documentário um produto ocidental no qual o outro que fala, ou seja, se confessa, tem o dever de dizer tudo. Já aquele que tem o poder de fazer o outro falar e de submetê-lo ao enquadramento fílmico será, então, o dono da “verdade sobre o sexo. (MARCONI, 2015: 55)

Esse questionamento nos leva a outro: o que justifica a escolha da direção de colocar a personagem justamente em um lugar de marginalização, reiteração de um imaginário no qual a travesti/transexual é prostituta?⁵. A sequência em questão (uma

⁵ Entendemos que a prostituição é um assunto complexo e, no contexto deste artigo, não teremos condições de discutir a questão com a profundidade que ela demanda. Desta forma, nos limitamos a um posicionamento de respeito diante escolha da personagem, a qual entendemos como direito



das duas analisadas) é uma na qual Everlyn faz um programa. Na cena, ela caminha por ruas escuras e pouco movimentadas. A câmera acompanha distante, um plano a enquadra por entre árvores, a câmera imóvel espera ela sair de quadro. No plano seguinte, vemos Everlyn conversando com alguém dentro de um carro, ela está distante, mas ouvimos perfeitamente a conversa. Em seguida, a vemos na rua enquanto se olha no espelho e ajeita o cabelo. Um carro passa, ela vai atrás e a câmera acompanha. Novamente ouvimos a conversa com um possível cliente. E depois, a câmera mais próxima - mas ainda distante - e de frente para o carro, mostra a cena de sexo. Na sequência seguinte ela está só, deitada em um quarto escuro, faz uma confissão e chora.



ao próprio corpo. O que está em questão é a representação da prostituição que o filme permite, a partir da própria linguagem fílmica, ser construída. De toda forma, para explicar o que seria esse imaginário consolidado, evocamos Amara Moira - travesti-escritora-puta-feminista - para nos ajudar: “é como se a palavra puta estivesse tatuada na minha testa, e muito antes de eu fazer rua a primeira vez. Me veem como travesti e já me imaginam puta, e qual seu preço, se sou ativa, assédio como nunca vi antes, coisa de enlouquecer.” (MOIRA, 2016: p.102).



Figuras 1, 2, 3 e 4: Frames sequência programa. Fonte *O céu sobre os ombros* (2010).

Na sequência anterior a essa, Everlyn em sala de aula, falava sobre a prostituição como um trabalho sagrado da Antiguidade que, para ela, a partir de sua experiência pessoal, é também lugar de afeto e prazer. Ela compartilha sua experiência com os alunos e o filme com o espectador, ressignificando o olhar sobre o corpo trans e a prostituição. Se já sabemos, por que mostrar? Ou ainda, como mostrar sem reproduzir um olhar normativo e preconceituoso em relação à prostituição?

Buscando entender as operações utilizadas em *O céu sobre os ombros*, uma possível resposta é que a sequência, construída no roteiro, foi pensada como situação-limite para a personagem de Everlyn e, desta forma, tem função dramática⁶, conforme explica o diretor⁷. Sarug Dagir está encenando uma situação que não faz parte da sua rotina, embora já tenha sido prostituta em outro momento. Contudo, no período das filmagens, ela não fazia programa e o homem que está em cena com ela é um ator pornô contratado.

Embora tais procedimentos sejam característicos da ficção, a cena tem um forte apelo realista, que se materializa em grande parte pelo trabalho da direção de fotografia. Ilana Feldman define apelo realista como um efeito estético presente em inúmeros

⁶ O filme não apresenta uma unidade dramática, estabelecida pela lógica da continuidade, começo, meio e fim, causa e consequência. A função dramática se faz em função de modular a narrativa de cada personagem, na construção de figuras complexas, arquétipos humanos com os quais o espectador possa se identificar.

⁷ Entrevista realizada com o diretor Sérgio Borges, durante o Festival Cinema Esquema Novo 2011, Porto Alegre.



produtos audiovisuais contemporâneos, construídos através da intensificação dos “efeitos de real” e também vinculados a uma ideia de espetacularização da vida, tais como “[...] reality shows, imagens amadoras apropriadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet” (FELDMAN, 2012: 13).

Neste sentido, a imagem nesta sequência está mais próxima de um registro documental, no qual a direção de fotografia não constrói a cena e procura intervir minimamente, buscando imprimir o que já está ali, supostamente posto no mundo. É possível identificar características que remetem ao apelo realista, proposto por Feldman, além de uma atmosfera voyeurística nestas imagens. A forma como a cena é construída possibilita uma interpretação que reforça o lugar de Everlyn como objeto e sujeito abjeto. Esta questão está relacionada à ação do dispositivo de sexualidade em sua operação contemporânea, constituindo e reforçando o sistema sexo-gênero-desejo em relação à experiência transexual. Sobre isso, Maria Rita de Assis César afirma:

Transexuais e travestis apreendidos/as no interior dos dispositivos da sexualidade e da heteronormatividade são aqueles/as que Judith Butler chama de “corpos que não pesam” (BUTLER, 1999: 171), isto é, corpos que não valem, que não importam e que podem ser descartados sem mais. Na linha de Foucault, Butler argumenta que a produção de sujeitos sexualmente inteligíveis é também a produção de sujeitos abjetos. (CÉSAR, 2017: 246)

Isso quer dizer que, para que existam corpos inteligíveis que correspondam ao sistema, corpos que importam, é preciso que existam aqueles que escapam à norma, ou seja, corpos que não importam, os sujeitos abjetos. A forma como esta sequência foi fotografada - somada aos outros elementos da linguagem empregados – nos possibilita uma leitura nesse sentido. Ao criar uma atmosfera que remete ao mesmo tempo à proibição e à incitação, através de um olhar voyeurístico que objetifica o corpo em cena, temos um movimento de naturalização e um tipo de registro que imita o real.

Os planos de Everlyn nas outras sequências do filme são muito próximos, enquanto nestes a câmera se mantém distante. A iluminação é precária, possivelmente tem como única fonte de iluminação as luzes dos postes e dos carros na rua, o que imprime uma imagem escura, com bastante ruído⁸, possivelmente resultado do ISO elevado. Estes

⁸ O ruído na imagem é resultado do uso do ISO elevado em câmeras digitais. Tal procedimento é usado para amenizar a falta de luz no ambiente. O termo ISO faz referência à uma sigla internacional (Internacional Standards Organization) e é a medida que indica a sensibilidade do sensor da câmera à



dois elementos, a distância da câmera e a qualidade da imagem, criam uma estética que remete a câmeras de vigilância. Além disso, temos planos que, ora se mantêm fixos, justamente como uma câmera de segurança, ora acompanham os movimentos de Everlyn, assumindo a posição de voyeur. São planos longos, nos quais a personagem entra e sai do quadro, a câmera distante a enquadra na rua em planos gerais. Somente durante o sexo a câmera se aproxima.

Imageticamente, são construídos sentidos e, arriscamos dizer, que uma possibilidade de interpretação para esta sequência é a de que o filme estabelece uma verdade sobre um corpo, que o coloca em uma determinada posição em relações de poder demarcadas. O sexo de Everlyn é ao mesmo tempo proibido e incitado, não é algo próprio para a luz do dia, mas algo a ser visto na penumbra por entre as árvores. Como um jogo duplo, de saber-prazer/prazer-poder, há aqui uma operação que reifica a lógica do dispositivo de sexualidade.

O apelo realista e a atmosfera voyeurística também remetem a imagens de reportagens da televisão, nas quais o discurso jornalístico está atrelado à objetividade, neutralidade e o compromisso com a verdade. É muito comum neste tipo de reportagem, o uso de microfones escondidos, fazendo com que a informação seja revelada apesar da imagem distante, escura e de baixa qualidade. Este procedimento é incorporado ao filme, potencializando a ideia de proibição-incitação, ou seja, não é possível ver muito bem, mas ouve-se perfeitamente a conversa de Everlyn com os clientes.

Neste sentido, é possível perceber algumas semelhanças entre as imagens de Everlyn e as imagens das reportagens de televisão. No que se refere à fotografia, temos imagens escuras, com certo ruído, distantes, enquadramentos por entre árvores e postes, movimentos de câmera que acompanham as personagens. Por um lado, pode-se dizer que a fotografia simplesmente capturou o real sob uma determinada configuração. Por outro, é possível afirmar que alguns códigos se estabeleceram na construção de um efeito de verdade. Para efeitos de comparação, colocamos, lado a lado, um frame do filme e outro de um programa jornalístico:

luz do ambiente. Quanto mais alto o ISO, mais clara a imagem, no entanto, este procedimento pode comprometer a nitidez e qualidade da imagem.



Figura 5: Everlyn conversa com cliente.
Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010).



Figura 6: Garota de programa conversa com cliente.
Fonte: Repórter Record - *O submundo da prostituição* (2011).

Embora *O céu sobre os ombros* não opere na mesma lógica das reportagens, é possível identificar uma tentativa de assimilar a precariedade do real na imagem, através da apropriação de alguns códigos. Existe uma materialidade no filme construída pela fotografia, uma recorrência imagética que reproduz discursos e que contribui com a construção de uma verdade do sexo, aproximando-se, mais uma vez, da noção de dispositivo de sexualidade. Entretanto, há uma série de acordos visíveis e invisíveis que fazem com que a cena se torne porosa e a construção de sentidos ambígua. Aqui é necessário lembrar que Everlyn é personagem e se a cena de sexo não é verdadeira, tampouco é a confissão que vem em seguida.

A verdade que o filme constrói, também através da direção de fotografia, não é para ser verossímil, mas sim questionada, é sobre essa - e nessa - instabilidade que ele opera. Quando o filme mostra Everlyn na rua e exhibe a cena de sexo, se colocando como intermediário entre ela e o espectador, põe em xeque os limites éticos na relação entre quem filma e é filmado. O filme expõe a personagem ao mesmo tempo que expõe a si mesmo, tornando visível a relação negociada entre a direção e Everlyn.

Assim, a análise desta sequência possibilita perceber os regimes cinematográficos em disputa, desestabilizando uma noção de verdade no filme, no qual a direção de fotografia é elemento essencial na constituição do discurso cinematográfico, bem como



na construção da figura de Everlyn, encenando a ambivalência entre uma ideia de captura e resistência em relação às normas de gênero e sexualidade.

A performatividade do gênero

A ambiguidade que Everlyn representa em *O céu sobre os ombros* - e na própria vida - remete, em alguma medida, à polêmica levantada pelo filme *Paris is Burning*⁹, no que se refere a uma encarnação das normas de gênero e sexualidade. A questão levantada pelo filme é se seria a prática *drag* uma subversão das normas dominantes ou a reiteração dessas mesmas normas, em uma operação de subjugação dos sujeitos marginalizados e estigmatizados. (DORLAN, 2009).

Nessa discussão, bell hooks¹⁰ faz uma leitura do filme que problematiza questões relacionadas à raça, classe social, patriarcado e capitalismo. hooks questiona a legitimidade de uma diretora branca, lésbica e de classe média, retratar a vida de homens negros, gays e pobres, e critica o reconhecimento de Livingston como responsável por dar visibilidade às pessoas retratadas no filme. Para além dessas questões que, embora pertinentes, não serão abordadas neste artigo, o que hooks argumenta é que a performance *drag* não passa de uma imitação degradante do feminino, uma reiteração das normas dominantes em relação ao sexo e a sexualidade. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016).

Já a análise de Butler - a autora já havia usado a figura da *drag queen* para ilustrar a natureza imitativa de todas as identidades de gênero - assume que a performance *drag* não representa, necessariamente, somente uma subversão das normas de gênero, podendo também atuar na reiteração delas. O que ela defende é que a potência da performance *drag* pode estar justamente na ambivalência entre a sujeição e a subversão, pois estas práticas podem, por um lado, “[...] reconsolidar as normas hegemônicas que regulamentam os gêneros; mas podem, também, desnaturalizá-las, indicando sua estrutura – do próprio gênero heterossexualizado – imitativa e fantasmática.” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 11).

Nesses termos, poderíamos pensar a performance de Everlyn como uma “dupla e ambivalente potência” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016), bem como o próprio filme como uma espécie de paródia, ou seja, do mesmo modo que “[...] as superfícies

⁹*Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990), documentário estadunidense realizado entre 1987 e 1989, no auge dos *balls* nova-iorquinos, um retrato da cena *drag queen* daquele momento no contexto da epidemia da Aids, hoje um filme cult que compõe o rol de filmes que representam o surgimento do *New Queer Cinema*.

¹⁰ Pseudônimo da escritora feminista estadunidense Gloria Jean Watkins, criado a partir dos sobrenomes da mãe e da avó. A grafia em minúscula é proposital no sentido de contestar uma ideia de autoria. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016).



corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural.” (BUTLER, 2013: 210). Desta forma, se o cinema pode funcionar como reprodutor da matriz das normas de gênero e sexualidade através do discurso construído pela fotografia cinematográfica, é possível pensar em fissuras na própria linguagem cinematográfica que resinificariam as práticas discursivas.

Assim, de volta ao filme, podemos considerar que a última seqüência de *O céu sobre os ombros* leva essa nossa aposta ao limite. Encenada por Everlyn, começa com cinco planos nos quais ela lê um texto em voz alta, vemos a tela tomada pelas palavras e ela termina dizendo: “Nasci para te amar”. Uma música romântica surge ao fundo. Em seguida, três planos:



Figuras 7, 8 e 9: Frames da seqüência final.
Fonte: *O céu sobre os ombros* (2010)



No primeiro, close lateral do rosto da atriz, ela entra e sai do quadro conforme se movimenta embalada pela música. Uma luz dourada toma conta do ambiente e ajuda a compor a atmosfera da cena juntamente com a música romântica e o vento que movimenta seus cabelos. Ela fuma um baseado e canta pedaços da música.

No segundo plano, a mesma atmosfera, mas agora o close é frontal. É uma composição rigorosa, na qual o rosto de Everlyn ocupa parte privilegiada do quadro¹¹. Ela está maquiada, sombra, blush e batom criam uma aparência de “beleza natural”. Brincos grandes e anel. Unhas pintadas de vermelho. “I just wanna feel real love¹²”, diz a música. Se não fosse o baseado poderíamos pensar estar vendo um comercial de *shampoo*, tal a performance da cena.

Esta sequência é construída a partir de códigos da ficção, uma encenação naturalista, na qual Everlyn também performa o gênero. Os elementos que constroem a cena são a música, extra diegética¹³, que ajuda a construir a atmosfera desejada (no último plano é sugerido que a música era incidente, estava tocando na rádio), a fotografia elaborada - iluminação e composição do quadro - e a atuação da atriz.

O close da atriz - embora não seja a principal escolha do fotógrafo e sim do diretor - também é um código fundamental na construção da cena, em diálogo com operações utilizadas no cinema narrativo clássico, mais especificamente em relação ao *star system*¹⁴, como analisado por Marina Cavalcanti Tedesco:

Desde o seu surgimento, o close é um elemento fundamental tanto para a gramática clássica como para o *star system*. Considerado por muitos o símbolo da multiplicidade de pontos de vista que o cinema poderia oferecer ao contar uma história – algo que o teatro era incapaz de fazer –, o close foi visto, também, como um mecanismo de verdade e como a principal estratégia para que o cinema conseguisse uma identificação única com o público. (BALÁZS, 1983). [...] Dentro da lógica que regia o *star system*, o close tinha vital importância devido a sua capacidade de glamourizar a estrela (THOMPSON, 1985, 291) – um glamour que,

¹¹ Em referência à regra dos terços, técnica de composição na qual o quadro é dividido em quatro linhas imaginárias e o objeto principal posicionado em uma das quatro interseções, promovendo um enquadramento harmonioso.

¹² “Eu só quero sentir amor de verdade”, tradução nossa.

¹³ Segundo Xavier, diegético é tudo o que diz respeito ao mundo representado. (2008: 28).

¹⁴ Segundo Tedesco, o *star system* se desenvolveu entre os anos de 1900 e 1920 atrelado ao cinema clássico de Hollywood, no qual atrizes e atores eram elemento central para o sucesso dos filmes. (2013: 5)



evidentemente, reforçava a identificação à qual se referia Béla Balázs. (TEDESCO, 2013: 79)

Tanto a questão do mecanismo de verdade - enquanto efeito do real - quanto a capacidade de glamourizar a atriz, apontados por Tedesco, nos interessam nesta análise. Em relação a primeira questão, o close, entre outros elementos da linguagem, atua na construção de uma impressão de realidade que são característicos de um cinema de ficção de narrativa clássica. Este tipo de representação se consolidou no contexto de Hollywood como um sistema com efeitos naturalistas. Conforme explica Xavier:

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2008: 41)

A segunda questão está diretamente relacionada à ideia de que o cinema é uma tecnologia que produz os gêneros, como proposto por Teresa de Lauretis (1994), na qual a direção de fotografia exerce um papel fundamental. Tal afirmação é particularmente procedente em relação ao cinema narrativo clássico, mas é possível identificar procedimentos similares em outros tipos de cinematografia, como em *O céu sobre os ombros*. Desta forma, pode-se pensar que os códigos, uma vez sistematizados, podem ser deslocados para outros contextos, interessando-nos pensar aqui se os discursos são reproduzidos ou ressignificados nessa transposição.

Para pensar essa questão, vamos à análise da última sequência do filme. A cena é bem iluminada, há contraste na imagem, um jogo de luz e sombra que dá relevo à face da atriz, a luz que incide sobre ela, além de iluminar suavemente seu rosto, a destaca do fundo e dá brilho ao seu cabelo. A luz amarelada emula o sol no final da tarde, é uma luz quente que traz a sensação de calor, a fonte de luz parece estar posicionada a 45° em relação à câmera, incidindo diretamente no rosto da atriz. A câmera está fixa, posicionada frontalmente em relação à personagem, que está levemente inclinada em um eixo de 45°, a altura da câmera corresponde à da atriz que está sentada. É um plano próximo, um close que enquadra o rosto, parte do cabelo e uma das mãos que leva o baseado à boca.

A direção de fotografia nesta sequência é eficiente em criar uma atmosfera e transmitir uma sensação específica. Há um clima erotizado, de sensualidade, que é potencializado pela música e pela performance da personagem. Além disso, destaca-se a beleza do quadro e da atriz.



Figura 10: Frame de Everlyn. Fonte *O céu sobre os ombros* (2010).



Figura 11: Frame de Ilsa Lund. Fonte: *Casablanca* (1942).

Temos aqui as personagens Everlyn Barbin e Ilsa Lund, fotografadas de maneira similar¹⁵. Em referência à iluminação, um ataque frontal em direção à atriz, um pouco acima da altura dos olhos, em um eixo de 45° em relação à câmera. É uma luz suave que imprime sombras delicadas, mas com força suficiente para eliminar as marcas e os poros da face. Na segunda imagem, podemos verificar também uma luz suave atuando na compensação e um contra luz que destaca a atriz do fundo da imagem.

É possível que a cena de *O céu sobre os ombros* tenha sido feita apenas com luz natural, ou seja, pode ser de fato o sol no final da tarde entrando pela janela iluminando Everlyn. De todo modo, cria-se um efeito através da fotografia que é, deliberadamente, apropriado pelo filme, para construir um determinado sentido. No cinema clássico, esse procedimento tem uma função bastante específica, que é conferir beleza e juventude à

¹⁵ Ao colocar as imagens lado a lado, nos interessa propor uma relação entre a forma de fotografar uma mulher no cinema clássico hollywoodiano (pautada em uma lógica binária, com prescrições distintas para homens e mulheres) e em *O céu sobre os ombros*.



atriz. E no filme *O céu sobre os ombros?* Qual seria a finalidade deste procedimento? Imitação, paródia ou simplesmente convenção?

Por um lado, há uma reiteração de códigos em função de uma construção do feminino, tanto em Everlyn, quanto em Ilsa, que captura as personagens. Por outro, há uma interrupção que se dá no nível da linguagem - aqui pensada a partir da fotografia - e na performance de Everlyn, que sugere uma possibilidade de subversão das noções de gênero e sexualidade apresentadas no filme.

Partindo desta reflexão, pode-se pensar que há uma sistematização dos códigos da linguagem cinematográfica em função da construção dos gêneros de forma a estabelecer um efeito de real. Embora pareça um paradoxo, é a essência de um cinema narrativo clássico, cujas bases encontram-se no naturalismo, definido por Xavier como:

[...] construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). (2008: 42)

O paradoxo reside no fato de sabermos que um filme é sempre uma representação do mundo, seja ele ficção ou documentário e, mesmo assim, assimilarmos a experiência como real. Assim como a ideia de “*realness*”¹⁶ - dos bailes de *drag* exibidos em *Paris is burning* - também carrega essa contradição, porque é justamente a impossibilidade de encarnar certas normas de gênero e sexualidade, classe e raça que se coloca em cena em uma “práxis queer”¹⁷, como proposto por Dorlin (2009: 92). Uma construção com

¹⁶ *Realness* é definido por Butler como: “Realismo” não é exatamente uma categoria na qual se compete; é uma medida que se emprega para julgar qualquer uma das performances dentro das categorias estabelecidas. Porém, o que determina o efeito de realismo é a habilidade de fazer com que a personagem pareça crível, para produzir um efeito naturalizado. Esse efeito é em si mesmo o resultado de uma corporificação das normas, uma reiteração das normas, uma encarnação da norma racial e de classe, uma norma que é ao mesmo tempo uma figura, a figura de um corpo, que não é nenhum corpo em particular, mas um ideal morfológico que continua a ser o modelo que regula a performance, contudo, sem que nenhuma performance possa dele se aproximar completamente.” (BUTLER, 1993: 129).

¹⁷ Uma práxis queer, segundo Dorlin, significa recorrer à códigos alternativos ou mesmo excêntricos diante da impossibilidade de encarnar as normas de gênero, sexualidade e raça dominantes no contexto apresentado no filme. Essa atuação pressupõe ao mesmo tempo a reiteração e desestabilização das normas, o que leva a um entendimento que não existe um fora do sexo, tampouco a possibilidade de



efeito de verdade, ou seja, tanto a performance quanto o filme têm por objetivo parecer real, ocultando os procedimentos de sua construção.

Habitando esse paradoxo, a performance *drag* “escancararia a dimensão linguística da construção dos gêneros” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 17), demonstrando que os efeitos de real também se aplicam a homens e mulheres em suas atribuições diárias. “O que a Drag Queen performa na exuberância e subversão é exatamente equivalente ao que fazemos todos os dias quando somos ‘normalmente’ homem ou mulher”. (DORLIN, 2009: 102).

Desta forma, uma ideia de paródia pode ser útil para pensar a última sequência de *O céu sobre os ombros*. O sentido construído nestas cenas dialoga com uma das premissas do filme, que é colocar em evidência os procedimentos cinematográficos na construção de um efeito de real. Nesse contexto, a direção de fotografia tem um papel fundamental, pois enquanto linguagem expõe sua construção, revelando seu efeito artificial e subvertendo sentidos, noções e concepções “originais”. Conforme a definição proposta por Guacira Lopes Louro:

A paródia supõe, como afirma Butler (1998/99: 54), “entrar, ao mesmo tempo, numa relação de desejo e de ambivalência”. Isso pode significar apropriar-se dos códigos ou das marcas daquele que se parodia para ser capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Por tudo isso, a paródia pode nos fazer repensar ou problematizar a ideia de originalidade ou de autenticidade – em muitos terrenos. (LOURO, 2013: 88)

A paródia, neste contexto, pode ser pensada duplamente, uma vez que revela tanto o funcionamento da linguagem cinematográfica, quanto da performatividade do gênero. Há um paralelo entre a performance *drag* e a atuação de Everlyn no filme, isto é, os efeitos de real escancarados pela primeira são encenados dentro de uma lógica naturalista pela segunda. E quando os códigos são suspensos, no último plano do filme, o caráter artificial dos planos anteriores fica ainda mais evidente. Para que um efeito de verdade se efetive, tanto na ficção quanto no documentário, é necessária a repetição dos códigos próprios da sua linguagem. Uma interrupção significa colocar em evidência o seu funcionamento.

estar à parte das relações de poder. E desta forma, o que a “práxis queer” possibilita são exercícios múltiplos de resistência. (DORLIN, 2009).



Em *O céu sobre os ombros*, os códigos nunca se estabelecem pois são, a todo tempo, desestabilizados, ora “o real faz arriscar a ficção”, ora “a ficção faz arriscar o real”¹⁸. E a cena final funciona como uma síntese para a tese do filme. A ambiguidade encenada significa também a impossibilidade de capturar a realidade em toda a sua dimensão. Nesse contexto, a personagem de Everlyn é fundamental, pois a incoerência que ela representa potencializa a ambiguidade que o filme busca.

O filme não termina, a vida continua

Se estas cenas finais não encerram o filme, é porque, ao contrário, abrem a ficção ao mundo, fazem atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele. Ou, como diria Jean- Louis Comolli (2008, p.56), o filme já está em curso, antes de nós, que “entramos” nele. Entre um e outro – o vivido e o imaginado – não há total distinção e, menos ainda, indistinção ou indiferença, mas mútuo atravessamento, afetos entrecruzados. (BRASIL, 2011: 1)

A premissa que mobiliza *O céu sobre os ombros* reside no fato de ser um filme híbrido que procura borrar as fronteiras entre a ficção e o documentário. O que é real e o que é inventado? Do início ao fim, a dúvida permeia e permanece. O objetivo? O tensionamento da linguagem. Construir e desconstruir uma impressão da realidade, através de efeitos de real, códigos sistematizados da linguagem, tanto da ficção quanto do documentário.

Ao pensar como estão implicados discursos de gênero e sexualidade nesta operação, foi possível entender que os efeitos de real construídos pela fotografia cinematográfica em relação à personagem de Everlyn estão ligados às questões de gênero de modo indissociável. Enquanto o filme questiona uma ideia de real no discurso fílmico, a presença de Everlyn expõe o funcionamento do gênero enquanto efeito discursivo. Desta forma, a discussão é ampliada no sentido de pensar a própria realidade como efeito da linguagem. Essa ideia está alinhada à proposta de Sierra, Nogueira e Mikos:

¹⁸ A primeira, expressão de Jean-Louis Comolli (2008), a segunda, uma torção da ideia primeira, por Ilana Feldman (2009). (BRASIL, 2011)



Talvez, por esse viés, mas dando um passo além da discussão de gênero propriamente dita, possamos pensar parte da conexão entre cinema e realidade a partir de uma instância performativa do próprio cinema que, ao reiterar e citar códigos em função de uma impressão de realidade – assim como a *drag* reitera e cita códigos em função de uma performance de gênero -, indique que a realidade – como o gênero – são meros efeitos, produções. (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016: 24)

Através das operações e configurações postas em cena no filme *O céu sobre os ombros*, abre-se uma possibilidade de leitura na qual a construção do efeito de real e a construção do gênero no discurso cinematográfico estão imbricadas. Arriscamos afirmar que o efeito de real estabelecido pela direção de fotografia é construído não somente, mas também, enquanto uma performance de gênero. A partir desta reflexão, entendemos que o cinema pode funcionar como um instrumento contemporâneo de produção de verdades, que instala uma trama sutil de discursos construídos e operados pela linguagem cinematográfica, implicando em relações de poder, muitas vezes, invisibilizadas. Entretanto, em *O céu sobre os ombros* nenhuma operação é naturalizada, ao contrário, a linguagem atua no sentido de desestabilizar noções de verdade no filme e na vida das personagens.

Desta forma, se na sequência da prostituição, Everlyn encena uma ideia de captura que reforça a noção de dispositivo da sexualidade, em que o filme estaria desempenhando o papel de “construir a verdade do sexo”, estabelecida também pela linguagem - especificamente a direção de fotografia -, na sequência seguinte, em que o monólogo de Everlyn parece nos dar uma confissão, tal efeito é interrompido, não se efetiva, e Everlyn, por sua vez, escapa e encena a ambiguidade tão cara ao filme.

É com ela que o filme termina, em uma sequência facilmente percebida como encenada, na qual Everlyn representa uma ideia de resistência. Nela, o efeito de real opera na lógica da paródia e a fotografia cinematográfica atua como uma instância performativa, que reitera códigos em função de um efeito de real, porém descolocados e, portanto, ressignificados.

O que a análise dessas duas categorias - a verdade do sexo e a preformatividade do gênero - propõe é que ao colocar em xeque a realidade do filme, abre-se a possibilidade de colocar em xeque códigos e noções em relação ao gênero e à sexualidade, uma possibilidade de interrupção e de novas configurações para os corpos e os prazeres. E, se isso acontece, em grande parte deve-se à participação de Everlyn no filme.



Everlyn encena a ambivalência entre captura e resistência, no sentido que Butler propôs ao falar da performance *drag* nos bailes do Harlem, exibidos no filme *Paris is burning*. “Não é antes apropriação e depois subversão. Às vezes é as duas de uma vez, às vezes permanece presa em uma tensão, e às vezes, fatalmente, uma apropriação não subversiva acontece” (BUTLER, 1993: 386, tradução nossa). A autora nos mostra, assim, que não existe um lugar “fora” das relações de poder e que a atuação desse poder se dá tanto no sentido de capturar quanto produzir as subjetividades.

Talvez seja justamente a impossibilidade de uma vida alinhada às normas de sexualidade e gênero dominantes que submetem Everlyn a uma “práxis queer”, como proposto por Dorlin (2009), ou a uma “vida vivível”, como proposto por Sierra (2013b), na qual a negação se converte em possibilidade de elaboração ética e estética de sua existência. E nesse jogo proposto pelo diretor, no qual “[...] a encenação é menos no sentido de criar uma história para si mesmos, e mais no sentido de inventarem a si mesmos em cena” (SALVO, 2015: 128), o sentimento que permanece quando o filme termina é que Everlyn reescreveu, através do filme, a sua própria vida.

Assim, se a direção de fotografia ajuda a construir o discurso fílmico, quando a linguagem é interrompida, fissurada, desestabilizada, ela pode assumir novos significados e contribuir na reinvenção dos lugares de saber e de produção de verdade, modificando a própria experiência de olhar, também no que se refere às questões de gênero e sexualidade.

Referências:

ARAÚJO, Ivo Lopes. “Acredito muito nessa relação quase mediúnica da fotografia” – entrevista com Ivo Lopes Araújo. Disponível em: <http://revistamoventes.com/2017/04/20/acredito-muito-nessa-relacao-quase-mediunica-da-fotografia-entrevista-com-ivo-lobes-araujo/>. Acesso em: 27 ago. 2018.

BALTAR, Mariana. “Pacto de Intimidade ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática”. In: Anais do XIV Encontro Anual da Compós, 2005, Niterói. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_860.pdf. Acesso em: 12 dez. 2018.

BORGES, Sérgio. Entrevista: Sérgio Borges (MG) fala sobre o filme “O céu sobre os ombros”. Disponível em: <https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/14/entrevista-sergio-borges-mg-fala-sobre-o-filme-o-ceu-sobre-os-ombros>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRASIL, André. “A performance: entre o vivido e o imaginado”. In: Anais do XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1603.pdf. Acesso em: 15 nov. 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*/Judith Butler; tradução: Renato Aguiar. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.



BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. On the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

CASABLANCA. Michel Curtis. Estados Unidos: Warner Bros., 1942. (102min.) 35mm, P&B.

CÉSAR, Maria Rita de Assis. "O dispositivo da sexualidade ontem e hoje: sobre a constituição dos sujeitos da anomalia sexual". *Dois pontos*, vol.14, n.1, 2017, p.243-251.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. "Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo". *O Percevejo Online*, v.5, n.2, jul./ago. 2014. p.165-190.

DORLIN, Elsa. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

FELDMAN, Ilana Marzochi. *Jogos de cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2012. Tese (Doutorado – Escola de Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo. São Paulo.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

LAURETIS, Teresa De. "A tecnologia do gênero". Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MARCONI, Dieison; TOMAIM, Cássio dos Santos. "Documentário queer no Sul do Brasil: apontamentos gerais". *E-compós*, vol.19, n.2, maio/ago. 2016, p. 1-23. Disponível em: <<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1316/899>>. Acesso em 10 ago. 2018.

MARCONI, Dieison; *Documentário queer no sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) -Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo, 2016.

MOURA, Edgar. *50 anos, luz câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

O CÉU sobre os ombros. Sérgio Borges. Belo Horizonte: Teia, 2011. (71min.) 35mm, cor.

O SUBMUNDO da prostituição. Repórter Record. São Paulo: Rede Record, 7 out. 2011. Programa de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DDv8VFp3Sdg&t=41s>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SALVO, Fernanda Ribeiro. "Engajamentos estéticos no novo cinema brasileiro: o ordinário e o singular em O céu sobre os ombros". *Interin*, v. 20, n. 2, jul-dez, 2015, p.122-138.



SIERRA, Jamil Cabral. "Corpo, sexualidade e poder: a homossexualidade na mídia e as biopolíticas de prevenção contra a AIDS". *Textura*, Canoas, v. 15, n.28, maio/ago. 2013a, p. 111-128.

SIERRA, Jamil Cabral. Marcos da vida viável, marcas da vida vivível: o governmentamento da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político educacional LGBT. 2013b. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Educação, Curitiba.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Ferreira Macedo. "Paris still Burning? – sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um Cinema Queer". *Textura*, Canoas, v. 18, n.38, set/dez. 2016, p. 26-49. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/2231/1957>>. Acesso em 15 de ago. 2018.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

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

VILSEKI, Agnes Cristine Souza. Pedagogias de Gênero e Sexualidade no Discurso Cinematográfico: Uma Análise do Filme *O céu sobre os ombros* a partir da Direção de Fotografia. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.



***O beijo da Mulher Aranha (1981/1985) e as identificações e
desidentificações pelas quais nos constituímos subjetivamente***¹

Carlos Frederico Bustamante Pontes²

¹ Uma versão deste artigo foi apresentada e publicada em 2016 no IX Congresso da ABRACE.

² Professor Dr. Adjunto Efetivo do Departamento de Artes da Cena/DEACE da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ. Atualmente realiza pesquisas nas áreas de ensino, pesquisa e extensão relacionadas aos estudos de gênero e sexualidades e ao teatro e cinema LGBTQIA+. Doutor em Ciências Humanas pelo PPGICH/UFSC, mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, especialista em Educação Estética, Bacharel em Direção Teatral e Licenciado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Ator e diretor teatral desde 1987.

E-mail: fredericobustamante@ufsj.edu.br

**Resumo**

O trabalho em questão teve como eixo de análise o filme *O beijo da Mulher Aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Héctor Babenco, 1985) e, como ponto de partida, o espetáculo teatral homônimo, de 1981, dirigido por Ivan de Albuquerque. A proposta do artigo foi analisar o filme sob o enfoque dos estudos de gênero e sexualidades e averiguar, criticamente, se a construção de cada um dos personagens centrais do longa-metragem, Molina e Valentin, bem como o relacionamento entre eles, aponta para possíveis identificações positivas e/ou negativas dos sujeitos LGBTQAI+ com a obra. Construídos respectivamente com comportamentos de gênero e sexualidade dissidentes e hegemônicos, concluiu-se que os dois personagens citados (e o filme como um todo) favorecem tanto a discussão cada vez mais atual e necessária acerca do lugar do cinema nos processos de constituição subjetiva dos/as espectadores/as, quanto a avaliação de sua atuação sociocultural enquanto veículo de reafirmação e/ou de desconstrução dos modelos de gênero e sexo dominantes.

Palavras-chave: cinema LGBTQAI+; *O beijo da Mulher Aranha*; identidade de gênero; sexualidades.

Abstract

This work aims at analyzing the film *Kiss of the Spider Woman* (by Héctor Babenco, 1985) and, as a starting point, the homonymous play (1981), directed by Ivan de Albuquerque. The purpose is to analyze the film under the focus of gender and sexuality studies and to critically determine whether the construction of each of the central characters of the feature film, Molina and Valentin, as well as the relationship between them, point to possible positive and/or negative identifications of LGBTQAI+ subjects. Constructed respectively with dissident and hegemonic gender and sexual behaviors, it was concluded that the two characters mentioned and the film as a whole favor both for the increasingly current and necessary discussion about the place in movies in the subjective constitution processes of the spectators, as well as to evaluate its socio-cultural performance as a vehicle for reaffirming and/or deconstructing the dominant gender and sex models.

Keywords: LGBTQAI+ Films; *Kiss of the Spider Woman*; Gender identity; Sexualities.



Introdução

Entre 1981 e 1982, há mais ou menos 36 anos, assisti a um espetáculo teatral no Rio de Janeiro, dirigido por Ivan de Albuquerque e protagonizado pelos atores Rubens Corrêa e José de Abreu. A recepção desse trabalho, na ocasião, foi emocionalmente impactante e marcou aquele momento de minha vida. Não por acaso estou agora, depois de tantos anos, escrevendo sobre essa mesma história, mas, neste momento, motivado pelo longa-metragem que, assim como o espetáculo, tem como título em português *O beijo da Mulher Aranha* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco, 1985). Tanto a dramaturgia da peça teatral quanto a do roteiro cinematográfico foram adaptadas da novela homônima do argentino Manuel Puig, publicada no México em 1976.

Nos diálogos que compõem a narrativa de *O beijo...*, o comportamento dos dois personagens centrais e o relacionamento entre eles (tanto no romance quanto no espetáculo e filme) apontam, num primeiro momento, para uma explícita e aparentemente inconciliável diferença de visão de mundo motivada por aspectos ideológicos e pelas distintas identificações pessoais, orientações sexuais e expressão de gênero de cada um. Estas diferenças serão o mote temático do filme e do conflito que se dará entre os dois protagonistas.

São principalmente as diferenças relacionadas à orientação sexual e à identidade de gênero, diversas das normativas, que, em geral, incitam e promovem o preconceito, a discriminação e a violência - as quais, por sua vez, perpetuam os abismos relacionais entre as pessoas e causam diferentes sofrimentos. Foram estas explicitude e verossimilhança de temas afins aos citados, em face das situações vivenciadas pelos dois protagonistas, que mais me impactaram quando assisti ao espetáculo, tanto pelo fato de eu nunca ter estado diante da representação de temáticas acerca das questões de gênero e sexualidades no teatro, quanto pela forma como as mesmas foram tratadas.

No final do prefácio do livro *Manifesto contrassexual* (2014), da/o filósofa/o Beatriz/Paul Preciado, a/o socióloga/o Marie-Hélène/Sam Bourcier (2014: 14) diz que “o século [21] se anuncia como um tempo de mudança nos discursos e nas práticas da sexualidade. [...] Pela primeira vez os gays, as lésbicas e os transexuais começam a escrever sua própria história”.

Em consonância a este contexto histórico anunciado por Bourcier me insiro, e me percebo hoje como pesquisador, refletindo sobre (e a partir de) minha própria história de vida e contextualizando-a por meio das experiências que me marcaram e constituíram até aqui.



A relação entre *O beijo da Mulher Aranha*, os discursos culturais generificados e os processos de constituição subjetiva

No longa-metragem *O beijo da Mulher Aranha* (1985), a partir da concepção metalinguística na qual a ficção de Manuel Puig foi adaptada à direção de Hector Babenco, exemplificar-se-á o aspecto de subjetivação que o cinema contém e, ao mesmo tempo, a perspectiva “generificada” presente no enredo, nos comportamentos e atitudes dos dois personagens centrais analisados. Estarei pontuando alguns momentos da obra fílmica nos quais é explícita a relação entre o cinema e os processos de subjetivação, bem como a relação destes processos com as questões de dissidências de gênero e sexualidades a partir da análise dos protagonistas.

A perspectiva teórica de abordagem na análise do filme e dos dois personagens, Molina e Valentin (a serem observados em seus comportamentos, atitudes e visão de mundo), deu-se também pela ótica dos estudos de gênero e sexualidades contemporâneos. Nestes, conforme foi citado por Bourcier (2014), já começa a haver a presença efetiva do olhar e da experiência de vida do/a pesquisador/a em diálogo com o objeto pesquisado. É esta imbricação entre a análise fílmica e minha constituição subjetiva o que pretendo correlacionar.

Além disso, segundo Pizarro (2005), há a necessidade, neste momento, da forja de uma episteme na pesquisa acadêmica que leve em conta as categorias de gênero e sexualidades, observadas nos diferentes discursos presentes na cultura. Pois é pela “sexualização das falas, das narrativas, do discurso” (PIZARRO, 2005: 228) que pode ser observada a reverberação de atitudes e comportamentos claramente “generificados” e indicar posicionamentos coercitivos de uma pessoa (ou grupo) em relação a outra, excludentes quanto aos direitos individuais e restritivos frente às múltiplas e sempre diversas experiências subjetivas e objetivas constitutivas de sujeitos singulares.

Por fim, há também, muitas vezes, a possibilidade de que aspectos subjetivos e o que advém deles através dos comportamentos e da visão de mundo de cada um/a influenciem uma pessoa em relação à outra, fomentando entre elas uma troca efetiva e fecunda que poderá propiciar mudanças de posicionamento de uma e outra parte. No entanto, é necessário que haja uma abertura de cada sujeito a este jogo intersubjetivo de vivências que se dão em comum. É esta dinâmica de afastamentos e aproximações entre diferentes sujeitos o que pretendo analisar em *O beijo...*

O enredo de *O beijo...* e os binarismos de gênero e sexualidades

Stevan Lekitsch (2011: 99) diz que o enredo de *O beijo da Mulher Aranha* (1985) se passa em um “país não especificado, notadamente sob a ditadura de militares”, em que dois prisioneiros dividem uma mesma cela inóspita e minúscula. Um dos presos é



Molina (William Hurt), “homossexual assumido e transformista, preso por corrupção de menores” (LEKITSCH, 2011: 99), e o outro é Valentin (Raul Julia), “homem rude e grosseiro, militante opositor político do regime. [...] Valentin tem completa repulsa por Molina, que é exatamente o oposto de tudo que ele é e em que acredita” (Ibidem).

Na continuidade da história, Molina narra para Valentin, na forma de devaneios, “[...] histórias fantásticas, cheias de personagens glamourosos” (Idem: 99-100) através das quais ambos os personagens não sendo distraídos e conseguindo abstrair um pouco a violenta e mortificante realidade na qual se encontram. Roberto Echavarrén (1978: 67, tradução nossa) diz que “em *O beijo*, a morte do calabouço se opõe a dimensão imaginária como verdade e vida”.

Devagar, o contato entre os dois personagens, mediado pela imaginação de Molina, aos poucos consegue aproximá-los e tocar a imaginação e a sensibilidade de Valentin. Essa aproximação os conduz pouco a pouco a um intercâmbio fecundo de imagens subjetivas, ideias individuais e visões de mundo. A troca entre eles vai gerar, gradualmente, uma disponibilidade mútua emocional e, por fim, uma intimidade relacional e sexual. Em face das condições adversas em que ambos os personagens se encontram, das histórias narradas por Molina e dos cuidados que este último dispensa a Valentin (que está sendo continuamente torturado), os laços relacionais entre eles se estreitam e, aos poucos, efetivamente se estabelecem.

Antônio Moreno (2002: 236) diz que a convivência entre os dois personagens é difícil, pois “são duas personalidades diferentes entre si, cujo único ponto em comum é o de representarem, cada um a seu modo, uma ameaça ao Estado”. Moreno diz ainda que Molina vive “alienado da realidade que o militante político tenta passar para ele”. Reflito, a partir destas informações iniciais acerca do enredo do filme, sobre aspectos dos personagens que não descrevem estereótipos de gênero que polarizam as identidades de Molina e Valentin, visíveis inicialmente através de suas características particulares e comportamentos “generificados”. Através de seus posicionamentos individuais, fica nítido que cada um deles corresponde a um dos lados do binômio feminino/masculino, apesar de ambos serem identificados como pertencentes ao mesmo sexo biológico. Segundo Vito Russo (1987: 284, tradução nossa), o romance de Puig é sobre “as definições de comportamentos masculinos e femininos, e se, de algum modo, essas definições têm a ver com sexualidade”.

Molina expressa uma masculinidade concernente ao estereótipo feminino e Valentin reproduz aspectos da masculinidade hegemônica de cunho viril. De orientação homossexual, Molina se mostra delicado, fantasioso, imaginativo, sensível, alienado politicamente e desejoso por cuidar de Valentin, um comportamento presumidamente “feminino”. Já este último é heterossexual e se mostra rude em seu comportamento, age



de forma pragmática e racional, tem maneirismos grosseiros e é focado em sua consciência e ação políticas, comportamento presumidamente “masculino”.

Valentin rejeita e sente repulsa por Molina porque este último contradiz tudo o que o militante acredita e aprendeu como “certo” e “normal” no tocante ao comportamento socialmente adequado a alguém do sexo masculino: sentir atração pelo sexo oposto, ter um posicionamento político definido, agir de forma viril em seus comportamentos e gestos, ser objetivo, pragmático, enfim, comportar-se tal qual se espera que se comporte um “homem de verdade”.

A reprodução de comportamentos heteronormativos explícitos em Valentin exclui e/ou, por outro lado, subordina Molina, fazendo com que este último seja visto como inferior pelo primeiro. Pois a masculinidade dissidente do personagem homossexual, diversa do molde erigido pela masculinidade hegemônica, é vista como sendo anormal e marginal por Valentin (não por acaso, Molina é condenado por corrupção de menores). A esse respeito, Tito Sena, Mara Lago e Miriam Grossi (2010: 239) afirmam que “[...] o deslocamento do conceito de norma e normal do biológico para o social e a emergência da doença mental na psiquiatria foram decisivos para a instauração de verdades nos corpos, produzindo subjetividades”.

Assim, a performance corporal e de gênero desviante de Molina, por serem dissidentes e irem de encontro às normativas nas quais Valentin foi constituído subjetivamente, desafia o que foi erigido pelo personagem acerca do modo correto de agir e se comportar. O posicionamento de gênero diverso de Molina ameaça a fixidez do axioma que delineou e modelou o “natural” e “correto” conceito cultural moderno de masculinidade.

Não é gratuita a repulsa de Valentin por Molina, e o fato de o militante sentir-se superior ou agir de forma rude com ele, pois essa repulsa e rudeza falam também de uma ameaça que Valentin sente ao padrão de masculinidade no qual se subjetivou e que o levou a rejeitar Molina. João Silvério Trevisan (1998) diz que da antiga amizade apaixonada entre homens, tão natural na Antiguidade, hoje a “rudeza, o antagonismo e a rivalidade” [agem como] sintomas de defesa (“formações reativas”) contra manifestações de ternura dos homens entre si (TREVISAN, 1998: 144-145).

Em uma cena do filme, quando eles ainda se antagonizam, Molina oferece metade de seu abacate a Valentin e este rejeita o oferecimento do alimento, agindo de forma ríspida e sem nenhuma demonstração de gratidão. Molina, incomodado, expressa o seu sentimento de incompreensão ante o comportamento em geral insensível dos homens. Ele diz:

Molina: [...] entendo que lhe ofereço metade do meu abacate e o joga na minha cara.



Valentin: Não aja assim! Está parecendo uma...

Molina: Uma o quê? Diga. Como uma mulher, foi o que quis dizer. O que há de errado em ser como uma mulher? Por que só as mulheres são sensíveis? Por que não um homem? Um cachorro? Ou uma bicha? Se mais homens agissem como as mulheres, não haveria tanta violência assim.

Valentin: Talvez tenha razão.

Molina: Uma razão fraca, mas ainda assim razão. (O *BEIJO...*, 1985: cena 3).

Apesar de Molina nomear sua própria masculinidade (distinta da de Valentin) com a de uma “bicha”, reafirmando para o guerrilheiro e para si o estigma da masculinidade homossexual (pelo uso que faz do termo), ou então legando às “mulheres” a sensibilidade como uma característica feminina, o que reafirma também a estereotipia essencializada do feminino, ele está, com seu discurso, questionando antes de tudo o comportamento rude, grosseiro e violento de Valentin e expondo a identificação desse comportamento ao papel de gênero que o guerrilheiro ocupa e que naturalizou.

Monica De Martino Bermúdez (1999: 288), ao analisar o conceito de masculinidade hegemônica, diz que “a heterossexualidade masculina é uma construção histórica através da qual se excluem outras formas de desejos e relações masculinas” que não se enquadram ao modelo hegemônico. Assim, o guerrilheiro se encontra tão identificado ao papel naturalizado de masculinidade erigido socialmente, que age “naturalmente” sem perceber que está reproduzindo um modelo. É essa naturalização dos papéis de gênero e a correlação destes com características e comportamentos normalizados, o que gera a compreensão social acerca da anormalidade de quem difere desses papéis – e, conseqüentemente, a discriminação e a exclusão.

Sara Salih (2012: 112), ao explicitar a ideia de hegemonia heterossexual na obra de Judith Butler, vai dizer que a noção de “‘hegemonia’ [de Gramsci] refere-se às estruturas de poder no interior das quais os sujeitos são constituídos por meio de coerção ideológica e não da coerção física”. Assim, a heterossexualidade se configurou de forma compulsória e a coerção ideológica opera na medida em que esta posição é apresentada ao sujeito como o único e o “natural” caminho à socialização.

Thomas Laqueur (2001: 193-194) diz que “no final do século XVII e ao longo do século XVIII a ciência passou a considerar, em termos aceitáveis à nova epistemologia, as categorias ‘masculina’ e ‘feminina’ como sexos biológicos opostos [...]”. Assim, a correlação entre o sexo biológico e os gêneros masculino e feminino ficou assegurada pela ciência e deu o suporte a que as diferentes instituições a estabelecessem como norma social. Desta forma, a cada sexo e gênero correspondente deve seguir-se



também, de forma contumaz, o desejo sexual “natural” pelo sexo oposto - desejo este que se daria em virtude da necessidade instintiva humana de procriação e manutenção da espécie. Esta correlação normativa e compulsória naturalizou um modelo científico no qual qualquer outra orientação sexual ou identidade de gênero divergente da do sexo biológico passa a ser considerada anormal, antinatural e, por seu turno, doentia. O dogma religioso católico, que também vinculou fortemente a sexualidade aos fins de procriação e não de prazer, também favoreceu o julgamento moral das homossexualidades devotadas ao desvio e, conseqüentemente, ao pecado por serem ações antinaturais.

No que concerne ao filme analisado e à relação deste com as questões de gênero e sexualidades - fora os poucos momentos, como o citado acima, em que há o confronto direto entre os dois personagens e que se apresentam enquanto os acontecimentos “reais” da ficção -, as histórias narradas por Molina a Valentin agem como um desvio da narrativa do foco central de conflito entre os personagens, pois:

[...] em seu diálogo imaginativo, os personagens gradualmente se tornam capazes, pouco a pouco, de derrubar as barreiras que os separam em função dos condicionamentos sociais, que parecem, inicialmente, prejudicá-los. Para o militante de esquerda, perfeitamente masculino e de sexualidade “normal”, é repugnante a mentalidade *camp*, afeminada e a aparência virginal acerca das ideias políticas. Este último, por outro lado, é prejudicado pelo desprezo do guerrilheiro em virtude de suas preferências cinematográficas. Puig deixa que as subjetividades dos protagonistas se articulem pouco a pouco através das fendas de um biombo constituídas pela narração dos filmes. (ECHAVARREN, 1978: 67-68, tradução nossa).

Segundo Echavarren, os dois personagens principais de *O beijo...*, em geral, não falam de si de forma direta, mas, sim, em grande parte das vezes, através das películas narradas por Molina. Essa narrativa indireta, construída pela ficção de Puig, coloca-se como um anteparo na relação entre os dois personagens e possibilita a construção de um “jogo de implicações onde aparecem cifradas a subjetividade e o desejo” (ECHAVARREN, 1978: 66, tradução nossa).

A narrativa ficcional informa aos poucos ao/à espectador/a que, apesar da quase total impossibilidade de relacionamento entre os protagonistas (em função da identificação do militante à masculinidade hegemônica em contraposição ao confronto com a masculinidade dissidente de Molina), o encontro entre eles é passível de se



estabelecer. Pois Puig, ao romper na ficção com os padrões sociais que legitimam o trinômio artificial de correspondência entre sexo/gênero/desejo, visto como “natural”, rígido e correlato, tensiona o *status quo* binário e heteronormativo, e viabiliza a possibilidade de uma troca significativa entre os dois personagens para além de tais construtos.

Judith Butler (2016) nos questiona sobre a necessidade de se tornar flexível o que se constituiu rigidamente acerca das categorias de sexo e gênero, e diz que tais construções ideológicas, ao serem minadas e desestabilizadas, permitem-nos uma nova visagem sobre estas, que as tornem mais fluidas e intercambiáveis. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino (BUTLER, 2016: 26).

Desta forma, Manuel Puig, já em 1976, convida-nos a refletir por meio da construção de sua narrativa e da concepção dos dois personagens de *O beijo...*, que os papéis sociais normativos que interligam sexo, identidade de gênero e sexualidade, se observados para além da norma que os enrijecem e restringem, podem ser questionados, e o respeito à expressão individual das diferentes subjetividades, alcançado. Pois tais subjetividades, corporificadas, se se dispuserem de fato a um efetivo intercâmbio, levarão ao questionamento dos preconceitos e discriminações em curso, que conduzem ao abismo aparentemente intransponível na relação entre as pessoas.

Assujeitamento x resistência

Na abertura do longa-metragem analisado, concomitante aos créditos, ouve-se uma música antiga, melancólica, e que tem como base um violino. Na cena inicial, a música continua, embora em volume mais baixo, e surge a imagem de uma sombra da janela da cela projetada na parede oposta a que esta se encontra. Neste mesmo momento inicia-se a narração do primeiro filme de Molina a Valentin.

Na imagem fílmica, vê-se o tamanho da janela, as grades e a luz do dia do lado de fora dos muros que cercam a prisão. Há também nesta mesma parede e bem posicionada, a imagem da sombra da janela e das grades, projetada em um desenho clichê de um pássaro voando com o sol ao fundo. A relação entre as duas imagens (a projetada pela luz do sol e a desenhada na parede) sugere que o pássaro está voando por entre as grades da janela e saindo da prisão.

Por ser a imagem de abertura de *O beijo...* e que surge ao mesmo tempo em que se dá o início da narração do filme de Molina, algumas interpretações relevantes já



podem ser feitas sobre a obra de Puig filmada por Babenco. A primeira análise é a do significado denotativo da própria prisão enquanto um símbolo representativo de poder, opressão e cerceamento das liberdades. Esta imagem criada por Babenco sintetizaria o *status quo* moderno de submissão do indivíduo a um Estado coercitivo e policial.

O aprisionamento como um recurso restritivo da liberdade individual se dá quando o sujeito se afasta das normas do “bom convívio social”, transgredindo-as. Assim, o indivíduo é punido e excluído de tal convívio através da restrição de sua liberdade. No filme, esta restrição da liberdade se dá a partir de duas diferentes transgressões: a de Molina e a de Valentin. A primeira em âmbito sexual e a segunda em âmbito político.

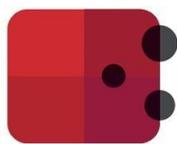
Sandro Braga (2010), com base em Foucault, traz em sua pesquisa sobre travestilidades uma crítica ao sistema jurídico moderno dizendo que, na modernidade, ao invés do corpo é a alma (a subjetividade) que vai sofrer a punição por meio do cárcere. Assim, diferente dos antigos suplícios físicos medievais, “passa-se a julgar, também, as paixões, os instintos, as anomalias [...]” (BRAGA, 2010: 31).

Desta maneira, o filme em questão, assim como a peça e o romance, teria como propósito criticar e apontar, de forma também transgressora, a opressão do Estado diante das liberdades individuais enquanto instância maior de controle social em suas múltiplas modalidades. Não por acaso, o argentino Manuel Puig termina o romance e o publica no México em 1976, no mesmo ano em que se inicia uma ditadura militar na Argentina que vai durar até 1983.

Assim, a metáfora da prisão nesta obra de Puig pode significar também a sujeição do indivíduo ao *status quo*, no sentido de um assujeitamento inconsciente, conforme teorizou Foucault, e que se dá desde o final do século XVIII por meio dos dispositivos biopolíticos. Estes, por seu turno, operariam em nós por meio da coerção psicossocial a fim de nos posicionarmos em consonância às normas hegemônicas e sermos mais facilmente controláveis e manipuláveis.

Para Foucault (2008), o biopoder é o conjunto de mecanismos do Estado de modo que seja regulada a gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, etc. e tudo aquilo que, “na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais [e que] vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder” (FOUCAULT, 2008: 493). A prisão, então, como diz Braga (2010), coloca-se na modernidade como a prisão da alma (da subjetividade) encarcerada em um corpo a ser docilizado e continuamente normalizado pelo controle social do Estado.

Em *O beijo...*, ainda metaforicamente, a “prisão” significaria também os condicionamentos sociais observados através do jogo conflituoso, intersubjetivo e de poder que se dá entre os dois personagens centrais (e não só estes). Além disso, o



romance em particular, foi publicado em um momento histórico específico no qual os movimentos sociopolíticos e culturais, a partir dos anos de 1960, começavam justamente a questionar tal sujeição do corpo/subjetividade em face também de Estados ditatoriais.

Alcilene Cavalcante e Karla Holanda (2013: 137) dizem que entre os anos de “1960 e 1980, as ‘políticas do corpo’, relativas às reivindicações em favor dos direitos de reprodução e às questões do corpo e da sexualidade [...] enfatizavam o caráter político do corpo e da subjetividade”. Assim, os aprisionamentos coercitivos do corpo e da subjetividade, advindos com o Estado moderno, foram, naquele momento histórico, objeto de questionamento social tanto em face das ditaduras em curso na América Latina, e não só nela, quanto em função das reivindicações dos movimentos sociais em diferentes partes do mundo (os movimentos contraculturais nos EUA, França, etc.).

A imagem da projeção da sombra da janela da prisão na parede e a relação desta com o pássaro voando por entre os espaços livres das grades poderia ser interpretada como um símbolo de resistência a esse assujeitamento em meio às múltiplas instâncias objetivas e subjetivas que constituem a experiência humana em sociedade. E, em especial, naquele momento histórico da realização do romance (1976) e do filme (1985).

Como a junção destas duas imagens é apresentada ao/à espectador/a concomitante ao início da narração do filme por Molina, posso inferir que esta resistência ao assujeitamento se dá também (para Puig e para Babenco) por meio do ato criativo e imaginativo enquanto instância de liberdade e vontade individuais. E, também, na medida em que este ato é subjetivo e, de certa forma, pode ser condicionado, mas não eliminado. Pode-se prender o corpo e condicionar a subjetividade, mas as ideias e a imaginação podem resistir a este jogo de assujeitamento. É o que faz Molina com as estratégias e armas de que dispõe.

Assim, esta correlação entre a imagem fílmica e a narrativa criativa de Molina representa também um símbolo de resistência do próprio personagem – e, de certa forma, da homossexualidade que ele encarna, pois, através de seu “voo” imaginário, Molina busca manter-se íntegro e livre para ser o que deseja ser e sonhar, apesar da coerção social que o aprisiona de forma objetiva e subjetiva e o faz sofrer e subsumir.

Puig foi um escritor homossexual e que teve que sair da Argentina por conta de sua postura transgressora. Molina, apesar de preso por sua homossexualidade, tenta se “libertar” das grades da prisão através de seu universo de criação imaginária. Echavarren (1978: 66-67, tradução nossa) diz que é justamente “o diálogo entre os personagens que põe em jogo a imaginação deles e permite que eles sigam vivendo. [...] Essa outra cena, [a imaginária] é que possibilita que haja um exercício efetivo das subjetividades em conflito”. Tais subjetividades em conflito acabam por ter a imaginação como mediadora de sua autoexpressão.



Feminino x masculino

Sonhei que estava hospedado em uma imensa casa, em um local rodeado por muito verde e no qual acontecia uma filmagem. Eu e Sônia Braga contracenávamos nesta filmagem e, nossa ação, em uma determinada cena do filme, era nos lançarmos abraçados em uma grande piscina. Assim, nos jogávamos juntos nesta piscina e nosso mergulho era espetacular. Ao sairmos da água, a minha gestualidade e expressão corporal durante o mergulho eram elogiadas pelas outras atrizes e atores que estavam ali contracenando conosco e que assistiram à nossa representação.

A câmera, em seguida à imagem inicial descrita através da projeção da janela da prisão, movimenta-se através de uma panorâmica pela cela de forma concomitante à narração de Molina sobre a mulher misteriosa, Leni (Sônia Braga), e o local luxuoso onde ela vive.

Ela é... Bem, ela é... Meio estranha. Você percebe que ela não é uma mulher como as outras. Ela parece toda fechada em si mesma. Perdida. Em um mundo que ela carrega lá dentro dela. Mas cercada por um mundo de luxo. Um quarto suntuoso. Colcha de cetim na cama, cortinas de chiffon, de sua janela, dá para ver a torre Eiffel [...]. (O BEIJO..., 1985: cena 1).

Vê-se que o local criado pela imaginação de Molina (ao lembrar e recontar o filme a Valentin) é completamente diverso das paredes sujas da cela que, ao mesmo tempo, estão sendo mostradas ao/à espectador/a. Assim, somos lançados/as em duas imagens (e “realidades”) superpostas: uma revelada pela reconstituição fantasiosa de Molina do filme e outra pela realidade ficcional propriamente dita, na qual o/a espectador/a é conduzido por meio da câmera. O contraste entre as duas imagens comunicadas ao/à espectador/a e a forma inebriada com a qual Molina descreve o lugar em que vive sua heroína, sugere-nos que é para o espaço da fantasia que ele parece querer se evadir e, por sua vez, indica-nos também a própria identificação de Molina à figura da mulher que está narrando.

Ana Lucília Rodrigues (2014), ao descrever as mudanças pelas quais passam as imagens modelares do feminino no *star system* do cinema norte-americano, diz que, a partir dos anos de 1930, os modelos antigos vão sendo aos poucos fusionados, e novos modelos vão sendo gerados, configurando uma maior possibilidade de projeção/identificação da/o espectadora/o pelo fato de serem modelos:

[...] mais complexos, realistas e psicológicos. [...] Surge a mulher chique, a *feminine-masculine girl*, simultaneamente



amante e companheira. A partir de 1949, a antiga vampe, ao desagregar-se de sua estereotipia, liberta uma imagem erótica, que se expande para a mulher chique e desinibida, cantora de cabaré ou bailarina do teatro de revista. Seu *sex appeal* é incorporado agora em nova chave, marcada pela interiorização. (RODRIGUES, 2014: 31-32).

Estas características de interioridade, desinibição, sensualidade e da mulher percebida enquanto amante e companheira de um homem ideal (que fazem parte do universo da heroína do filme que Molina conta para Valentin) fazem com que o personagem homossexual, ao se identificar com tais características “femininas”, sonhe com a possibilidade de, quem sabe um dia, encontrar o “homem de verdade” (*O beijo...*, 1985, cena 1) que tanto almeja, digno de seus sentimentos e cuidados.

Mas é somente a partir da identificação de Molina à heroína de seu filme, e com a vivência amorosa plena, que ele consegue, por alguns instantes, alienar-se um pouco de sua realidade adversa, que desde sempre o impeliu à exclusão e à solidão, e mascarar parcialmente a angústia motivada pela inadequação social que sente em face de sua identidade de gênero e orientação sexual desviantes da norma naturalizada.

Ao fantasiar o encontro da felicidade por meio do final do filme e o desfecho para a heroína à qual está identificado, apesar de se dar conta em seguida que isto para ele parece impossível, Molina pode, por alguns momentos, vislumbrar, quem sabe, mesmo que no âmbito da fantasia, a possibilidade de realizar um relacionamento afetivo e feliz tal como deseja e nunca conseguiu vivenciar:

Molina: É tão lindo quando os amantes ficam juntos para sempre (Molina chora). Por que isso é impossível?

Valentin: Deve ser doido por estar chorando por isso.

Molina: Eu choro pelo que eu quiser. Valentin, acha que você é o único que sofre? Acha que é fácil encontrar um homem de verdade? Um que seja humilde e tenha dignidade. Há quantos anos eu procuro! Há quantas noites! Quantos rostos cheios de desdém e de mentiras. (*O beijo...*, 1985: cena 5).

Valentin não compreende os motivos que levam Molina a “pintar” o filme em tons emocionais - e, por isso, nega e rejeita a forma do narrador expressar sua fantasia subjetiva por meio do viés romantizado que o cinema lhe apresenta. O militante observa Molina e o julga a partir de seu ponto de vista unidimensional (masculino/objetivo/racional/heteronormativo) - ponto de vista este que o leva a estigmatizar o companheiro de cela como alguém alienado e, pior ainda, por ser “afeminado”. Desta forma, Valentin, ao agir de forma defensiva a fim de resguardar sua



construção identitária (sua masculinidade viril), recusa-se a aceitar a masculinidade dissidente de Molina e tenta destruir o universo imaginário concebido pelo personagem homossexual. O militante age de forma machista, sexista e prepotente, e tenta quebrar o tempo todo o clima de romance que Molina imprime à sua narrativa. Não se permite ser afetado por ele. Tem medo.

Daniel Borrillo (2010), em seus estudos acerca do significado da homofobia, vai dizer que:

Para um homem heterossexual, confrontar-se com um homem efeminado desperta a angústia em relação às características femininas de sua própria personalidade; tanto mais que esta teve que construir-se em oposição à sensibilidade, à passividade, à vulnerabilidade e à ternura, enquanto atributos do “sexo frágil”. (BORRILLO, 2010: 89).

Por isso Valentin é irônico, sarcástico e debochado quanto faz comentários sobre a ficção de Molina, e sempre quer entender e/ou explicar a história sob um viés apenas racional e objetivo. Ele desvaloriza por completo, como totalmente desprezível, o olhar emocional e romântico pelo qual Molina narra (e vê) o filme - o que torna claro o interesse do guerrilheiro em negar a experiência subjetiva e imaginária do seu companheiro de cela e querer lhe impor a sua visão objetiva de ver e lidar com a realidade. Como se sua forma de percepção desta última fosse a única possível e efetivamente a mais correta e verdadeira. A questão não é Valentin pensar diferente e/ou ver a vida com “outros olhos”, possivelmente tão legítimos quanto os de Molina. A questão é ele não respeitar o olhar de Molina sobre a realidade e querer que o dele prevaleça. Talvez se Valentin verdadeiramente respeitasse e fosse receptivo à perspectiva de compreensão da realidade do Molina, pode ser que este último também se tornasse mais receptivo à visão dele. Algo que Molina não faz por querer afirmar seu lugar de existência no mundo peremptoriamente negado por sua condição dissidente das normas de gênero e sexualidades.

Molina resiste a submeter-se às concepções de Valentin e, irritado, em determinado momento do diálogo com o militante diz: “eu não explico os meus filmes, isso acaba com a emoção” (*O beijo...*, 1985: cena 1). Guilherme Castelo Branco (2015: 34), ao estudar sobre as noções de poder e resistência em Foucault, diz que, para o filósofo, “a liberdade, por sua condição ontológica é insubmissa. Diz sempre não às forças que procuram controlá-la e eliminá-la”. Assim, Molina, ao afirmar para Valentin que o seu real interesse ao narrar o filme não é objetivo, mas sim emocional e de vivência livre do seu universo imaginário e criativo, está resistindo ao posicionamento autoritário e



preconceituoso de Valentin e se impondo por meio da afirmação de seu próprio ponto de vista sobre o filme e sobre a vida.

Por outro lado, a identificação de Molina com a heroína do filme vai reforçar no personagem (em âmbito subjetivo) o binarismo de gênero que, ao mesmo tempo, o exclui - e que, por sua vez, o leva a projetar (e vincular) a possibilidade de realização afetiva sobre um homem heterossexual. Em determinado momento do diálogo, quando os dois protagonistas já estavam mais próximos um do outro, Molina conta para Valentin sobre o seu interesse por um garçom heterossexual (Nuno Leal Maia) que trabalha em um restaurante no qual costumava almoçar. Seu relato, no entanto, termina revelando a decepção e a frustração de Molina pelo fato do garçom ter se recusado a aceitar sua ajuda - que levaria a um relacionamento mais íntimo entre os dois.

Molina: E, então, está tudo acabado, de novo. Meus sonhos desaparecem... Na escuridão. Eu acordo sozinho... Esperando, esperando, e esperando como sempre.

Valentin: Esperando pelo quê?

Molina: Um homem. Um homem de verdade. Mas isso não acontece porque um homem de verdade quer uma mulher de verdade. (*O beijo...*, 1985: cena 4).

Russo (1987: 285, tradução nossa) diz que J. Walcott, do *Texas Monthly*, escreveu que *O beijo da Mulher Aranha* “é essencialmente uma fantasia de desejo homossexual sobre como o amor de um ‘homem real’, ainda que breve, pode ser transformador – purificador”. O autor diz que muito dessa visão é cultural, pois nas sociedades “em que há uma forte ética machista, o desempenho de papéis sexuais é tão básico para a vida gay quanto para a cultura dominante”. Para Russo, *O beijo da Mulher Aranha*, assim como outros filmes sobre experiências homossexuais da mesma época, como *Dois tiras meio suspeitos* (*Partners*, 1982), compartilha da exploração da noção “da paixão gay em termos de sua natureza basicamente não correspondida. Em todos esses filmes, somos apresentados a homens gays que tentam, de forma obcecada, seduzir homens heterossexuais (verdadeiros) para depois virem a sofrer com isso” (RUSSO, 1987: 285, tradução nossa).

Tamsin Spargo (2004), ao refletir sobre o par heteronormativo central e que sustenta todas as outras oposições e hierarquizações padronizadas entre os gêneros, diz que:

[...] a tradicional oposição masculino/feminino, mutuamente dependente, mas antagonica, adquiriu sua estrutura hierárquica em virtude de sua associação com outras oposições: racional/emocional, forte/fraca, ativo/passivo, etc.



Heterossexual/homossexual também é apanhado em uma rede de oposições que a sustentam. (SPARGO, 2004: 60, tradução nossa).

Paradoxalmente, apesar de Molina se posicionar identificado ao “feminino” a partir de características de sua personalidade que supostamente pertenceriam às mulheres, é a sua recusa em aceitar o ponto de vista de Valentin sobre o filme (e firmar o seu) que vai configurar sua resistência a um enquadramento de gênero. Pois mesmo submetido hierarquicamente à masculinidade hegemônica (e que se reafirma na prisão através das atitudes prepotentes e autoritárias de Valentin), Molina, ao se contrapor ao personagem de Valentin, consegue não só resistir ao poder do masculino hegemônico, como também enfrentá-lo e impor o seu.

Russo (1987) critica a adaptação fílmica de Hector Babenco do texto de Puig, pois entende que o cineasta, talvez, teria deixado de fora na versão cinematográfica:

O aspecto mais crucial do romance de Puig, [que é] a constatação de Valentin de que homens homossexuais não precisam adotar as atitudes de sexismo amplamente adotadas por homens heterossexuais sobre as mulheres. Em uma longa passagem de diálogo no romance, Valentin desafia a identificação destrutiva e masoquista de Molina com a mulher oprimida do cinema, dizendo-lhe que não há qualquer razão para os gays não assumirem o papel sexual ativo, bem como o passivo. (RUSSO, 1987: 285, tradução nossa).

Acho esta leitura de Russo sobre a obra de Puig e sobre os personagens Valentin e Molina problemática, pois parece que Russo (e Puig) pretende colocar, mais uma vez, o homem heterossexual, branco, viril, etc. a ditar as regras sobre o que seria “melhor” para o homem homossexual - no caso, Molina, em face de sua masculinidade dissidente e sexualidade particular.

Em minha análise do romance a partir de Russo, o julgamento de Valentin sobre o comportamento “feminino” de Molina, ao afirmar que ele é destrutivo porque supostamente se basearia nas heroínas “masoquistas” do cinema, é um julgamento homofóbico, machista e talvez misógino, pois pretende normalizar e normatizar as homossexualidades através de um olhar masculino sobre elas e, também, sobre as mulheres nos filmes. Em sua tentativa de superar tais binarismos, Valentin, Puig e Russo estariam querendo impor a Molina que aja de certo jeito com base em valores hétero (Valentin) e homonormativos (Puig e Russo) que eles acreditam - e, também, porque consideram o comportamento das heroínas nos filmes aviltante, por ter sido construído



pelo olhar dominante patriarcal. Mas o que eles, homens, estão fazendo senão reproduzir este mesmo pensamento patriarcal, excludente e hierárquico ao definirem como Molina deveria agir? E se Molina nunca quiser desempenhar o papel ativo sexual? Por que ele teria que agir desta maneira e violentar seu jeito de ser e desejar? Só para superar os binarismos? Só para ser um homossexual mais “plural”, menos “feminino” e, por isso, não passível de ser dominado por outros homens?

Russo (e talvez Puig) parece querer romper com os binarismos que de um jeito ou de outro nos constituem, mas através da construção (e imposição) de novos modelos homossexuais de ser e agir. E acho isso problemático. No entanto, entendo que são posições políticas que, talvez em um momento histórico específico, tiveram o intuito de transformar os estereótipos de gênero e de sexualidades até então vinculados às homossexualidades masculinas (e creio que também femininas). Acredito que estas reflexões são ainda importantes hoje, mas acho também que já estamos em outro momento político e social. A valorização e o respeito das liberdades individuais para além de quaisquer “patrulhas” ideológicas é o que, em minha opinião, é-nos requerido hoje.

Em uma entrevista ao Canal Brasil disponível no YouTube, na qual Héctor Babenco falou sobre a construção do personagem Molina, o diretor disse que orientou William Hurt a construir seu papel de “dentro para fora”. Que todo gestual e caracterização de Molina teriam que nascer do “coração” do ator e da contradição notória entre o corpo atlético e “masculino” de Hurt e o desejo de Molina de ser mulher. Ancorando-se na subjetividade e na imaginação do ator (e do personagem), parece-me que Babenco pretendia, para além dos binarismos que nos (de)marcam, criar junto com Hurt algo que se distanciasse de qualquer estereótipo de gênero, e que possibilitasse o encontro entre o ator e Molina, com base nos desejos genuínos do personagem e conseqüentemente do seu particular jeito de ser.

Na continuidade da descrição inicial da cela conduzida pela câmera, esta vai mostrar fotos de atrizes famosas de cinema na parede e, em seguida, fotos da mãe de Molina também presas à parede. A câmera mostra suas roupas em um varal e estas exibem cores, estampas e formatos de peças do vestuário feminino padrão.

Na seqüência da imagem fílmica, em cima de um caixote de madeira que age como mesa de cabeceira, há objetos de maquiagem, de unha e cabelo revelados ao/à espectador/a. Quando a câmera se aproxima de Molina e o revela ao/à espectador/a, o personagem começa a representar, por meio de seu corpo e gestos, a própria cena do filme que está narrando e na qual a mulher misteriosa realiza ações em seu banheiro luxuoso.



Molina: sua empregada preparou um banho de espuma para ela. A estrela pega uma toalha e a enrola na cabeça como um turbante. Suas unhas estão pintadas de rosa-pêssego. Ela desamarra seu robe de tafetá e o deixa escorregar suavemente por suas coxas até o chão de ladrilho. Sua pele brilha. Seu pequeno tornozelo toca a água perfumada, depois suas pernas sensuais. Até que finalmente todo o seu corpo é acariciado pela espuma... (*O beijo...*, 1985: cena 1).

Ele incorpora, através de seu mimetismo cênico, a representação da personagem feminina. Ele narra e, ao mesmo tempo, se vê como se fosse a própria mulher misteriosa. E a mensagem de Babenco e Hurt, via Puig, é que Molina está projetado (identificado) a esta mulher, bem como a todas as outras mulheres de seus filmes. Ele “é” todas elas. Pois ele se sente como elas, vive os sentimentos delas como se fossem os seus próprios sentimentos.

Para além dos estereótipos de gênero e sexualidades a fim de um possível encontro entre duas pessoas

Valentin e Molina terão muitas experiências em comum ao longo do filme - experiências que farão com que os dois personagens se conheçam mais e melhor, e se aproximem um do outro para além dos preconceitos, estereótipos de gênero, sexualidades e diferenças ideológicas que os impediam até então de se relacionar sem tais máscaras. Essa troca contínua de vivências e o conhecimento mútuo do universo de experiências de cada um, bem como a forma pela qual individualmente se expressam, favorece que ambos se defrontem com as suas próprias limitações pessoais (ao se observarem por meio um do outro) e, com isso, voltem-se para si, reflitam sobre seus posicionamentos e, ao se autoanalisarem e reverem, modifiquem-se.

Em um momento de *O beijo...*, após uma cena em que se dá o maior conflito entre os protagonistas e que Valentin tem um acesso de raiva e critica agressivamente a performance de gênero de Molina, este vai, depois de passado algum tempo do ocorrido, oferecer bombons ao militante. Os bombons, que supostamente Molina teria recebido de sua mãe, estão dentro de uma grande caixa vermelha em formato de coração. Molina, teatralmente, leva a caixa ao peito como se ela significasse o seu próprio coração e a oferece a Valentin que está encolhido e amuado no canto da cama. Quando Molina percebe que há algo de errado com o parceiro de cela, pergunta:

Molina: Qual o problema? Não gosta de doces?

Valentin: É sobre esta manhã. Meu acesso. Sinto muito.

Molina: Que bobagem!



Valentin: Nem era com você que eu estava zangado. Mas talvez eu esteja zangado com você.

Molina: Por quê?

Valentin: Porque você é tão generoso. Não quero me sentir obrigado a tratá-lo do mesmo modo.

Molina (cantando): “Incapaz de aceitar... Incapaz de dar”.

(Molina sorri, abre a caixa de bombons e a coloca em cima da cama. A câmera corta para um plano de detalhe na caixa em que estão os bombons e Molina a empurra em direção a Valentin. Este último também sorri. Corta.) (*O beijo...*, 1985: cena 4).

Com este diálogo curto relacionado à cena anterior em que se deu o acesso de raiva de Valentin e sua conseqüente agressividade dirigida à Molina, percebe-se o quanto o militante se sente ameaçado em sua masculinidade a partir do comportamento generoso, cuidadoso, gentil e cativante do outro personagem, que faz com que ele sinta raiva, mas ao mesmo tempo afeto por Molina. Há uma ambigüidade em seus sentimentos. Valentin neste momento sente vergonha por seu comportamento defensivo e violento, e se culpa por tratar mal Molina. Afinal, este último havia sido solidário com ele em várias situações ao longo da narrativa e sua raiva homofóbica é um ato covarde em face do que já vivenciaram juntos. Molina, por sua vez, sente-se finalmente reconhecido em suas atitudes e gratificado pelas palavras e o pedido de desculpas de Valentin.

O mote das cenas seguintes é esta crescente influência mútua e a contínua aproximação entre os dois personagens. Valentin vai se enternecer cada vez mais por Molina e este, por seu turno, também revê sua postura egoísta e desonesta em relação ao companheiro de cela. Molina havia feito um acordo com o diretor da prisão (José Lewgoy) e um chefe de polícia (Milton Gonçalves) para ser o informante deles em troca de sua liberdade. Molina os informaria sobre os passos da guerrilha em curso através de suas conversas com Valentin. Este foi o motivo, inclusive, de, estrategicamente, ter sido colocado na mesma cela que o guerrilheiro. No entanto, o envolvimento afetivo de Molina por Valentin e sua crescente compreensão acerca do significado da militância do companheiro de cela irão fazer com que Molina mude de posicionamento e não queira mais trair e delatar Valentin. Ele começa a procrastinar os informes e, ao mesmo tempo, se aproveita da situação para ganhar tempo e solicitar mantimentos especiais, a fim de que ambos possam ter momentos mais agradáveis juntos na prisão.

Mais para o final do filme acontece uma importante cena na qual Molina se revela fragilizado pelo sentimento afetivo que nutre por Valentin e, ao mesmo tempo, pela



enorme tristeza ao se dar conta da falta de perspectiva quanto a uma possível realização emocional em sua vida. Valentin, que neste momento já está também mobilizado emocionalmente por sua crescente proximidade com Molina, pede para tocá-lo, o abraça carinhosamente e o apoia em um momento terno e íntimo que se desdobra em um encontro sexual. Na cena como um todo, que muito me impactou quando a assisti no espetáculo teatral, vê-se que, apesar das distintas identificações de cada um e dos condicionamentos sociais que constituíram as diferentes posições de sujeito de Molina e Valentin, é a disponibilidade de afetar e ser afetado e a abertura subjetiva ao outro o que torna possível o relacionamento entre os dois. Assim, cada um deles, ao ir além de seus conceitos e preconceitos, consegue caminhar rumo à construção de algo em comum que amplia a percepção de ambos em face de si mesmos e do outro.

Puig, por meio de Babenco, nos convida a refletir através dos desdobramentos da narrativa de *O beijo...*, que as correlações normativas estanques que restringem nossos comportamentos e atitudes (no que se referem às categorias trabalhadas) podem em algum momento ser superadas e transpostos os limites estabelecidos a partir delas. Russo (1987) é crítico ao filme. Ele diz que Babenco “tenta e falha em criar o ingrediente que falta em *Partners* [*Dois tiras meio suspeitos*], a transformação de um homem gay e de um homem hétero através da compreensão de um em relação ao outro” (RUSSO, 1987: 283, tradução nossa). O autor entende que Molina, construído por William Hurt encarnando certa estereotipia do gênero feminino, não se transforma pela política no contato com o guerrilheiro, mas que o ajuda apenas porque está apaixonado por ele. É pelo amor que ele morre, segundo Russo, “transformando-se em um mártir da causa de Valentin” (RUSSO, 1987: 284, tradução nossa).

Não tenho a mesma impressão do militante gay Russo que, talvez, identifique-se mais com a visão da militância política de Valentin e por isso faz sua crítica ao filme. Eu, mais identificado a Molina, embora também por outro lado a Valentin, talvez tenha preferido ter um julgamento menos sectário a respeito do olhar crítico sobre o personagem de Molina. Ou ter visto nele outros aspectos que Russo não valorizou. Afinal, como diz Andréa Zanella, “o amor também é político e revolucionário” (informação verbal). No entanto, a crítica de Russo, que chega a mim somente depois deste meu olhar já construído sobre o filme, amplifica-o, e também me faz pensar sobre a constituição subjetiva do meu próprio olhar a partir de minha identificação anterior com esse universo imaginário, artístico, sensível e emocional desenvolvido por Molina. Penso que o caminho talvez seja seguirmos para além das dicotomias.

Gustavo Massaro (2014), ao falar sobre o impacto que o filme (e que acrescento também a peça teatral) tem na relação com o/a espectador/a, diz:



O cinema é um olhar para dentro, um encontrar na subjetividade as visões mais verdadeiras bloqueadas pela instância social. A câmera vai procurar surpreender trazendo novas configurações, permitindo a busca da diferença (MASSARO, 2014: 64).

Assim, é através de um filme (ou de uma peça), ao agir enquanto mediador do processo de constituição do olhar por meio da recepção da obra pelo/a espectador/a, que podemos ser mobilizados/as e desbloqueados/as ao contato sutil e íntimo de nossas próprias vivências subjetivas emocionais. Pois foi assim, através de minha identificação ao relacionamento entre Molina e Valentin, que fui mobilizado, lá atrás e agora, a conhecer e compreender melhor meus relacionamentos.

Considerações finais

Alguns elementos significativos resultam da análise da obra fílmica em questão e da relação desta com os temas de estudo propostos. Em primeiro lugar chamo atenção para o corajoso e precursor esforço de Puig, ao escrever o romance sobre os temas citados em 1976, bem como o posterior esforço de Babenco de realizar a adaptação para o cinema em 1985. Ambos os artistas iluminaram criticamente um contexto relacional difícil entre dois homens de constituições subjetivas tão distintas em momentos históricos diferentes, embora em contextos de discussão nos quais tais temas ainda eram restritos. Assim, as disputas ideológicas presentes no tenso e intenso debate sobre as masculinidades hétero e homossexuais vão ser colocadas por cada um dos dois artistas no intuito de discutir tais temas em suas obras literária e fílmica.

Mesmo que o contexto ficcional das obras (literária, cênica e fílmica) discuta também, de forma imbricada, a situação de opressão social motivada por questões políticas, percebe-se que a discussão se apresenta como o pano de fundo da trama e, muito embora não menos importante, esta se coloca correlacionada às temáticas centrais de gênero e sexualidades. Pois a questão principal proposta por Puig, em minha análise, a partir do filme dirigido por Babenco, é em que medida as questões da micropolítica, presentes na esfera das relações humanas, podem propiciar (ou não) mudanças significativas no modo de cada sujeito perceber a vida, vivê-la e, conseqüentemente, se relacionar com os outros. E Babenco, por meio das interpretações sensíveis, precisas e acuradas de William Hurt e Raul Julia, em minha opinião, conseguiu demonstrar isso. A minha análise pretendeu revelar os principais pontos nos quais a obra fílmica consegue expressar tal intenção de Babenco, respeitadas também as intenções de Puig presentes em seu romance.



Já quanto à análise do filme e à relação desta com a minha própria história pessoal, pude identificar, através da observação dos dois personagens principais, aspectos importantes que compõem e dão sentido ao jogo psíquico que forja as identificações e desidentificações que nos constituem e produzem, por seu turno, as nossas diferentes posições de sujeito. Neste jogo imaginário, percebi que agimos como atrizes e atores de um filme (ou de uma peça de teatro) compondo um/a determinado/a personagem à/ao qual estaremos identificados/as e a partir da/o qual nos relacionaremos a outros/as neste jogo “de cena” que chamamos de viver.

Cada um/a de nós, sem uma direção prévia que nos ajude na criação do papel, é “convidado/a” a acolher e escolher certas características que considera as mais adequadas à/ao personagem que vai gestando e, por opção ou não, muitas vezes definimos pela escolha de um lado e/ou outro da moeda das oposições e binarismos de gênero, dentre outras, que acreditamos nos favorecerem mais em nossa compreensão das coisas que, por isso, será sempre parcial. Não há fórmula, não há cartilha que nos indique o caminho certo a seguir. Apenas vamos intuindo e tateando às escuras na construção daquilo que nos afasta e/ou aproxima do que “somos nós” e do que “são os outros” ao mesmo tempo.

Referências

BABENCO, Héctor. *O beijo da Mulher Aranha*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vAykfdQqwhY>. Acesso em: 23 de nov. de 2020.

BEIJO da Mulher Aranha . Hector Babenco, 1985. Produção: David Weisman. Intérpretes William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga e outros/as. Adaptação: Leonard Schrader. São Paulo: 1 DVD (121 min.), widescreen, color.

BERMÚDEZ, Mónica De M. “Connel y el concepto de masculinidades hegenónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”. *Estudos Feministas*. vol. 1, n.21, 1999. pp. 283-300.

BORILLO, Daniel. *Homofobia. História e crítica de um preconceito*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BRAGA, Sandro. *O travesti e a metáfora da modernidade*. 1ª Edição. Palhoça: UNISUL, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 16ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2003.

CASTELO BRANCO, Guilherme. *Michel Foucault. Filosofia e biopolítica*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. “Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos de 1970”. In: de BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina C.



(Orgs.). *Corpos em projeção – Gênero e sexualidade no cinema Latino-Americano*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. pp. 134-152.

ECHAVARREN, Roberto. “El Beso de la Mujer Araña y las metáforas del sujeto”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, n. 102-103, 1978. pp. 65-75. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/3231/3413>. Acesso em: 1 de agosto de 2016.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território, População*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo – Corpo e gênero dos gregos a Freud*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEKITSCH, Stevan. *Cine Arco-Íris. 100 anos de cinema LGBT nas telas brasileiras*. 1ª Edição. São Paulo: GLS, 2011.

MASSARO, Gustavo. *E se o psicodrama tivesse nascido no cinema?*. 1ª Edição. São Paulo: Ágora, 2014.

MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: EDUFF, 2002.

PIZARRO, Marcio. “A masculinidade em cena ou encena?”. In: Vários autores. *Masculinidade em crise*. 1ª Edição. Porto Alegre: APPOA, 2005. pp. 226-240.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual*. 1ª Edição. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICE-SAYRE, Laura. “Dominação e desejo: uma leitura materialista-feminista de ‘O beijo da Mulher Aranha’ de Manuel Puig”. S/D, pp. 13-28. Disponível em: <http://br.librosintinta.in/beijo-da-mulher-aranha-pdf.html>. Acessado em: 01 de agosto de 2016.

RODRIGUES, Ana L. “Retratos do feminino no sistema de criação de estrelas (STAR System)”. In: DUNKER, Christian I. L.; RODRIGUES, Ana L. (Orgs.) *Cinema e Psicanálise*. 1ª Edição. São Paulo: nVersos, 2014. pp. 27-36.

RUSSO, Vito. *The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies*. 1ª Edição. New York: Harper & Row, 1987.

TREVISAN, João S. *Seis balas num buraco só – A crise do masculino*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SARA, Salih. *Judith Butler e a teoria queer*. 1ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SENA, Tito; LAGO, Mara C. S.; GROSSI, Miriam P. “Os relatórios Kinsey, Masters & Johnson, Hite: sexualidades, estatísticas e normalidades – configurando a persona numerabilis”. In: GROSSI, Miriam P.; LAGO, Mara C. de S.; NUERNBERG, Adriano, H. *Estudos in(ter)disciplinados. Gênero, Feminismo, Sexualidade*. 1ª Edição. Florianópolis: Ed. Das Mulheres, 2010. pp. 235-256.

SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoria queer*. 1ª Edição. Barcelona: Gedisa, 2004.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 10 de novembro de 2020.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos:
Masculinidades en *O menino e o vento* y *A intrusa* de
Carlos Hugo Christensen**

Cecilia Nuria Gil Mariño¹

¹ Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine argentino y latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Seleccionada como Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina, y becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Luso Brasileiro (PBI) de la Universidad de Köln (2020-2021).
Email: cecigilmario@gmail.com



Resumen

El presente trabajo propone abordar dos obras sumamente diferentes en cuestiones genéricas, estéticas y temáticas del cineasta argentino radicado en Brasil Carlos Hugo Christensen, para analizar las desestabilizaciones a las matrices culturales binarias de las imágenes de lo masculino y lo femenino a través de la puesta en escena de sexualidades que desafían a la heteronormatividad. Estos filmes son *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979). Con este objetivo, se plantea, por un lado, analizar el rol del paisaje como metáfora de la libertad u opresión para el delineamiento de subjetividades que ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades y sus categorías. Por el otro, se indagará sobre los procesos de tensión entre la transgresión y la ley, el deseo y la condena, de estas figuras masculinas frente a los tribunales del patriarcado que adoptan características muy distintas en ambas películas. Explorar ambos filmes en diálogo pone de manifiesto el trabajo estético sobre los universos genéricos y el tratamiento del espacio para plantear desde la cultura de masas fisuras, desvíos y transgresiones a las leyes de los machos y las relaciones de poder de las masculinidades.

Palabras claves: masculinidades; Carlos Hugo Christensen; historicismo *queer*; géneros cinematográficos.

Resumo

Este artigo aborda dois trabalhos muito diferentes sobre questões genéricas, estéticas e temáticas do cineasta argentino baseado no Brasil, Carlos Hugo Christensen, para analisar as desestabilizações das matrizes culturais binárias das imagens do masculino e do feminino através da encenação de sexualidades que desafiam a heteronormatividade. Estes filmes são *O menino e o vento* (1966) e *A intrusa* (1979). Com este objetivo, por um lado, se propõe analisar o papel da paisagem como metáfora da liberdade ou opressão para a delimitação de subjetividades que questionam as relações de poder das masculinidades e suas categorias. Por outro, se estudam os processos de tensão entre transgressão e lei, desejo e condenação, dessas figuras masculinas perante os tribunais do patriarcado que adotam características muito diferentes nos dois filmes. A exploração de ambos em diálogo revela o trabalho estético sobre universos genéricos e o tratamento do espaço para pensar como desde a cultura de massa podem surgir desvios e transgressões às leis dos machos e às relações de poder das masculinidades.

Palavras chaves: masculinidades; Carlos Hugo Christensen; historicismo *queer*; gêneros cinematográficos.

Abstract

This work addresses two different works on generic, aesthetic, and thematic issues by the Argentine filmmaker, based in Brazil, Carlos Hugo Christensen, to analyze the destabilizations to the binary cultural matrices of the images of the masculine and the feminine through the staging of sexualities that challenge heteronormativity. These films are *O menino e o vento* (1966) and *A intrusa* (1979). With this objective in mind, it is proposed, on the one hand, to analyze the role of landscape as a metaphor of freedom or oppression for the delineation of subjectivities that question the power relations of masculinities and their categories. On the other, it will investigate the processes of tension between transgression and law, desire and condemnation, of these male figures before the courts of patriarchy that adopt very different characteristics in each film. Exploring both films in dialogue reveals the aesthetic work on generic universes and the treatment of space to pose from the mass culture cracks, deviations and transgressions to the laws of males and the power relations of masculinities.

Keywords: masculinities; Carlos Hugo Christensen; *queer* historicism; cinematographic genres.



Géneros vernáculos y masculinidades en el cine brasileño desde los pliegues de relecturas queer

"Angustia tengo por ti, hermano mío Jonatán, que me fuiste muy dulce; más maravilloso me fue tu amor, que el amor de las mujeres" (2 Reyes, 1, 26). Esta referencia bíblica, que en realidad se trata de 2 Samuel, 1, 26 de la Biblia Septuaginta, aparece como epígrafe al comienzo del cuento de Jorge Luis Borges "La intrusa" (*El informe de Brodie*, 1970), y corresponde a la endecha que pronuncia el Rey David a la muerte de Jonatán. Diversos autores como Ariel de la Fuente (2018), Daniel Balderston (1999), Adrián Melo (2011), Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié (2010), entre otros, remarcan que la inclusión del epígrafe es una llave importante para las lecturas homoeróticas del cuento. En esta línea de interpretación, puede encontrarse al filme homónimo de Carlos Hugo Christensen, filmado en Brasil en 1979. En ocasión del visionado de la película, el amigo de Borges, Ulyses Petit de Murat dijo que el cine hizo a Borges "más carnal" (citado en DE LA FUENTE, 2018: 205). Como se verá más adelante, el filme despertó una gran polémica por la lectura homosexual e incestuosa del cuento por parte del director argentino, que tuvo como consecuencia su censura en Argentina y la prohibición de exhibición hasta 1984, así como también una dura discusión entre el cineasta y el escritor en la prensa a inicios de la década de 1980. Tal como señala Mathias Danbolt (2013):

(...) la búsqueda de "ancestros" históricos para respaldar una identidad contemporánea ha sido un tema controvertido tanto en los estudios LGBT como en la teoría *queer* en los últimos treinta años. Los debates se han centrado a menudo en cómo nombrar y abordar adecuadamente cuerpos de género y prácticas sexuales no normativos en períodos diferentes al nuestro. Si bien se ha entendido que la necesidad de reescribir las historias heteronormativas es imperativa, las estrategias para hacerlo han divergido. (DANBOLT, 2013: 7).

Por su parte, Susan McCabe (2005) plantea que las críticas a la heteronormatividad se han expandido del análisis de los productos contemporáneos para reflexionar sobre nuevos caminos de investigación histórica, denominados bajo la etiqueta de "historicismo *queer*". De esta manera, este trabajo busca inscribirse en esta línea de estudio al abordar la potencialidad política de los objetos de la cultura de masas en Brasil entre las décadas de 1960 y 1970, a partir del análisis de representaciones cinematográficas de sexualidades que desafiaron los marcos heteronormativos de su



época. Con ese objetivo, se propone pensar los vínculos entre los géneros cinematográficos y las disidencias sexuales –entendiendo a los primeros como espacios habilitadores, y al mismo tiempo contenedores, de transgresiones sociales y sexuales– a través de dos filmes emblemáticos de Carlos Hugo Christensen en Brasil que abren y cierran sus apuestas más arriesgadas en materia de cuestiones de género, *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979).

A pesar de la vitalidad de su producción, con una amplia diversidad en materia de géneros y temáticas, a lo largo de su estadía en dicho paísⁱ, Christensen continúa siendo una figura poco reconocida en el campo de la historiografía del cine. Jorge Ruffinelli (1998) destaca que inclusive en los veinticuatro volúmenes de *Los directores del cine argentino* del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina de 1993-1994, Christensen fue uno de los olvidados, aunque haya dirigido veintiséis largometrajes entre 1940 y 1953 en la Argentina –algunos de ellos considerados grandes filmes del cine clásico argentino–, y haya sido uno de los pioneros del género policial y de la vertiente erótica del cine en dicho país. En el terreno de la historiografía brasileña, el escenario es bastante parecido. Recién en ocasión del centenario del nacimiento de este director –en los meses de mayo y junio de 2015–, bajo la curaduría de Eugênio Puppo, la Caixa Cultural de Rio de Janeiro ofreció por primera vez una retrospectiva del director que demostró la importancia de la contribución de Christensen para el cine latinoamericano. Asimismo, los estudios sobre los géneros cinematográficos brasileños y/o en Brasil también se vieron eclipsados durante varias décadas por la estigmatización de los mismos por parte de la crítica nacional que los identificaba con el imperialismo cultural y diferenciaba a sus realizadores entre autores y artesanos, en un escenario marcado por los movimientos de vanguardia como el *Cinema Novo*. Así, la historiografía del cine delineó una serie de ausencias que en las últimas décadas comenzaron a ser problematizadas desde diversos enfoques. Los trabajos de Rick Altman (2000) y Jason Mittell (2004), que plantean descentrar el análisis textual y pensar las “formas mutantes” bajo las cuales la categoría genérica opera culturalmente, han colaborado con la aparición de novedosos trabajos sobre cómo pensar los géneros como un conjunto de expectativas compartidas. En esta misma línea, en los últimos años, el trabajo de Rafael de Luna Freire (2011a, 2011b) ha propuesto repensar la discusión en torno a lo nacional y los géneros cinematográficos en Brasil, y han aparecido exhaustivas tesis doctorales sobre el policial (FREIRE, 2011), el terror (CÁNEPA, 2008), las películas de *Cangaço* (VIEIRA, 2007), entre otras.

Como en varios países de la región, la hibridez de géneros fue recurrente y dio como resultado la configuración de versiones domésticas de suma particularidad del policial, del *noir*, del melodrama fantástico, del gótico, etc. Las películas abordadas en



este trabajo también presentan el cruce de elementos genéricos diversos que forjan un espacio discursivo para pensar las formas de violencia social en relación con las matrices culturales binarias de las imágenes y discursos de lo masculino y lo femenino. *O menino e o vento*, en la primera parte se vale de los elementos del *noir*, mientras que en la segunda se convierte en un drama de tribunal donde el juicio criminal se confunde con el moral (PRIMATI, 2015a). *A intrusa*, por su parte, categorizado como un drama de época, dialoga con la tradición cinematográfica argentina que Ana Laura Lusnich (2007) ha denominado como drama social-folklórico y la puesta en escena de los imaginarios del criollismo, así como también con el auge de los filmes de *Cangaço* que desde 1960 comenzó a tener una producción sostenida por cerca de veinte años con un promedio de una película por año, cifra significativa para Brasil (VIEIRA, 2016: 310). El propio Christensen unos años antes, en 1973, realizaba *Caingangue, a pontaria do diabo* en la región del Pantanal, en la frontera del Mato Grosso con Paraguay, apropiándose de la iconografía del *western* norteamericano para crear un *faroste brasileiro*.

Con sus enormes diferencias genéricas, estéticas y temáticas, tanto *O menino e o vento* como *A intrusa* pusieron en circulación diferentes representaciones de las masculinidades, que dialogaron tanto con las reglas de los géneros como con las tensiones históricas de su tiempo. Estas figuras masculinas que infringen el orden social también transgreden la moral sexual de sus tiempos; su construcción como alteridades complejizan las dicotomías y ofrecen miradas sobre el rol de la violencia en las políticas de la virilidad del patriarcado.

A partir de *O menino e o vento*, Christensen radicalizó su crítica a los modelos masculinos hegemónicos y de poder, al incorporar al homoerotismo y al deseo por el mismo sexo en tensión con la represión y censura social y de la ley. Así, sus películas presentaron desafíos a la heteronormatividad al poner en escena subjetividades menos definidas por las reglas de una binaridad fija de la identidad sexual. Es por ello que, tal como se ha señalado, este estudio busca hacer una relectura de estas películas a partir de aquellos trabajos que desde los años '90 han complejizado la idea de roles sexuales y de género, a partir de los estudios de Judith Butler ([1990] 2007) sobre la teoría de la performatividad del género y el desarrollo del movimiento *queer*.

Por su parte, la masculinidad como modelo homogéneo comenzó a ser cuestionada, considerándose variables como la clase social, la etnia, la edad, la política, la geografía, entre otras. El trabajo de Connell ([1995] 1997) remarca que las masculinidades hegemónicas y las marginadas no son tipos fijos, sino configuraciones de prácticas generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones (CONNELL, 1997: 43). Así, las masculinidades son múltiples y se desarrollan jerarquías entre ellas. En su propia revisión del concepto, Connell, junto a James



Messerschmidt, remarcan la importancia de un abordaje consistentemente relacional del género para pensar en patrones de masculinidades socialmente definidos y resaltan que los patrones de hegemonía no se basan solo en la fuerza sino también en el consenso cultural, la centralidad discursiva, la institucionalización y la marginación o deslegitimación de las alternativas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

En relación con el cine brasileño, la tesis de Antonio Moreno (2001), que indaga sobre la representación de la homosexualidad desde los años de 1920 concluyendo que la tendencia mayoritaria es que los homosexuales sean presentados como individuos enfermos, asociados al crimen, la prostitución y el vicio, cuyo destino es trágico en la mayoría de las veces, realiza un primer movimiento de crítica a los estereotipos y opresiones. Según el autor, también se los representa de manera grotesca, con una gestualidad excesiva y vestuarios extravagantes como objeto de burla.

No obstante, trabajos como los de Jack Halberstam (2008), Denilson Lopes (2004) y João Bôsco Hora Góis (2002), plantean que la aparición de los estereotipos puede pensarse como punta de lanza para la emergencia de posibilidades de disolución de los mismos por la dinámica de los conflictos sociales de cada contexto. Halberstam (2008) en su trabajo sobre las masculinidades femeninas resalta la capacidad de plantear una existencia para estas imágenes, que aunque negativas, existieron en la historia del cine y crearon representaciones posibles. Por su parte, Lopes (2004) agrega que más que la necesidad de imágenes positivas, es necesario defender la diversidad de narrativas.

Retomando estos estudios, James Hodgson (2012), a partir de un marco interpretativo influido por la teoría *queer*, se propone investigar de qué manera, en diferentes géneros y movimientos del cine brasileño de los años sesenta y setenta, la representación del deseo del mismo sexo podría llevar a cuestionar la noción de identidad sexual como algo fijo o estable, y cómo estas películas tienen la capacidad tácita o accidental de perturbar las estructuras sociales opresivas.

Moreno aboga por las representaciones del 'buen ciudadano homosexual' - un antídoto para el varón afeminado, y uno capaz de satisfacer el deseo de participación en la sociedad - que realiza la asimilación que se encuentra dentro de la política de identidad gay y lesbiana. Su llamamiento a las representaciones de homosexuales masculinos y normalizados invoca una concepción fija de la identidad sexual, que apoya la noción burguesa de un sujeto estable... (HODGSON, 2012: 34)ⁱⁱ

Así, a partir de estos aportes, en primer lugar, se buscará analizar en los textos fílmicos de *O menino e o vento* (1966) y *A intrusa* (1979) el rol del paisaje como metáfora



de la libertad u opresión para la puesta en escena de subjetividades que desafían o ponen en cuestión las relaciones de poder de las masculinidades y sus categorías. Lo no enunciable como llave desestabilizadora de la matriz patriarcal. En segundo lugar, se indagará sobre los procesos de tensión entre la transgresión y la ley, el deseo y la condena de estas figuras masculinas frente a los tribunales del patriarcado que tienen características sumamente diferentes en ambas películas. Por último, se hará referencia a la desestabilización discursiva de la crítica de la época.

El viento, la pampa y el deseo. Reverberaciones del paisaje

O menino e o vento es considerada pionera en su tratamiento más sensible sobre la homosexualidad. Moreno (2001) señala que a partir de 1960 creció el número de filmes que abordaban la temática aunque no demasiado por la preponderancia de temas socio-políticos más amplios. El filme transcurre en una pequeña ciudad del interior de Minas Gerais sin mayor atractivo pero conocida por los vientos que soplan en la región. José, un ingeniero joven con un buen pasar económico, viene desde Rio de Janeiro llamado por la justicia porque es acusado de la desaparición, y tal vez asesinato, de un joven pobre llamado Zeca da Curva. La estética *noir* predomina en toda esta primera parte donde se profundiza la grieta entre él –el monstruo, el asesino, el homosexual, el extranjero, pero también el objeto de deseo- y el pueblo que busca venganza. Desde lo formal, en el montaje se alternan planos de la muchedumbre, *close* de los rostros enfurecidos y primeros planos del rostro de José. El juego con los claroscuros de la luz refuerza la idea de la hipocresía y la censura. Todos los encuentros que tiene José están atravesados por el chantaje económico o sentimental; el abogado que busca que confiese su vínculo sexual con el muchacho, la dueña de la pensión que está enamorada de él e insinúa que puede amenizar su testimonio a cambio de su cariño, o bien el primo con dinero de Zeca, quien le confiesa su homosexualidad y le ofrece su ayuda a cambio de su amistad. La segunda parte se estructura a partir del juicio y los testimonios de los diferentes testigos que a modo de *flashback* van retratando la historia. El último en hablar es José quien asevera su inocencia con respecto a la desaparición del muchacho y relata su amistad con Zeca a partir de compartir la misma pasión por el viento. El muchacho le demuestra que tiene la capacidad de evocar al viento y su última noche en el pueblo le muestra el más intenso de todos, el *ventão*. Tras él, desaparece y no vuelven a verlo.

Retomando el análisis de la película de James Hodgson (2012) y de otro trabajo propio anterior (en prensa), el relato del vínculo, desde lo narrativo y lo formal, está atravesado por la analogía entre el deseo homosexual y la pasión por el viento, inclusive presentada en el título del filme. El viento es metáfora de la libertad y de “una fuerza incontrolable”, como lo es el deseo. Hodgson también señala cómo el viento constituye



una imagen háptica. La película está plagada de este tipo de imágenes que expresan la tensión entre el deseo irrefrenable de tocar y ser tocado, y la represión social; la dueña de la pensión que toca la ropa de José, los planos del cuerpo de Zeca con el torso desnudo recibiendo el viento, con ojos cerrados entregado al erotismo del viento, José que dice que el viento pareciera que le arrancara la ropa, el agua en el cuerpo de Zeca, la camisa de Zeca en manos de José. Cuando el ingeniero le pregunta cómo sabe que el viento viene, el muchacho responde que con el cuerpo. En cuanto sus cuerpos finalmente por un momento se encuentran, Zeca luego desaparece en el viento. La cámara parece seguir la irracionalidad del soplo del viento enfatizando la tensión entre la lógica y el instinto.

Durante el juicio, en su testimonio, José relata que empezó a confundir al viento con el propio Zeca –“mi mente comenzó a confundir muchacho y viento. No sabía si el viento venía porque Zeca estaba o si Zeca aparecía porque ventaba”. La fascinación se vuelve deseo porque estar enamorado del viento es estar enamorado de Zeca (HODGSON, 2012: 138). El final de carácter fantástico, con el viento que entra en el tribunal y arrasa con todo menos con el ingeniero que se queda acariciando la camisa de Zeca, es leído por Moreno (2001) como la revelación de su homosexualidad, como una fuerza de la naturaleza que no se puede matar –como dice José en relación al muchacho-, mientras que Hodgson propone que esa total destrucción demuestra la capacidad de abolir o suspender una subjetividad fija. “(...) José está solo, rodeado por el viento, acariciando la camisa de Zeca. Ha derribado el aparato que pretendía oprimirle mediante una identidad homosexual impuesta (el juicio). Su destino después de esto sigue siendo incierto.” (HODGSON, 2012: 141).

Así, Christensen construye un personaje –José- que es tanto objeto como sujeto erótico, fluyendo entre lo pasivo y lo activo, algo que la política de la virilidad del patriarcado busca fijar. Entonces, siguiendo a Hodgson, su identidad sexual se presenta como fluida, no fija, y por ende como figura de lo *queer*, transformándose en disruptiva del orden. Es por ello que no puede nombrarse, no hay términos posibles para esa experiencia corporal en esa sociedad opresora, “siento una cosa” dice Zeca para explicar cómo sabe cuándo viene el viento. El viento como imagen de lo que fluye y no es estático. Asimismo, el cine también se vuelve una experiencia corporal. Zeca le dice a José que cuando el viento para, el mundo se vuelve aburrido porque todo “parece fotografía”.

El viento también juega un papel de indicador del deseo irrefrenable en *A intrusa*. Como se ha señalado, la película se basa en el cuento homónimo de Borges. La historia mantiene los nombres de los personajes, recrea los hechos y la atmósfera del cuento, aunque sale de algunas imprecisiones que realiza el escritor para construir a su narrador.



La película está fechada en 1897 y el escenario de la Turdera orillera se traslada a la fronteriza Uruguiana, y así se resalta la hibridez idiomática y la frontera como espacio de tráfico cultural. Christensen, tras obtener los derechos del cuento en 1975, declaró que parte de su elección tuvo que ver con que el ambiente de la historia puede ubicarse indistintamente en Argentina o Brasil sin los localismos rioplatenses de otros cuentos (BURONE, 1975: 14).

Los hermanos Cristiano –en el cuento Cristián- y Eduardo Nilsen viven solos y aislados. Constituyen una dupla inquebrantable que es temida por el resto. Trabajan con ganado y venta de cuero, participan de apuestas, riñas de gallos, juergas en casa y burdeles. La primera escena es una riña de gallos en la que gana Eduardo presagiando la disputa que recorre todo el filme. La primera parte de la película busca dar cuenta de todos los íconos de la sociabilidad masculina gauchesca del pueblo, poniendo en primer plano a la violencia física y sus códigos de honor que tienen que ver con un coraje entendido por la bravura, la lealtad y la reciprocidad de favores y agresiones. Este equilibrio masculino de amor fraterno comienza a resquebrajarse con la llegada de Juliana, que más que la intrusa en ese vínculo, como se la ha interpretado, es la intrusa en el equilibrio heteronormativo del vínculo, porque ella es vehículo de la transformación y progresión del mismo en la película. Cristiano un día lleva a Juliana a vivir con ellos, para mantener relaciones sexuales con ella pero también para que sea su sirvienta. Eduardo comienza a sentirse celoso de este vínculo y a desear a Juliana también. Un día Cristiano parte a una “farrá” y no volverá hasta el día siguiente. Antes de partir le dice a su hermano que Juliana se queda y “querendo, pode usar”. En la escena, desde el sonido se resalta el viento que sopla. Si bien la presencia del viento es una constante en el filme que colabora con la atmósfera de soledad y de la “ley natural”, en esta escena está resaltada aún más. Al decir Cristiano esa frase, se presenta en el plano el triángulo con él en el medio. El plano siguiente es el contraplano donde vemos al triángulo con Eduardo en el medio y su expresión algo aturdida, y el que sigue rompe el triángulo con el primer plano del rostro de Juliana casi sin expresión y algo de resignación sin pronunciar palabra y resaltando su carácter de cosa inanimada en el triángulo.

Esa noche Eduardo tiene relaciones sexuales con Juliana. La construcción de la escena con la música extradiegética compuesta por Astor Piazzola contrasta con la escena sexual con Cristiano, dando a entender que Juliana prefiere a Eduardo, tal como indica el cuento de Borges. Juliana dice una sola frase en toda la película que no se vincula con su situación. No hay consentimiento posible por parte de ella, es violada por ambos hermanos cuando ellos lo disponen, término que no aparece ni en la transposición cinematográfica ni en el cuento porque Juliana está cosificada, animalizada al extremo, lo que anticipa su asesinato construido como un sacrificio. “(...)



La mujer atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto.” (BORGES, 1970). En el filme, los movimientos sexuales de Cristiano son más bruscos, la música tiene un volumen más alto pero se oyen los quejidos de Juliana, los planos son más cerrados y se busca resaltar la brutalidad de la violación. Mientras que en la escena con Eduardo la música es más suave, y hay un plano cenital donde vemos principalmente el cuerpo de Eduardo iluminado desde arriba. El cuerpo masculino es el que está en primer plano.

Por otra parte, Andrea Ormond (2015), quien remarca el delicado trabajo de escenografía y del ambiente basado en dibujos antiguos –para el rancho de los Nilsen se desmontó un corral de más de 150 años-, con respecto al viento “minuano” cuenta que fue creado por hélices de avión (ORMOND, 2015). Los hermanos no mencionan a Juliana pero comienzan a pelear entre ellos, Eduardo también tiene un duelo con otro hombre que da a entender que sabe que comparten a la misma mujer y le pregunta si era virgen cuando llegó. Su oponente muere y luego es Cristiano quien tiene que desafiarse con el hermano del muerto y también lo termina matando. Los Nilsen deciden vender a Juliana a un prostíbulo pero empiezan a frecuentarlo para estar con ella y por eso deciden traerla de vuelta. La noche del clímax de la historia en la que consuman el triángulo sexual se desata una tormenta de viento. El viento nuevamente como metáfora del deseo irrefrenable homosexual entre los dos hermanosⁱⁱⁱ. El sonido de la tormenta va cediendo a la música de Piazzola y los gemidos de sus personajes. Los dos hermanos llegan juntos, primero se acerca Eduardo y luego Cristiano quien abraza a su hermano y comienzan a acariciarse con el cuerpo de Juliana de por medio. La cámara se va acercando a los cuerpos de los hermanos y sus manos acariciándose, por un momento el cuerpo de Juliana deja de verse, solo ellos dos, diluyéndose el triángulo y quedando el “verdadero” par. El montaje corta a planos de la tormenta exterior, las hojas de los árboles que se mueven desenfrenadamente resaltando la atmósfera de pasión fuera de control y convirtiéndose también en una imagen háptica. Los hermanos llegan al orgasmo en el mismo momento y la tormenta cesa y en el plano siguiente los tres duermen, Juliana inclinada sobre Eduardo en el medio de los dos. Este *ventão* marca el clímax del deseo por el mismo sexo pero que trece años después Christensen se anima a hacerlo explícito, a poner en escena la interacción sexual de los dos cuerpos masculinos donde el femenino es un vehículo para que suceda. Asimismo, estas imágenes dialogan con el aumento de la visibilidad cultural de la representación de sujetos que tienen deseo sexual por el mismo sexo en los años setenta. De 13 películas que hacen referencia a la homosexualidad en los años sesenta, el número asciende a 71 en la década siguiente. Estos cambios, por un lado, se vinculan con el crecimiento



del movimiento a favor de los derechos de los homosexuales que terminó con la organización del primer Congreso brasileño sobre los derechos de los homosexuales en 1980 (HODGSON, 2012: 25). Por el otro, con el aumento de los filmes eróticos en la producción nacional, sobre todo con la consolidación como género de la *pornochanchada* en la década del setenta que afianzaron las *sexploitations*.

Los hermanos vuelven a pelear entre ellos, echan a un forastero que pide posada porque este mundo aquí es solamente “nosso”, se duelan a espada porque Cristiano lo acusa de deshonorar el nombre Nilsen al perder una corrida de caballos, pero caen en sí y se reconcilian. La escena en la cual Eduardo salva a Cristiano de una víbora, animal bíblico vinculado al pecado, y la que Juliana mira con miedo a un escorpión son la antesala del asesinato. Cristiano la mata y le pide ayuda a Eduardo para enterrarla. Le dice que se quede aquí así no hace más mal a nadie. El plano final es un abrazo apretado de los dos hermanos y se sobreimprime en portugués el final del cuento “Agora ligava-os outro vínculo: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecer-la” con la firma de Borges. La cámara se va alejando del abrazo de los Nilsen y se resalta la inmensidad del paisaje, remarcando nuevamente la soledad de ese mundo propio que sin Juliana tenían la esperanza de restaurar. Beatriz Sarlo (2004) al respecto señala que en el cuento de Borges los hermanos Nilsen

(...) no querían borrar un crimen sino una pasión. Ella destruye la unidad masculina y fraternal. Es sacrificada, valor religioso y de circunstancias inevitables. No se trató de un engaño banal sino una experiencia que remite a la homosexualidad y el incesto propuesta por Cristian quien luego no puede sostener. (SARLO, 2004: 199).

Los planos abiertos de la pampa, las puestas de sol que recortan las figuras de los hermanos a caballo, refuerzan los tópicos del criollismo y los imaginarios de la orilla y los valores de los compadritos: la ausencia de la ley, donde no llega la civilización y no hay más ley que el cuchillo y la honra masculina. Solo la pampa es testigo del abrazo final. Sarlo agrega también que “(...) Juliana cosa pasa a ser objeto de pasión para luego muerta ser nuevamente cosa. Los dos hermanos no pudieron evitar la transgresión a la ley del macho” (SARLO, 2004: 199). El asesinato de la mujer –lo que posteriormente se conceptualizó en términos jurídicos y políticos como femicidio- redime la honra masculina patriarcal porque aquella representa el deseo por el mismo sexo.

Tribunales del patriarcado y marginales

El Estado y la institucionalidad de la ley tienen un rol central en géneros como el policial. No obstante, en el caso de la obra de Christensen, tal como plantea Emilio



Bernini (2020), la trilogía *noir* realizada en Argentina durante los tiempos del gobierno peronista responde a la narración de la oscuridad del mundo de la perversión sexual del *noir*, pero a la vez impone no tanto la ley como la luz moral de la conciencia (BERNINI, 2020: 188). Así, se enuncian al mismo tiempo transgresión y ley, deseo y condena.

En el caso de la película *A intrusa*, el vínculo homoerótico incestuoso y el asesinato de la mujer están tratados a partir de referencias bíblicas. Ariel de la Fuente señala que Borges en su cuento reescribe el final de la historia de Caín y Abel, al eliminar el objeto de deseo y competencia entre ellos (DE LA FUENTE, 2018: 188). La película también introduce de modo poco sutil todos los elementos bíblicos del cuento y suma otros tantos. La referencia a la historia de estos otros hermanos aparece en los rumores del pueblo que perciben los celos de los hermanos. Pero el filme es mucho más complejo sobre el objeto de los celos hasta la consumación carnal de un triángulo que habilita el par del mismo sexo.

El epígrafe del cuento al que se ha hecho referencia al inicio del trabajo está sobreimpreso tras la escena de la primera relación sexual en la casa entre Cristiano y Juliana. La escena se construye a partir del montaje entre los planos del sexo forzado de Cristiano a Juliana con los del rostro angustiado de Eduardo. Tras la consumación del acto los dos hermanos conversan brevemente y la cámara busca la Biblia, sobre un primer plano de ésta aparece el texto del epígrafe en portugués, indicando la lectura homosexual del vínculo a/la espectador/a. “A angustia me oprime por ti, o meu irmão Jonatán, /Tu eras toda minha delicia. /Teu amor era para mim mais precioso/Que o amor das mulheres”.

La única vez que escuchamos la voz de Juliana es para decir que encontró una cruz en el camino que cayó del cielo y la levantó. Cruz que anticipa también su “sacrificio”. A diferencia del caballo de Cristiano al que sacrifican para que no sufra y despiden con afecto a ese compañero leal, la muerte de Juliana no es mostrada, es decir que no consigue ni siquiera en la muerte un estatus de ser viviente. Como se señaló anteriormente, el asesinato de Juliana redime el pecado de la ley del macho porque es la mujer, como una bruja hechicera que acerca esos cuerpos, que habilita la consumación del deseo reprimido. Juliana como objeto de pasión, en los términos de Sarlo, no es un fin en sí mismo sino un vehículo. El tribunal del patriarcado es el propio pueblo porque en la frontera no hay otra ley. La película también incluye como intertexto otro cuento de Borges del mismo libro, “Historia de Rosendo Juárez”. El personaje de João Cardoso que ayuda a Eduardo es una suerte de alter ego de Luis Irala en ese cuento. Tras vender a Juliana al prostíbulo Cardoso dirá –no queda claro si solo a Cristiano o a los dos- felicitaciones por haber quedado libre y repite las palabras de Irala



“un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer, no es un hombre, sino un maricón”.

En este sentido, esta transgresión y ley, deseo y condena, que plantea Bernini, opera sobre los personajes en relación al patriarcado. Los hermanos Nilsen portadores de todos los atributos de la masculinidad hegemónica del espacio orillero, de las pampas, de los compadritos de fines del siglo XIX e inicios del XX, y que se regían por sus leyes, entierran a su única testigo de la transgresión, de ese nuevo vínculo que ahora “os ligava” y la obligación de olvidarlo como condena. La inclusión de la última frase del cuento da cuenta de que ese abrazo no es liberador sino una condena compartida, dando vuelta a la frase de Cardoso/Irala. Una lectura de esta condena podría ser que la película vuelve a reestablecer el orden. No obstante, es importante pensar esta película en el marco amplio de la obra de Christensen. Si la pensamos en diálogo con *O menino e o vento*, *A intrusa* construye un universo de violencia patriarcal para dar cuenta de la represión del deseo por el mismo sexo de las masculinidades hegemónicas y normativas. Siguiendo a Richard Parker (1999), Hodgson (2012), resalta que la asociación cultural entre el sexo biológico y el código de rol sexual que propone como activo al hombre y pasivo a la mujer como algo natural, y así puede tener como resultado que un hombre pueda penetrar a otro hombre y conservar la misma identidad sexual que un hombre que solo tiene parejas femeninas –un macho-. “(...) su deseo homosexual queda ocluido mientras siga afirmando el comportamiento masculino en público. La sumisión a otro hombre transforma la identidad de género de un varón penetrado de *macho* activo a *bicha* o *viado* pasivo.” (HODGSON, 2012: 22).

En *O menino e o vento*, la oposición entre los “normales” y los “monstruos” se construye tanto desde lo formal como desde el guión narrativo. José en el juicio dice que “si todos aquí se creen normales, entonces yo soy anormal, no lo digo como ofensa, sino como una observación. Porque yo no me siento como todos”. Detrás del estrado del juez, está la presencia de la cruz católica, enfatizando el lugar de la moral.

Una relectura *queer* de estas películas habilita abordar la potencialidad política de las figuraciones del monstruo. Gabriel Giorgi (2009) plantea que las retóricas de lo monstruoso permiten leer las gramáticas cambiantes de ansiedades, repudios y fascinaciones de una sociedad. El monstruo como figuración de la otredad porta un saber negativo por el que reafirma los límites convencionales de lo humano pero también uno positivo por el cual se expresa la potencia o capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de una clase, de un género. En su trabajo, Giorgi piensa esta tipología de lo monstruoso para pensar las relaciones de dominación y la inversión de las mismas, su narración oblicua y su producción de lenguaje político.



En esta dirección, el filme de Christensen destaca la potencialidad política del monstruo, de lo anormal, que diluye las relaciones de dominación de las masculinidades hegemónicas por su propia inestabilidad, que no tiene lenguaje, porque requiere de otro nuevo, pero que barre con todo para poder ser. El monstruo es el que pone en jaque al orden y por eso es condenado, diferenciándolo de la identidad homosexual fija funcional al sistema patriarcal representado en la figura de Mário, el primo rico de Zeca, tal como señala Hodgson. Mário busca identificarse con José hablando en primera persona del plural, creando discursivamente la idea de una comunidad común, de una minoría compartida. Se define como anormal, por fuera de la sociedad y remarca la importancia de protegerse entre ellos, como los judíos o los comunistas –alusión que probablemente aluda al contexto represivo de la época-. Mário le dice que la sociedad no lo absolverá pero que él sí porque está de su lado. Sin embargo, José se distancia de Mário, rechaza su ayuda porque lo está chantajeando, es decir que no se defiende desde una supuesta heterosexualidad, lo que habilita la interpretación *queer* de su personaje, y así una mirada más compleja sobre las identidades de género y las disidencias sexuales. La ruptura del “nosotros” rompe la dicotomía de la heteronormatividad.

El personaje de Mário representa la figura del *entendido*. En los años sesenta, el término se refería a una persona que conocía las subculturas homosexuales en los espacios urbanos de Brasil, una especie de paraguas para quienes experimentaban deseo por personas del mismo sexo pero no se categorizaban en la feminización, y así, cambiaban el estigma por la invisibilidad o el *closet* (HODGSON, 2012: 23). Según Hodgson, el filme resalta la complicidad entre el *entendido* y el orden social – homofóbico-, respondiendo a la ideología heterosexista que coloca en posición subordinada a la homosexualidad (HODGSON, 2012: 95), y así, la película compara dos formas de homosexualidad, una cómplice del orden social y la otra fugitiva de la lógica binaria sobre la cual ese orden es fundado (HODGSON, 2012: 143). Mário le confiesa a José que fue él con la madre de Zeca quienes lo atacaron con una piedra cuando iba en el tren porque no quiere que nadie sospeche de ellos. En este sentido, Michael Scott Kimmel plantea que la homofobia es un principio organizador central de nuestras definiciones culturales de masculinidad, y que ésta más que un miedo irracional a los hombres gays, se trata del miedo a ser percibidos como gay (SCOTT KIMMEL, 2016). De este modo, la película a partir de la teatralidad del tribunal critica la homofobia y la hipocresía social, aunque la prensa de la época haya colocado el acento en la homosexualidad sugerida.

Otro aspecto destacable sobre el vínculo entre José y Zeca es el énfasis en lo que los diferencia, en particular la edad. La diferencia generacional en el deseo sexual y la incomodidad, repudio y condena por esa diferencia puede rastrearse a lo largo de la



obra de Christensen. Ya en una película pionera de la vertiente erótica del cine argentino como *El ángel desnudo* (1946), la joven Olga Zubarry se ve forzada a mostrarse desnuda frente al personaje de Guillermo Battaglia, quien estaba enamorado de su madre, para salvar a su propio padre. *O menino e o vento* se trata de una trasposición del cuento de Aníbal Machado “O iniciado do vento” (en *Histórias reunidas*, 1959). En el cuento Zeca es más pequeño, como señala Hodgson. El autor señala que el cambio de edad resalta la posibilidad de una relación sexual entre los personajes, sin embargo en la película todos se refieren a Zeca como “o menino”, “o garoto”, resaltando la diferencia de edad y clase entre el ingeniero y él. Siguiendo el planteo sobre la heterogeneidad de masculinidades, a partir de variables como la clase y la edad, y las relaciones de poder entre ellas, la relación entre José y Zeca tensiona estas diferencias y habilita inversiones. Por un lado, Zeca es presentado como un menor pero al mismo tiempo existe una sexualización latente de su cuerpo; hay una ambigüedad etaria que refuerza la sexual, ¿Zeca es un niño o es un hombre? Por el otro, José declara en el juicio que inicialmente creyó que la simpatía de Zeca era para recibir alguna propina de su parte y luego se dio cuenta que realmente era un apasionado del viento como él.

Resaltar la diferencia de edad fue también un elemento clave de las estrategias de promoción del filme. Una de las publicidades que se publicaba en los diarios contenía la leyenda “¿Qué extraña fascinación ejercía aquel chico sobre un hombre adulto?” (*Correio da Manhã*, 20 de agosto de 1967: 6), invirtiéndose la relación de poder una vez más, Zeca en lugar de objeto de deseo es el hechicero de esa pasión irracional. Tal como el caso de Juliana, Zeca es el vehículo de la progresión del deseo por el mismo sexo.

Esta ambigüedad que escapa de la identidad fija fue leída con incomodidad por parte de la crítica de la época. Muchas de las reseñas del filme resaltaban el carácter de lo anormal y lo extraño, y la idea de una verdad que se revela pero no saben cómo nombrar, que al mismo tiempo juega con los elementos *noir* del filme. “(...) En ese escenario desolado, un episodio misterioso, con síntomas de violencia criminal e anormalidad sexual...” (*Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966: 1). En esa misma reseña también se resalta que José narra la “verdadera” historia y el viento “(...) imponiendo su fuerza irresistible y solemne, barriendo gente y cosas, como si predicara una lección y diera a la ciudad una nueva fisonomía (...) y el pueblito, después del castigo, ganó otro ánimo, tal vez hasta otras características morales.” (*Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966: 1). Otra crítica del mismo diario unos días posteriores también remarcaba que la amistad de ambos “es un capítulo extraño” que provoca toda serie de rumores, y que al final se descubren los sentimientos que “estaban asfixiados”. (*Correio da Manhã*, 18 de septiembre de 1966: 10). No obstante, la de Salvyano



Cavalcanti de Paiva del 10 de septiembre de 1967 puso sobre la mesa la cuestión de la homosexualidad criticando principalmente la vaguedad e indefinición de Christensen sobre el tema. “(...) un talento contenido por un indisimulable miedo de desagradar. Ahí residiría el defecto fundamental de “O menino e o vento. (...) ¿Una historia escabrosa de homosexualidad? ¿Será esto lo que la cinta de Christensen quiere ser, y no es? Sería arriesgado una afirmación taxativa.” (CAVALCANTI DE PAIVA, *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2). El crítico continúa señalando que el filme en lugar de detenerse en la fascinación por la naturaleza, el viento, se detiene en la de una criatura humana sobre otra, y lo que esto acarrea socialmente.

¿La sospecha de relaciones ilícitas entre el adulto y el muchacho constituyen material lo suficientemente fascinante para una realización cinematográfica? (...) Para interpretar la fuerza “irresistible” del viento, esta vez, a Christensen le faltó, quizás, el vigor necesario. Aun cuando se trata de un director académico, en su estilo, en su escuela, el filme tiene valores revelados por la mitad, u ocultos, por temor, timidez o error de cálculo. Lo que es lamentable: de una película nebulosa como quedó, podría haber salido una de alta categoría. (CAVALCANTI DE PAIVA, *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2).

La crítica remarca el carácter “ilícito” del deseo por el mismo sexo por parte de las “buenas costumbres” de la sociedad de la época. Es posible pensar también que la “extrañeza”, lo “a medias”, que desestabiliza el orden binario, haya sido una manera de evitar problemas con la censura de la época. Cavalcanti de Paiva lo reclama como temor o error, es decir que lo que le reclama es la falta de definición, de estructura, de las reglas de un cine que dialoga con determinadas matrices político-culturales.

Sin embargo los problemas más importantes con la crítica los tendrá con el propio Borges quien, según el testimonio de Christensen dada la censura del gobierno militar al filme, cambia de opinión y escribe un artículo el 11 de diciembre de 1981 en la *Revista Somos* titulado “Sí a la censura” porque la versión del cineasta “no se trata de una versión libre sino de una versión distorsionada” (citado en DE LA FUENTE, 2018: 204). Borges remarcaba que se habían hecho sugerencias de homosexualidad y él no tenía nada que ver con ese tipo de asuntos, y que le había insistido para no colocar su nombre. “(...) frente a la pornografía considero aceptable la labor del censor”. (citado en DE LA FUENTE, 2018: 204). El cineasta años después en un periódico de Rosario realizó un descargo por el cual decía que el contrato indicaba que debía estar el nombre de Borges en los créditos, la cifra que había cobrado por los derechos de autor, que le parecía



lamentable e incoherente las vivas al ente de censura y, llamativamente, negando la homosexualidad de los personajes (CHRISTENSEN, 1984: s/n).

Con relación a la crítica brasileña, Ormond señala que "(...) Arrebatou prêmios no Festival de Gramado, onde, à boca pequena, críticos idiotas acusavam a obra de "pornogauchada". Contrariando os colegas, Ely Azeredo afirmou algo brilhante: "Somos mais que afro-lusos-tupis. Somos hispanico-italianos, temos até costelas japonesas e alguns músculos gaúchos-argentinos" (ORMOND, 2015).

A modo de conclusión

Este trabajo propuso leer dos materiales de Christensen sumamente diferentes en cuestiones genéricas, estéticas y temáticas para abordar las desestabilizaciones a las matrices culturales binarias de las imágenes de lo masculino y lo femenino a través de la puesta en escena de sexualidades que desafían o ponen en cuestión a la heteronormatividad. Entre los contextos de producción de ambas películas transcurren trece años sumamente ricos en materia de discusiones sobre las relaciones de género y las disidencias sexuales, así como también una transformación en relación al lugar del erotismo en el cine a nivel internacional pero particularmente en el escenario brasileño por el auge de la *pornoanchada*. De un lenguaje narrativo y estético que refuerza la fluidez y la ambigüedad en *O menino e o vento*, Christensen en *A intrusa*, propone un lenguaje audiovisual explícito para transgredir las políticas de la virilidad del universo patriarcal que construye su propia película. Igualmente, ambas películas produjeron gran polémica en la crítica de la época y las declaraciones del propio Christensen, al igual que sus personajes, eludieron afirmaciones contundentes sobre las transgresiones sexuales de su obra, lo que podríamos decir que provocó una desestabilización más de las identidades fijas de sus textos fílmicos en la crítica.

Por último, leer ambos filmes en diálogo permite indagar sobre el exhaustivo trabajo estético acerca de los universos genéricos y el tratamiento del espacio para plantear desde la cultura de masas fisuras, desvíos, transgresiones a las leyes de los machos y a las relaciones de poder de las masculinidades.

Referências

A INTRUSA. Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1979.

AGUILAR, Gonzalo y JELICIÉ, Emiliano. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Ediciones Livraria, 2010.

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



- AZEREDO, Ely. "Sin título". *Jornal do Brasil*, 4 de marzo de 1970, 2.
- BERNINI, Emilio. "El noir peronista. Christensen y la trilogía William Irish". En SETTON Román y PIGNATIELLO, Gerardo (eds.). *El género policial argentino en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*. México D.F.: Libros Medio Siglo (en prensa).
- BORGES, Jorge Luis. *Borges. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- BURONE, Carlos. "Carlos Hugo Christensen filmará en Brasil la versión cinematográfica de "La Intrusa" de Jorge Luis Borges". *La Opinión*, 30 de julio de 1975, 14.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tesis de Doctorado - Universidad de Campinas, São Paulo [s.n.], 2008.
- CAVALCANTI DE PAIVA, Salvyano. "Sin título". *Correio da Manhã*, 10 de septiembre de 1967: 2.
- CHRISTENSEN, Carlos Hugo. "Christensen refuta a Borges". Sin nombre. 21 de agosto de 1984: s/n. Archivo Museo del Cine Pablo D. Hicken. Ciudad de Buenos Aires, Argentina.
- CONNELL, Raewyn W.. "La organización social de la masculinidad". En VALDES, Teresa y OLAVARRÍA, José (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres N° 24, 31-48, 1997.
- CONNELL, Raewyn W.; MESSERSCHMIDT, James. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". En *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, N° 1, 241–281, 2013.
- DANBOLT, Mathias. *Danbolt M. The Trouble With Straight Time: Disruptive Anachronisms in Pauline Boudry and Renate Lorenz's N.O. Body. I Performing Archives/Archives of Performance*. København: Museum Tusulanum. 2013. (In *Between States*, Bind 1). Disponible en: https://www.boudry-lorenz.de/media/Mathias_Danbolt.pdf. Acceso en: 15 de septiembre de 2020.
- FREIRE, Rafael de Luna (a). *Carnaval, mistério e gangsters. O filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tesis doctoral - Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2011.
- FREIRE, Rafael de Luna (b). "Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional". En *Revista Contracampo*, Niterói, n. 23, diciembre, 2011.
- FUENTE de la, Ariel. *Borges, Desire, and Sex*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- GIL MARIÑO, Cecilia Nuria. "Políticas de la virilidad. Masculinidades en el cine policial y criminal de Carlos Hugo Christensen en Brasil (1960-1970)". En Pignatiello, Gerardo y Setton, Román (orgs.) *Dossier Construcción de identidades masculinas en el género*



policial y criminal latinoamericano, Revista *Filología*. Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (en prensa).

GIORGI, Gabriel. “Política del monstruo”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Nº 227, abril-junio 2009, 323-329.

HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals, 2008.

HODGSON, James. Male Homosexuality in Brazilian Cinema of the 1960’s and 1970’s. 2012. Tesis Doctoral - University of Manchester. Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

HORA GÓIS, João Bosco. “Homossexualidades projetadas”. En *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 2, Julio, 2002.

LOPES, Denilson. “Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros”. *Comunicação. Mídia e Consumo*, vol. 1, no. 1, 2004. Disponible en: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5> . Acceso en: 05 de agosto de 2020.

LUSNICH, Ana Laura. *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

McCABE, Susan. “To be and to have. The rise of queer historicism”. In: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11 (1), 119-34, 2005.

MELO, Adrián. *Historia de la literatura gay en la argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones LEA, 2011.

MITTELL, Jason. *Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ Eduff, 2001.

O MENINO e o vento. Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1966.

ORMOND, Andrea. “A Intrus”, 17 de junio de 2015. Disponible en: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2015/06/a-intrusa.html>. Acceso en: 15 de septiembre de 2020.

PRIMATI, Carlos. “O menino e o vento”. In: PUPPO. Eugênio (org.). *Retrospectiva Carlos Hugo Christensen*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.

RUFFINELLI, Jorge. “Bajo cinco banderas: el cine multinacional de Carlos Hugo Christensen”. In: *Nuevo Texto Crítico*, año XI, Nro. 21-22, enero-diciembre 1998, p. 277-325.

SARLO, Beatriz. “Borges y la literatura de crímenes. Una estrofa de Borges y nueve noticias policiales”. En Luz Rodríguez-Carranza y Marilene Nagle (eds.). *Reescrituras*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

SCOTT KIMMEL, Michael. “Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero”. En *Equatorial - Revista de Antropologia*.



Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, v. 3, Nº 4, enero-julio de 2016.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 13 de septiembre de 1966, 1.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 18 de septiembre de 1966, 10.

SIN AUTOR. "Sin título". *Correio da Manhã*, 20 de agosto de 1967, 6.

SIN AUTOR. "Los obstáculos de La Intrusa". *La Prensa*, 7 de enero de 1982, s/n.

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza. O cangaço no cinema brasileiro. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2007.

VIEIRA, Marcelo Didimo Souza. "A invenção do cangaço sob a égide do western". In: Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura de la UFBA, septiembre-diciembre de 2016, v. 14, n. 3, p. 293-317.

ⁱ Carlos Hugo Christensen se radica en Brasil en 1954 y filma 20 películas hasta su muerte en Rio de Janeiro en 1999, dejando un filme inconcluso, *Casa de Açúcar*, basado en un cuento homónimo de la escritora argentina Silvina Ocampo.

ⁱⁱ Todas las traducciones del texto son mías.

ⁱⁱⁱ Es interesante señalar que una de las notas de prensa sobre la censura del filme del 7 de enero de 1982 también remarca el carácter del viento como responsable del destino trágico. "Y la historia, como instigada por el avasallante viento pampeano, tiene un desenlace trágico con claras referencias bíblicas..." (*La Prensa*, 7 de enero de 1982, s/n.).



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Submetido em 16 de setembro de 2020 / Aceito em 26 de novembro de 2020.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Aprender o quê com cada outro destes corpos?
Da rave a um léxico das aparições**

Luís Fernando Moura¹

¹ Mestre e doutorando em Comunicação Social pela UFMG, onde participa do grupo Poéticas da Experiência, é graduado em Comunicação Social pela UFPE. Curador e programador, coordena o Janela Internacional de Cinema do Recife, com colaborações para o Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o forumdoc.bh e o FENDA, além de mostras como “Brasil Distópico” e “L.A. Rebellion”. Desde 2020 mantém a plataforma experimental de programação fuga (<https://fuga.hotglue.me/>). Desenvolve tese em torno de dissidência e curadoria de filmes.
Email: luisfernandomoura@gmail.com

**Resumo**

A partir da experiência em uma *rave* no Recife, este texto descreve uma dinâmica figural na qual a convivência entre corpos, mais e menos normais, instaura intervalos e continuidades, à maneira de um jogo entre suspensão pela singularidade e proposição na coletividade. Enquanto imagem, esta interação tem como material expressivo uma transição, sempre em processo, entre inteligibilidade das formas e gozo de confusões, à beira de uma aparição limítrofe, e que teria como fim sua própria duração. O texto observa como este modo de aparecer poderia ser endereçado na elaboração crítica da linguagem artística, particularmente ao destacar equações simbólicas entre palavra e aparição em criações da artista Kildery Iara. Ao fim, faz breves perguntas a respeito de como um estudo das imagens poderia se afetar, metodologicamente, por tais intuições, tendo em vista a ética entre fluxo e vida, a oportunidade de genealogias outras para o cinema e a fundação de espectadorialidades.

Palavras-chave: Corpo; *rave*; imagem; *queer*.

Abstract

Departing from the experience of a *rave* in Recife, this text describes the figural dynamics in which the coexistence between more normal or less normal bodies establishes intervals and continuities, as a form of a play between suspension by singularity and proposition onto the collectivity. As image, this interplay has the expressive material of a transition, which is always in process, between the intelligibility of forms and the jouissance of confusion, one on the verge of a bordering appearance, which might have its own duration as its end. The text notes how this mode of appearing could be addressed in the critical elaboration of artistic language, particularly by noticing symbolic equations between word and appearance in the creations of the artist Kildery Iara. In the end, it poses brief questions concerning how a study of images could be affected, methodologically, by such intuitions, from the perspective of the ethics between flow and life, and the opportunity of alternative genealogies for cinema and the foundation of spectatorialities.

Keywords: Body; *rave*; image; *queer*.



Aparentemente, o protagonista do romance se divide em dois: o jovem Eduardo e a atrevida Stella. Na verdade, se divide em três, já que o que importa é o lugar da intersecção de um no outro, do Outro no Um. Importa o eixo cilíndrico da dobradiça que destranca e vai abrindo a porta Stella até então reprimida pela rigorosa esquadrilha de nome Eduardo.
(Silviano Santiago)

O viciado em identidade tem horror ao turbilhão das linhas de tempo em sua pele.
(Suely Rolnik)

Love and life
Interested me so
That I dared to knock
At the door to the cosmos
(Sun Ra)

Na dança, um intervalo para a fábula

No réveillon de 2018, no Recife, pessoas antes envolvidas no movimento Ocupe Estelita organizaram a segunda edição do Reveillita. Região histórica alvo de projeto imobiliário de impacto no organismo da cidade, desde 2012 objeto de uma batalha jurídico-midiática que articula diversos setores da sociedade, o Cais José Estelita recebeu três polos musicais, sendo um deles o polo *elektroqueer*. Cheguei de ônibus e circulei ao lado de outros amigos viados, alguns e algumas mais sapatões ou heteros ou travestis ou não-binárias, um namorado, outros boys, muitas desconhecidas e desconhecidos, festejando o ano novo e o usufruto de um território em transição entre uma ruína, um sonho e uma possibilidade. Fritávamos o *techno* – que, nas emergentes festas eletrônicas do Recife, tendia com frequência a timbres graves e *beats* pesados, *ambient*, *acid*, *industrial* –, por horas ao lado de armazéns vazios, uma linha ferroviária desativada há décadas, uma via semiexpressa para automóveis e o rio Capibaribe.



Havia então um conjunto de artistas – travestis, drags, não-binárias etc. – de papel central no recente circuito de música eletrônica no Recife², que já corria principalmente em pequenos clubes do centro da cidade, quase sempre arquitetados de maneira artesanal em casario dos tempos imperiais, vez por outra ocupando espaços ociosos. A cada evento, o *line up* de performers se montava com rigor para ocupar o centro da pista por alguns minutos cada uma, aparatando seus corpos com visuais que, fabricados por elas mesmas, por vezes vinham lhes dar as formas de criaturas, no limite de um corpo de fisionomia não-identificável, tão maravilhosas e deslumbrantes quanto monstruosas, de contornos quiméricos.

Artistas como Perlla Ranielly, Crys Guimarães, Libra Crux, Marcus Mxrc ou Vic Chameleon, transformadas, performavam *algo* em frente às picapes, por longos minutos, numa série de performances ao longo da noite. Algumas delas performavam no Reveillita,; performavam algo que talvez se pusesse no cais à maneira do *intervalo*³. As criaturas circulavam entre nós, bichas, e as outras e os outros, mais ou menos *queer*⁴, e a cada vez que uma delas tomava a frente das visibilidades, pondo-se em movimento no espaço-Recife-Estelita-clubes e no tempo-História-réveillon-*techno*, aquilo que muitas e muitos de nós talvez esperássemos se expunha: uma relação fabulatória, provisória, mas em agência entre corpo, espaço e tempo, à maneira tanto de uma suspensão quanto de uma proposição.

Suspensão e proposição de cada outro destes corpos

A suspensão pela singularidade:

- a) O corpo de uma *performer* ganha formas singulares, diferentes das de qualquer outro corpo animal. O corpo sonha um corpo único, um corpo sem espécie ou um corpo único de espécie.
- b) O corpo de uma *performer* expõe a autonomia de um corpo. O sonho do corpo sonha um nome para sua espécie singular, põe os signos em dança. Esse nome

² As festas Hypnos, Extasia ou Rebulição foram algumas das principais na emergente noite eletrônica recifense.

³ Uso esta palavra no sentido conceitual forte de Jacques Rancière, com o qual o autor designa o trabalho dos sujeitos na política, por meio de processos de redistribuição do comum que têm o dissenso como ética do acontecimento. A política acontecerá com “a ação de sujeitos que, trabalhando sobre o intervalo das identidades, reconfiguram as distribuições do privado e do público, do universal e do particular” (RANCIÈRE, 2014: 69). O pensamento sobre a situação em que a política se dá deve, neste texto, a esse programa, ainda quando não expressamente. Quando falo de política, falo de eventos que se passam numa cena do dissenso.

⁴ Para começar, no sentido que diz respeito a uma performatividade de gênero não normativa, como elaborou Judith Butler (Cf. 2003).



não se dá, não decisivamente. É um dado, então, o de que o corpo, ao expor sua autonomia, põe os nomes na dança no fluxo. Uma poética⁵.

- c) Uma *performer*, ao dançar, expõe um segundo dado: o corpo dança. Um segundo dado, então: o corpo sem nome, anti-taxonômico, dança ele mesmo; goza⁶ do tempo, da duração do mundo. Um corpo que dança quer estar; um corpo sem nome que dança põe os signos para dançar com a dança do corpo, e goza desta dança entre matéria e signo.

A proposição na coletividade

- d) Entre os corpos delas, das *performers*, e os nossos corpos mais ou menos normais, normativos, uma interseção fazia a forma do sonho no Cais José Estelita. Nossos olhares entre nós, nosso dançar juntas, nosso dançar junto, são atos que existem em um espaço de cisões que a magia encanta, ao mesmo tempo que se transforma em valor. Como na história do Estelita, na história do Recife, na dinâmica das sociedades urbanas e na reconhecível paisagem das margens do Capibaribe, no destino institucional como programa de coletividade, os limites, as normas, e os costumes hegemônicos têm pregnância. O sonho dos corpos sem espécie no espaço sonhado por eles e com eles é impregnado pelos traços que os constituem historicamente, e uma história das posições dos corpos em sociedade dança com o sonho. O sonho faz os possíveis sonharem, e o mundo não é mais o mesmo de algumas maneiras, por algum tempo, mas também a poética em agência é interrompida, sem cessar, pela prosa do mundo⁷. Nem se quer liberta da prosa do mundo – aí há uma política da poética, uma consciência do *telos* da dança, para que se dança –, e se sabe não prisioneira dela. Aí há a liberdade da dança, especulativa porque viva.

⁵ Tertuliana Lustosa sugere algo neste sentido quando trata da experiência comum a sujeitos travestis: “A ‘identidade de gênero’ passa a ser denominada também poesia de gênero, abrindo porosidades das membranas liminares entre corpo e sensibilidade. As escritas de gênero ocupando os territórios movediços da literatura expandida...” (LUSTOSA, 2016: 397). Uma noção de poética encontrará ressonância nos pensamentos de Peter Pál Pelbart mais adiante.

⁶ Ainda em termos gerais (que descrevem forças-motrizas em jogo nas figurações que abordo), faço referência aqui à abordagem do *queer* em Lee Edelman (2004), comentada por André Antônio em texto em torno de uma noção de distopia *queer* no cinema, no que diz respeito à relação que o *queer* faz entre desejo e gozo. Esta relação descreve um retorno do *queer* à sua matriz fenomenológica, quer dizer, enquanto “figura da negatividade relacionada a uma ordem espistêmica específica” (ANTÔNIO, 2017: 78) que, assim, no lugar de *desejar* que a outridade se torne algo positivo, resguarda em si a experiência de uma “força opaca, estranha e ruidosa”, regida pelo impulso. A experiência do presente, desta forma, não se faz em direção a um futuro específico, *nas ordens da história*, ou a um “futurismo reprodutivo”, mas como projeto de experiência em seu próprio ir-em-direção (cuja ética não se dirige, enquanto força tal, ao projeto da vida social).

⁷ Para usar, em relação a uma poética do corpo, a figura marcante, por exemplo, no programa de Michel Foucault (2000), e que indica uma relação representativa entre palavras e coisas.



- e) Também os corpos em dança expõem as marcas das histórias vividas pelas próprias pessoas que dançam. É admissível reconhecer, às vezes com um contato mais íntimo ou recorrente, às vezes pelo julgamento partilhado de marcas visíveis que os corpos carregam⁸, as sociologias. O sonho de um corpo autônomo, anti-taxonômico, é atravessado pelas inferências de que há um outro corpo que sonha no mesmo corpo que sonha com a dança, um sonho marcado por certas experiências do *não poder dançar*, do *precisar ter nome*. A aparência singular dos corpos põe na dança dos signos uma história e as histórias, cada uma, das pessoas singulares e dos seus corpos desmontados, nus⁹.
- f) A dança dos nossos corpos com os outros corpos, os que dançam e os que não dançam, que caminham ou bebem apenas, que bebem cerveja ou *drinks* em copos de plástico, que fazem fotos ou vídeos para o Instagram, que observam e escapam para o polo ao lado, corpos que percebemos mais normativos, mais normais (ou menos), montados, maquiados, tatuados, furados com *piercings*, crespos ou lisos, negros ou brancos ou caboclos ou cafuzos ou playboys ou patricinhas, pobres ou ricos ou classe média, *clubbers* ou transeuntes ou comerciantes ou pedintes, essa dança conjunta e cindida expõe diferenças visíveis¹⁰ de uns corpos em relação aos outros, ensaia uma coreografia e uma cartografia visíveis, expostas, da proximidade e da distância, da intersecção e da cisão.
- g) É como se os corpos das *performers* fossem, cada um deles, a sua vez, o Um do sonho visto, dançado e vivido, abrindo com Expressão¹¹ a visibilidade quimérica de onde ao sonho se outorga a radicalidade da invenção de uma natureza outra – há,

⁸ A este respeito, noção cara e que aparecerá algumas vezes neste texto, é a de reconhecimento, tal como elaborada por Judith Butler. Externamente aquilo que constituo como meu eu, àquela porção de mim em que eu mesmo me reconheço, aquilo que constituiria a singularidade de um sujeito ou outro, “há uma linguagem que enquadra o encontro, e embutido nessa linguagem está um conjunto de normas referentes ao que constituirá e não constituirá a reconhecibilidade” (BUTLER, 2015a: 25). Mais uma vez, a prosa do mundo, tornando as diferenças reconhecíveis e, por consequência, a cena do dissenso possível.

⁹ Talvez, a porção de cada um de nós que, à soberania das normas, é indigna de viver, trazendo aqui a figura biopolítica de Giorgio Agamben (2010).

¹⁰ Possivelmente em termos como estes: “A unicidade do outro é exposta para mim, mas a minha também é exposta para o outro. Isso não significa que sejamos o mesmo, mas apenas que estamos ligados um ao outro por aquilo que nos diferencia, a saber, nossa singularidade. (...) acredito que, precisamente por não ter conteúdo, minha singularidade tenha algumas propriedades em comum com a do outro e, por isso, em certa medida, seja um termo substituível” (BUTLER, 2015a: 28).

¹¹ Penso aqui no postulado de Adolf Portmann que, propondo uma inversão no darwinismo, dizia que os órgãos externos do corpo, ao fazerem os animais “aparecerem”, é que tornariam as funções vitais “significativas” (PORTMANN apud ARENDT, 2000: 23) – o que sustenta parte do argumento de Hannah Arendt contra a divisão entre “corpo” e “espírito”. Com isso, há uma dimensão espontânea da aparência, um “impulso de auto-exposição” para além da receptividade dos sentidos daqueles que presenciam a aparição. A aparência apareceria no mundo, lançando-se ao seu aberto. Nessa transição quimérica, a ideia de Bertrand Prévost de uma “aparência não-endereçada” (2014) dos animais não humanos, fim em si mesma – expressão como Expressão, metafísica –, encontra uma maneira de descrever o algo que se passa aqui; o que resta da dança naquilo que cruza suspensão e proposição: uma expressividade que “não ‘expressa’ nada a não ser a si mesma, ou seja, ela exhibe ou apresenta” (ARENDT, 2000: 25).



entre nós, criaturas –, e nossos corpos fossem vistos entre nós como alteridades entre nós mesmos, instâncias animadas e vivas de escalas de defasagem entre sonho e mundo, entre o que podemos e o que o somos. Os valores da poesia suspeitam dos da prosa, e a prosa se vê a si mesma como o que impede a poesia de sonhar mais longe no espaço e no tempo. Isso não seria de todo indesejado, estamos vivos e estamos no mundo, e o mundo segue e não é ruim que siga, mas agora vemos como seguimos, dentro ou fora do sonho, ainda que tentemos esquecer.

- h) Estamos lançados, quer busquemos ou não, numa *alteração*¹²; somos também, por mais normais que sejamos, postos em alguma espécie de trânsito. Talvez projetemos algo de nós nas fisionomias umas das outras, uns dos outros, e possamos, ou ao menos queiramos, nos reconhecer a nós mesmas na fisiologia dos corpos autonomizados pela performance, sendo que a prosa do mundo instaura os limites, e ela é preciosa em sua descrição intransponível¹³. Alguns de nós têm experiências que outras não têm, e isto está posto, proposto, porque os limites do meu corpo manso estão expostos, a dança dos signos mostra a todos presentes quais signos não dançam, e aqueles que dançam tão timidamente. De todo modo, as masculinidades dentro de mim e de alguma maneira para fora de mim, sob licença da viadagem, são postas em movimento a cada vez que estamos juntas, dançamos juntos, e talvez algo esteja acontecendo.
- i) O *techno* é, antes de tudo, um ícone social e histórico. Indica uma política da história que se reporta, por exemplo, a formas de ocupação urbana e figuração ética na Detroit e na Berlim dos anos 1990, quando grupos organizavam circuitos de *raves*, ocupando diversos lugares da cidade com longas festas sob música eletrônica. Cada um destes movimentos locais, em tensão persistente com a captura pelo capital, produzia uma *imaginação histórica* calcada, dadas as muitas diferenças contextuais, num *gozo do presente* admitido pela abertura das ruínas à

¹² Pensemos numa concepção do Ser como multiplicidade, ou em formas moleculares do trânsito, com um trecho no qual Deleuze introduz uma ontologia que serviria talvez como boa figura para uma ontologia da *rave* (ao menos como projeto): “Um mundo de singularidades pré-individuais, impessoais. Elas não se reduzem aos indivíduos ou às pessoas, e nem a um fundo sem diferença. São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um ao outro, que arrombam, que formam anarquias coroadas, que habitam um espaço nômade. Há uma grande diferença entre repartir um espaço fixo entre indivíduos sedentários, segundo demarcações e cercados, e repartir singularidades num espaço aberto sem cercados e nem propriedade.” (DELEUZE, 2006: 198).

¹³ A pensar mais uma vez nos debates sobre os lugares de fala, ou, dito de outro modo: aqueles que falam, falam a partir das experiências compartilhadas em determinado *locus* social, ou seja, de condições históricas particulares, próprias (RIBEIRO, 2017: 68), sendo que o trabalho do reconhecimento operaria como fator que nos permite nos relacionar, com justeza, em nossas distâncias.



elaboração histórica¹⁴; mediante o encontro no espaço e na duração da cidade (cujo destino, por sua vez, se abriria, provisoriamente, para derivas: para uma história de traumas e ruínas, particulares às histórias de cada comunidade), ofereciam o fluxo de um sonho de convivência que sobrevive no encontro da *rave*, tendo como projeto ético a própria vivência do encontro. Estamos aqui, podemos estar aqui, ainda que tão precariamente.¹⁵ Justo por sê-lo precariamente, é a precariedade que funda nossos laços, que funda a cidade; esta dança entre signo e matéria é, por enquanto, nossa história possível e maravilhosa. Os corpos das performers dançam o *techno* e afirmam este *locus*.

- j) Instalar uma festa *techno* no Cais José Estelita seria, por um lado, instalá-la nesta genealogia do estilo *raver*. Corpos dançam, num território em disputa histórica, sonhando uma dança dos signos que faz dançar sonho e história. Mas, se este é o sonho de pessoas específicas, naquele território específico do Estelita, numa noite de réveillon sudaca, nordestina, amplamente preta-cafuçu-cabocla-*, nas bordas de uma ruína colonial no Hemisfério Sul, também o *techno* sofre alteração em seu estilo. O *techno*, sequestrado por um contexto periférico, se desterritorializa em outro imaginário¹⁶, este mesmo em desterritorialização na dança. No Reveillita, o *locus* do *techno* não era meramente citado, era recriado na interseção entre sonho e cisão, enquanto o Estelita gozava as formas do *techno* que cria em ato com os corpos. Os corpos das *performers*, marcados por sua própria história e pela distância entre as marcas de nossas histórias, e tornando assim as distâncias simbólicas mais radicalmente visíveis, despertam as limitrofias. Os signos do *techno* também dançam, também se alteram, como os signos que percebemos nos constituírem a cada um de nós.
- k) Pode-se dizer que a imaginação histórica em fabulação no polo *eleetroqueer* era, em termos gerais – metafísicos – propriamente *queer*: uma relação com o *telos* se dá, em princípio, não em vistas a uma racionalização de *progresso*, *stricto sensu*,

¹⁴ Devo muito da atenção à relação entre ruína e elaboração histórica ao trabalho de Cláudia Mesquita sobre o cinema de Adirley Queirós, quando, por exemplo, a respeito de *Branco sai, preto fica* (2014), observa a relação entre um “futuro ficcional utópico” e um “passado real traumático”. Na fábula de um tempo presente elaborado como, digamos, suspensão e proposição, “a ficção se torna abrigo de testemunhos” (MESQUITA, 2014: 2).

¹⁵ Pensemos numa visada positiva do que é precário – quer dizer, daquilo que é condição de todas e todos no nascimento e que faz com que, apreendendo o dado que vamos morrer, sejamos passíveis de luto, e que assim nossas existências possam ser “mantidas” como vidas (BUTLERb, 2015: 32).

¹⁶ Tertuliana Lustosa afirma: “(...) é preciso que se pense a contingência demarcada na cartografia da ação: impactos políticos e estéticos – não mais contemplativa, uniautoral, mas por meio de proposições e reapropriações em fluxo do corpo expandido. O desterro e a percepção tortuosa do inviável e do indelneável, muitas vezes, relacionam-se a um contexto geopolítico exato e, clandestinamente, geram desdobramentos múltiplos por meio da perturbação e da evidenciação das contradições contidas no sistema capitalista e no avanço do neoliberalismo (...)” (LUSTOSA, 2016: 402).



mas ao gozo do presente, com sua precariedade constituinte, como projeto individual e coletivo. A visão das performances, com o que figuram, faz com que a ficção política verse com exterioridades; as performances acordam uma ética do *outsider*¹⁷ a habitar um espaço de termos que dançam, em abertura e profusão, e gozam destas indeterminações. Projetam então uma história presente, corrente, mas que se passa também, e como destino de uma fábula da dança, em direção a algo como um fora da história, se não a um futurismo especulativo¹⁸. Ao mesmo tempo, as marcas da história vivida, contada e nomeada, inteligíveis¹⁹ e incontornáveis, interditam também o *queer* como fenomenologia geral; ao menos, tornam-no insuficiente o bastante para dizer o que se passa conosco, com o espaço e com o tempo. Viemos cada um de um lugar, e nos vemos umas às outras e aos outros em nossas diferenças. A querela entre singularidade e reconhecimento devolve o traço da ficção ao motor dos índices, e o *queer* não encerra os termos mesmo dos *movimentos* em jogo, atuando em vez disso como motor pulsional de outros movimentos. Quer dizer, com os movimentos impulsionados para fora, pela fábula do gozo, expõem-se, no visível e no sensível, outros movimentos reconhecíveis em meio às vidas – posições e direções plurais de cada uma e cada um de nós nas cartografias da história –, e o gozo engendra formas de desejo. Os corpos das *performers* fazem visualizar e presentificar o que, para nós outros e outras, que vemos as danças e participamos das danças e nos alheamos às danças, põe em relação passados e futuros ou, ainda, regimes de historicidade, localizados e não localizados, que projetamos junta e singularmente. As *performers*

¹⁷ Penso na filosofia do *outsider* de Fabián Ludueña Romadini: uma “metafísica futura” para a qual se poderia, “a partir da vida, encontrar uma via para dar conta dos princípios que governam um cosmos no qual a vida poderia não existir porque não está chamada a desempenhar um papel teleológico no aparecer do mundo” (LUDUEÑA ROMANDINI, 2013: 52); mas também, sob perspectiva bem diferente, no *outsider within*, noção de Patrícia Hill Collins revisitada por Djamila Ribeiro: “uma posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual” (RIBEIRO, 2017: 45), aos quais a marginalidade que os constitui poderia ser usada, ainda no território de trocas simbólicas, de maneira “criativa”. E ainda Deleuze: “O anômalo está sempre na fronteira, sobre a borda de uma banda ou de uma multiplicidade; ele faz parte dela, mas a faz passar para outra multiplicidade, ele a faz devir, traça uma linha-entre. E também o ‘outsider’” (DELEUZE, 1998: 56).

¹⁸ Tenhamos em vista a fabulação do futuro distópico e seus diferentes modos de produtividade política em textos como os já mencionados de André Antônio (2017) e de Cláudia Mesquita (2014), a respeito do cinema, mas também em Jota Mombaça, ao tratar de questões de gênero em programa expressamente decolonial: “A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador (...) O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. Contudo é preciso separá-la da ansiedade quanto à possibilidade de prever o que há de sucedê-lo. É certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora, no entanto é preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode vir a ser o mundo que vem. (...) resistir ao desejo projetivo é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos.” (MOMBAÇA, 2017: 15-16).

¹⁹ O conceito importante de “inteligibilidade”, proposto por Butler, é aqui importante: “o esquema (ou esquemas) histórico geral que estabelece os domínios do cognoscível”, à maneira de um “*a priori* histórico” (BUTLER, 2015b: 21).



são como presenças que instauram, com as danças que dançam, transições multitudinárias²⁰.

- I) Ainda assim, por mais que a virtualidade da imaginação *queer* se atualize em mundos e atualize mundos, os mundos que compartilhamos no Reveillita, ela não se reduz a eles enquanto as quimeras sobreviverem entre nós. O desconcerto corpo-espaco-tempo continua figurando um corpo-espaco-tempo além. Mas, se esse desconcerto é para-dançar, para-durar, é porque se reafirma um prazer-saber²¹ deste mundo incerto, solto, prolífero, promíscuo. Aqui-agora, não se lamenta: faz-se a dança dos limites. As transições não simplesmente *levam para*, elas *são, são entre*, nem aqui nem ali; são o eixo da dobradiça. Não simplesmente iluminam nomes do mundo: cobrem feixes de pensamento com a sabedoria luminosa das formas sem nome.

Os nomes aos problemas, o problema dos nomes

Kildery Iara – por vezes Kimberly Lindacelva Conceito –, uma das artistas-*performers* frequentemente presentes na noite eletrônica recifense, tem uma série de criações entre as artes cênicas e as visuais²². À tradição da arte conceitual e da performance, os títulos de suas performances – ainda que muitas vezes não anunciados na ocasião das apresentações, como no caso das *raves*, quando são por vezes registrados alhures – oferecem caminhos para uma localização, ética ou política, da poética do corpo em cada obra, e de como articula virtualidades com formas limítrofes de pensamento e de mundo. Suas criações se avizinham às de tantas e tantos *performers* brasileiros contemporâneos que vêm atuando num mesmo campo mais ou menos ampliado de urgências, marcadas pelo programa decolonial²³, e têm como traço recorrente nomear as performances com a figuração de *problemas*; dar títulos que

²⁰ Peter Pál Pelbart, a respeito dos pontos de inflexão nas “cartografias do esgotamento”: é neles que “se insinuam, de maneira às vezes imperceptível, os contragolpes que se ensejam, mas também, de maneira espetacular, explosões multitudinárias que denunciam os modos de produção de sentido e valor que caducaram” (PELBART, 2013: 16). E, ainda, citando Deleuze, sobre quando “a terra se tornou lisa”: neste estado, se poderia “liberar esse *nil* impensado em uma contrapotência que é a do jogo multidimensional” (DELEUZE apud PELBART, 2013: 18).

²¹ Em *Manifesto contrassexual*, Paul B. Preciado propõe “formas de contradisciplina sexual”, como fruto de uma “tecnologia de gênero” que, indo de encontro às binariedades que produzem assimetrias históricas, são assim “tecnologias de resistência”: “O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (...), e sim a contraproduzitividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2017: 22).

²² Kildery foi protagonista de *Tempestade* (2019), curta-metragem de Fellipe Fernandes.

²³ Para registrar apenas algumas e alguns dos que têm gerado grande fortuna crítica: Jota Mombaça, Pêdra Costa, Rafael Bqueer, Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro, Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth.



indiciam, com suas particularidades respectivas, a cisão que, numa mesma dêixis, articula e separa sonho e mundo, corpo no sonho e corpo no mundo.

Na festa Extasia, Kimberly Lindacelva Conceito subiu ao palco com longos cabelos trançados penteados para a frente, a cobrir seu rosto como uma cortina, uma manta em correias ou um véu. Vestia uma grande toca ou chapéu que lhe agigantava o crânio, com uma textura de natureza indiscernível, à forma talvez de um tecido delgado, como um grande cérebro de espécie animal ainda secreta, exposto para fora, ou como um órgão algo humano a se catalogar. O peito nu, uma sunga com babados que balançavam, talvez pêlos de um corpo vivo qualquer ou vestimentas da bicha, um leque na mão direita. Abraçando seu corpo, espalhando-se pelas bordas dos membros, ombros ou quadris, vultosos tubos claros como correntes ou como um esqueleto externo, de espessa ossatura. De seus braços e pernas, e de outras paragens do corpo, pontas triangulares formavam as linhas da mucosa externa, quem sabe de um réptil. Kimberly se movia, com o tempo próprio de seus músculos, recôndito como o de um vivente não humano²⁴, enquanto o *techno* tocava o *beat 4/4* no clube. Na internet, a performance ganhou os nomes *UNSELFED*, ou *Pelo direito de ser um monstro*²⁵.

Em outra ocasião, num registro em muito distinto, e também disponível na página, a artista foi às ruas do centro de Curitiba. Kildery instalou-se na entrada da praça General Osório, com roupa de boy cis arrumadinho – tênis e meias brancos, calça cinza e moletom vermelho-vinil fechado até o pescoço, cabelos em trança amarrados parcialmente em um coque. Usava, ao mesmo tempo, um par de longos brincos e um adereço que portava dentro da boca – uma argola que alargava os músculos de sua face e esgarçava seus lábios, mantendo sua boca aberta e seus dentes à mostra, para um sorriso como se compulsório e persistente. Sem música, Kildery dançava atabalhoada, desengonçando-se para todos os lados. Uma cartela sobre o chão da praça inscrevia o título da performance: *Todo preto sabe sambar*.

²⁴ Lembro Dominique Lestel a respeito do pensamento ocidental sobre a animalidade: “Assumida como tal”, afirma, a noção de animalidade ganha forma à medida que, historicamente, uma vez que um sujeito humano compartilha uma temporalidade com um corpo não-humano, numa interação, amansa-o, domestica-o, caça-o etc., de maneira que a ele “poderia apreender, agarrar ou descrever de maneira significativa” (LESTEL, 2011: 42). A noção forja-se, assim, “no cruzamento do discurso e da coordenação de movimentos relativos e de ações compartilhadas” entre humanos e não-humanos, de acordo com uma situação social e histórica. A descoordenação expõe, pode-se sugerir, um modo de autonomia pelo animismo.

²⁵ O título escolhido é uma referência a ensaio de Kwame Yonatan Poli dos Santos e Gustavo Henrique Dionísio (2013), cuja proposta é “refletir sobre o crescente processo de normatização da contemporaneidade, tomando como objeto de estudo os diagnósticos psiquiátricos, os ditos ‘anormais’ e o olhar sobredeterminado da rotulação psíquica como um largo processo de dessubjetivação”. O texto busca “retirar a carga pejorativa do adjetivo ‘monstro’ e positivá-lo naquilo que sua poética abarca em termos de resistência e subversão em sua singularidade”.



Num terceiro projeto exposto em vídeo na página, anterior, criado por Kildery, Conrado Falbo e Giorrdani de Souza (Kiran), e dirigido por este, artistas negros, quase sempre nus, mantinham-se em pé, movendo os ombros e os joelhos em cadência constante e apática, como se involuntária a seus corpos - talvez como autômatos, talvez como corpos em agonia, quem sabe como veículo de ondas ou vibrações inauditas -, enquanto um deles se debatia no chão, convulsionava ou dançava, e circulava, engatinhava, se esparramava, se arrastava por um salão onde uma plateia encostada nas paredes ou sentada no chão assistia às atrizes e aos atores. Por vezes, ensaiava-se o contato físico com as espectadoras e espectadores, como um bicho que quer carinho ou uma entidade guiada por outros espíritos. A obra, de título *Elégùn, um corpo em trânsito*²⁶, é brevemente introduzida por Kildery na página do projeto:

Corpo Elégùn é corpo mar, registra sua existência na repetição *ad infinitum* de ondas com qualidades e potências diversas. Defende seus porquês com seu fazer no presente do presente, escreve sua marca inconstante como pegadas na areia, é, já foi, é, já foi, é, já foi. (...) O desafio maior do experimento é desviar-me dos dejavús, movimentos e soluções já realizadas, muletas, medidas de emergência estabelecidas pelo corpo treinado/territorializado. Por outro lado, usar essas medidas de emergência estabelecendo novos parâmetros para que elas sejam expressas. (...) O que me toma dançando para que eu improvise “com”, me toma como um trauma e tem força o suficiente para criar relações, entrelaçamentos, as coisas me pedem por expressão e é aí que a dança acontece. Ao passo que percebo e toco o mundo também sou tocado e percebido. (KILDERY, 2015).

Note-se como os títulos das performances de Kildery nomeiam, de partida, *problemas* para um espaço simbólico onde o corpo vai performar, e como podem nos ajudar a perceber movimentos figurais²⁷ para o trânsito iniciado com o corpo. As

²⁶ “Elégùn” é, no Yorubá, o nome que se dá aos iniciados em religiões de matriz africana.

²⁷ Se entendermos, com Philippe Dubois, que há uma “inteligência” própria às imagens, expressa em diferentes dimensões: a figurativa (que constitui o visível), a figurada (que se consolida numa retórica das imagens), a figurável (a respeito do que é passível de se tornar visível ou retórico) e a figural, que atravessa a representação mas a ela escapa, demandando atenção “aos efeitos – poéticos, irônicos, lúdicos, líricos, etc. – do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem.” (DUBOIS apud DUARTE, 2015).



apresentações primeiro articulam, como eu dizia antes, uma relação entre suspensão e proposição. Esta relação é tão indelével quanto aberta para a figuralidade mais ou menos incapturável do corpo, que por outro lado não para de *agir com* o contexto – espacial, histórico e conceitual – no qual se inscreve, entre nós e conosco. Neste sentido, as marcas da história política ou, se se queira, os quadros de inteligibilidade que dão sustentação às políticas em jogo, são reinscritos por um programa que podemos compreender como positivo: nas três diferentes performances pode-se identificar, localizadas aqui e ali, afirmações para uma ética de experiências, ao menos, negra ou *queer* (no sentido em que as teorias *queer* encontram a disputa de identidades). Estas afirmações têm características de um programa *decolonial* do pensamento, ainda num sentido genérico (mas importante). No entanto, avizinham-se aqui dois modos específicos de relação entre singularidade e coletividade, que poderíamos entender como uma *fenomenologia*, em cujo centro está o corpo na limitrofia dos nomes; está cada outro destes corpos.

Por um lado, de uma maneira particular, a singularidade do corpo que sonha reorganiza a singularidade do corpo que vive, e vice-versa – podemos dizer que estão aqui, imbricados, um programa da arte e um programa de vida²⁸. O corpo que sonha, por mais longe que sonhe, por mais aberto, utópico ou distópico, utópico e distópico simultaneamente, sonhando reservas de sonho ou de pesadelo; por mais longínquo que seja o espaço-tempo que imagina, este corpo carrega e expõe experiências do corpo vivente, que vive uma história - história de traços reconhecíveis e que só ele vive. Ao mesmo tempo, no entanto, este corpo aciona a passagem de uma *inteligibilidade das formas à fruição de confusões* (sejamos aqui um tanto afeitos a Gilles Deleuze²⁹), ou mais agudamente: à *fruição da aceleração do tempo histórico condensada na exposição de um corpo* (e talvez estejamos um pouco mais próximos de Paul Preciado³⁰). Kildery

²⁸ “Já não há fantasia, mas apenas programas de vida, sempre modificados à medida que se fazem, traídos à medida que se aprofundam, como riachos que desfilam ou canais que se distribuem para que corra um fluxo (...) Os programas não são manifestos, mas meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever.” (DELEUZE, 1998: 61).

²⁹ “Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.” (Ibidem: 74). “O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento” (Ibidem, 83). “Há um devir-mulher na escritura. (...) Mulher não é necessariamente o escritor, mas o devir-minoritário de sua escritura, seja ele homem ou mulher.” (Ibidem: 56).

³⁰ A respeito de Deleuze: “Qual é a relação entre a noção obscura de ‘homossexualidade molecular’ e o mantra constantemente repetido ‘devir-mulher’?” (PRECIADO, 2017: 174). “Deleuze parece preocupado em obter, à sua maneira, isto é, transversalmente, os mesmos efeitos que as bichas, os drogados e os alcóolatrás obtêm, mas reduzindo de algum modo a toxicidade do gueto. Se esta ‘relação transversal’ é crucial, é exatamente porque permite a Deleuze esquivar, ao menos de forma retórica, da questão da política da identidade.” (Ibidem: 178). “A molecularidade restringe a homossexualidade à fecundação, à geração e à criatividade.” (Ibidem: 192). Em outra passagem, Preciado propõe: “A identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito de reinscrição de práticas de gênero do corpo.” (Ibidem: 29). Em vez do fluxo, a prótese.



escreveu que, em *Elégùn, um corpo em trânsito*, buscava desviar-se de “movimentos e soluções já realizadas, muletas, medidas de emergência estabelecidas pelo corpo treinado/territorializado”. Em que medida então as figurações deste corpo se adequariam a um programa histórico reconhecível? Foi, é, foi é; está em fluxo, aparece; aparece, é algo; foi algo, está em fluxo; é algo, e o que implica ser? Foi algo e não foi algo ao mesmo tempo, e o que implicou ser e não ser? E, e, e – uma conjunção³¹, mas sempre *conjunção feita de carne*.

Podemos pensar, com Paul Preciado, que se põe em prática aqui, através da performance (e de todo o aparato material que vincula o corpo ao espaço-tempo), uma “tecnologia do corpo” cuja relação com a história – como diz Jota Mombaça a respeito de Preciado, – é a de fazer “uma ficção política” (MOMBAÇA, 2015). Não uma ficção de movimentos simplesmente moleculares, para pensar com Deleuze – já que aqui o devir vira imagem viva vira carne histórica –, nem de efeitos simplesmente prescritos em atos de fala, para pensar com Judith Butler – já que, em vez de o gênero ser “simplesmente performativo”, “não se dá senão na materialidade dos corpos” (PRECIADO, 2017: 29). Diante da “tecnologia social heteronormativa”, uma “máquina de produção ontológica”, o autor propõe ler “as marcas daquilo que já é o fim do corpo, tal como este foi definido pela modernidade” (Ibidem, 24). A matéria e os signos ainda estão dançando. A performance do corpo oferece, assim, em certo sentido, uma proposição negativa: expõe desarranjos das ordens; instala-se num *entre* para afirmar, ao mesmo tempo, o dado sensível da existência singular e, correlativamente, a irredutibilidade de um programa da existência singular a estados que não este aqui-agora, incapturável, do trânsito, exposto em ato no relance da figura. *Como dado, o corpo, exposto, expõe então essa irredutibilidade*. Os corpos existem, ao mesmo tempo aqui – aqui é possível vê-los e tocá-los – e em espaço-tempo que é *outro* à prescrição das identidades e à política das sociedades - ainda que sem deixar de, a cada vez que aparece, pô-las em movimento mediante a exposição de uma figura provisória; figura do movimento na duração do corte de um corpo exposto; figura que encarna o sonho do sujeito que é, também, expressão do *outsider*. Se nem toda poética se recompõe em prosa, talvez haja aqui alternativas de forma de vida que pudessem se atualizar em formas de poesia, como se poemas fossem espíritos passíveis de se deixar, assim como faz a representação – e como se a própria representação vivesse –, viver ou morrer.

³¹ Deleuze, em referência ao empirismo: O “e” “não é sequer uma relação ou uma conjunção particulares, ele é o que subentende todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações corram para fora de seus termos e para fora do conjunto de seus termos, e para fora de tudo que poderia ser determinado como Ser.” (DELEUZE, 1998: 70-71).



Lembremos aqui, como um paradigma, o texto-manifesto “COIOTE, UM KORPO EXTRAÑO”,³² do Coletivo Coiote – que, já de início, em estilo epistêmico de sintaxe borgiana (e talvez mais apocalíptica, transfigurada em uma poética queer-kuir-cuir-*), oferece uma figuralidade para o texto que ousaria, quem sabe, na montagem de distintos limites, descrever corpos limítrofes como instâncias de especulação social e histórica, por meio da aparição e da exposição. A profusão consecutiva de heteróclitos neste poema coletivo revela modos – éticos, estilísticos ou epistemológicos – com os quais uma imaginação multitudinária é acionada com cada outro destes corpos, uma vez que são cruzados não apenas regimes de saber e de experiência diversos, mas também a semântica de tudo o que é vivido e sonhado dali de onde se enuncia o mundo:

Moradores de rua e a aproximação

- Comedores e dadores de cú
- A não aceitação de travestis em albergues assistencialistas por conta do caráter religioso das instituições
- As relações homossexuais em presídios e moradores de rua
- A margem da margem
- O preconceito dentro de guetos
- O hibridismo. A perda e a busca/por identidade não normatizada
- O uso de drogas e o alcoolismo para matar a fome
- Na vestimenta as sobreposições (queer) para matar o frio
- A ignorância também das minorias que afetam os marginalizados extreme (machismo e patriarcado impostos e reproduzidos)
- Minha vivencia e minha história na rua e centro assistencial
- As relações e entre prostitutxs e moradores de rua
- DSTs
- SUS ridicularizando o humano

³² Lembre-se que a figura do “corpo estranho” é objeto do livro de Guacira Lopes Louro (2003), fundamental para os estudos do *queer* na academia brasileira.



- As regionalizações no país
- As regionalizações e segregações entre grupos de moradores de rua numa mesma localidade
- Como acontece em outros países?
- ONGS?
- Pessoas que por não aceitação da família vão morar na rua
- Grupos assassinos
- A vida na favela, minorias de gênero e a liberdade e respeito que se tem.
- Violência policial
- Proibição de se entrar em shoppings, etc
- A aproximação da teoria queer no inconsciente puro não purista
- A agressividade
- A esquizofrenia
- Descolonização geral do corpo
- A assistência social capitalista cristã burguesa piedosa
- Negro pobre viado travesty
- Relações de companheirismo e amor entre moradores de rua
- O quanto a modernidade exclui e tecnologia forja
- Desterritorialização

(COLETIVO COIOTE, 2014)

Do ponto de vista de um programa teórico geral, no sentido de aprender com cada outros destes corpos, ou com o que poderiam estar fazendo na imaginação – quem sabe para uma fenomenologia – poderíamos fazer diálogo com premissas gerais reunidas em *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento* – no qual Peter Pál Pelbart, dirigido ao “estrangulamento biopolítico” do presente, busca brechas para “reativar nossa imaginação política” (PELBART, 2016: 13). Nessa tarefa – e seguindo por vigorosa releitura de cânones da filosofia pós-estruturalista – Pelbart toma as formas da biopolítica como as da “concreção sócio-histórica” (Ibidem: 14) do niilismo, as de um “niilismo contemporâneo”. Isto é produtivo à medida que, nesse enlace, se busca “ir até



o fim dos processos” para experimentar seus avessos, “aquilo que se insinua a partir de uma força do fora” (Ibidem: 16) – quer dizer, à medida que os sintomas de uma matriz filosófica de negação da vida revelam, em sua contraface (ele cita Nietzsche), possíveis “energias vitais que estão crescendo e quebrando uma casca”. A tarefa da filosofia aqui é procurar, em direção afim à do “apesar de tudo” de Didi-Huberman (Ibidem: 20), “o elemento afirmativo”, buscando em figuras do *esgotamento* a aparição, “paradoxalmente e ao mesmo tempo”, de “contramovimentos”, “componentes heteróclitos que apontam para novos agenciamentos a partir de um outro “Sim!” (Ibidem: 15), “pontos de estrangulamento através dos quais se liberam outras energias, visões, noções” (Ibidem: 21). Aparecerão “seres’ que povoam nosso cosmos, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem” (Ibidem: 392), e o pensamento vai transitar, diante deles e com eles e para eles, não simplesmente pela identificação de sujeitos singulares, mas na *instauração* de “modos de existência singulares”, como propõe Pelbart, enfim: instaurar existências será uma arte. Caberá ao pensamento – aos *pensamentos* –, então, “menos criar pela primeira vez do que estabelecer ‘espiritualmente’ uma coisa, garantir-lhe uma realidade em seu ‘gênero próprio’” (Ibidem: 393).

Do ponto de vista de um programa teórico específico para o pensamento com as imagens, uma vez feito intervalo com a dança e diante das aparições aqui-agora, poderíamos lançar, num primeiro esboço, a hipótese de que *cada outro destes corpos tem uma vocação para, por meio do trânsito que continua e da sua exposição singular, acelerar coletivamente formas limítrofes de pensamento para o limite, onde se instauram mundos ainda fora da história, aparecendo cada outro destes corpos como laboratório vivo da imaginação.*

Considerações finais: o que aprender com cada outro destes corpos?

Perguntas para consequências metodológicas

Entre fluxo e vida

Cada outro destes corpos agencia maneiras – estratégicas ou não – de *reconhecimento*, e um pensamento a respeito deles não poderia, me parece, se deter sobre uma “sintomatologia molecular” (Ibidem: 20), aos modos de um trânsito feito simplesmente *nas formas de pensamento*, ou dirigido simplesmente ao fluxo lírico das próprias epistemes. Porque, se as formas de pensamento transitam numa imbricação fundante com *as formas vividas dos corpos vivos*, demandam, então, uma atenção a vidas (ou à representação de *vidas vividas por sujeitos em sociedade*) – logo, a uma dimensão ética e histórica que atravessa e marca os percursos dos corpos em sonho e que lhes outorga também espaços singulares, insubstituíveis, de fabulação e discurso,



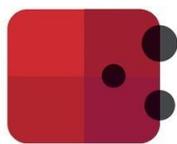
específicos a certos corpos que sonham-vivem. Como ponderar e tornar viva e produtiva esta articulação fundante? Quer dizer: como, ao “instaurar existências”, não cometer “epistemicídios” (LUSTOSA, 2016: 390-395)? Seria necessário também *viver* fluxos do fora? Mas de que modo? Com que tecnologia do corpo? O que pode o pensamento sem o corpo, diante de cada outro destes corpos, pensar?

Genealogias da figura

Ao sair das *raves* e voltar à enciclopédia das imagens, continuo o mesmo? O que aprendo em meio a cada outro destes corpos não põe em transição, mediante um olhar retrospectivo, corpos espalhados na história das imagens? Ou, numa hipótese: seria plausível, por exemplo, retomar uma história específica das imagens – de uma linguagem ou outra específica? Tomemos o cinema, tendo em vista suas particularidades; tomemos talvez uma filmografia. Seria plausível compreender processos de historicidade ali em curso, a partir de uma *fenomenologia* de cada outro destes corpos? Quer dizer, poderíamos pensar, aos modos do programa aqui esboçado, a agenda para uma genealogia de aparições afins nas histórias do cinema?

Vendo as imagens aqui-agora

De volta à molecularidade: aprender com estes corpos me torna que espécie de espectador? Ver as imagens, sob sua pedagogia, me conduziria agora, diante delas, a um modo de fluxo específico? Quero dizer, cada outro destes corpos exporia, simbolicamente, particularidades radicais, sob certas condições singulares à sua fenomenologia, sob certas apreensões de programas éticos-históricos afins à constituição fabulatória de sujeitos em um espaço-tempo determinado, e diante deles reconheço a outridade em mim e a outridade não em mim (e aquilo que está no *entre* vai nos movendo a todas). Digo, na convivência no limiar entre a diferença e a ininteligibilidade, teria eu, espectador, condições de especular as contraproduktividades de uma vivência nos limites, feitos entre aqueles que entendo como meus e aqueles que percebo como outros? Imagino de que maneira esta deriva, já em curso aqui, na experiência pensável do corpo, já não ilumina uma crítica sem-ponto-de-retorno da vida, singularizada, responsabilizada e precarizada. E agora, o que as imagens tem a aprender comigo? O que tenho a aprender comigo, aqui-agora, vendo as imagens? Como me filiar ao cinema daqui em diante?



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ANTÔNIO, André. "Distopia *queer*". In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). *Brasil Distópico* (catálogo). Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- ARENDRT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- COLETIVO COIOTE. "COIOTE, UM KORPO EXTRAÑO". In: *Revista Rosa*, v. 1, n. 5, dez. 2014. Disponível em: < https://medium.com/revista-rosa-5/coiote-um-korpo-extrano-72239e890139?source=collection_home---4-----2----->.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. "Da superioridade da literatura anglo-americana". In: *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DJAMILA, Ribeiro. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- DUARTE, Susana Nascimento. *O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível*. 2015. 430 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2015).
- DUBOIS, Philippe. "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20". In: *Figure, figural*. AUBRAL, François; CHATEU, Dominique (Org.). Paris: L'Harmattan, 1999.
- EDELMAN, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KILDERY, Jorge. "Elégùn – um corpo em trânsito". Disponível em: <https://corpoelegun.wordpress.com/2015/10/13/por-jorge-kildery/>. 2015. Acesso em: 10 de setembro de 2020.
- LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1, 2017.



LESTEL, Dominique. A animalidade, o humano e as “comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 49.

LOPES LOURO, Guacira. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto travesco-terrorista”. In: *concinntas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 385-409, set. 2016.

MESQUITA, Cláudia. “Memória contra utopia. *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014)”, XXIV Encontro da COMPÓS, Brasília, 2015.

MOMBAÇA, Jota. “Pode um cu mestiço falar?”. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>.

_____. “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência”. In: São Paulo: Fundação Bienal (32a. Bienal de São Paulo – Incerteza Viva), 2017.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

POLI DOS SANTOS, Kwame Ionatan; DIONÍSIO, Gustavo Henrique. “Pelo direito de ser um monstro”. *Artefactum: Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, v. 1, n. 1, mai. 2013.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRÉVOST, Bertrand. “As aparências não-endereçadas: usos de Portmann (dúvidas sobre o espectador)”. In: *Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 210-229, jul./dez. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo, 2014.



**La erotización del nazismo en el cine de autor italiano:
Un acercamiento al ciclo *sadiconazista* a partir
de *Il portiere di notte* (Cavani, 1974)**

Natalio Pagés¹

¹ Sociólogo (UBA) y Realizador Cinematográfico (ENERC). Doctorante en Ciencias Sociales (UBA) y Becario Doctoral (CONICET). Es uno de los editores del libro *Giallo. Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (ed. Rutemberg, 2019) y autor de un capítulo del libro *Comunidad: estudios de Teoría Sociológica* (ed. Prometeo, 2013), coordinado por Pablo de Marinis. Ha publicado artículos en revistas académicas sobre temas diversos: Cultura Masiva, Estudios sobre Genocidio, Memoria y Representación, Genealogía y Biopolítica. Como cineasta, estrenó su último cortometraje en la edición 52° del Festival de Sitges (2019) y el largometraje *Tiempo Perdido* (2019) en el 34° Festival Internacional de Mar del Plata.

Email: therivertoday@hotmail.com



Resumen

Como señaló Susan Sontag, la “erotización del nazismo” se refiere a la producción de imágenes fascinantes sobre la iconografía o el proceso concentracionario nacionalsocialista en productos de la cultura masiva. Aunque se encuentra asociada comúnmente a objetos artísticos de la década de 1970, la “erotización” es un esquema representacional que puede rastrearse desde la literatura modernista europea de los años treinta hasta el cine contemporáneo. Sin embargo, uno de sus picos de notoriedad y consolidación de rasgos discursivos —que luego se expandirá a la literatura de bolsillo y el *exploitation*, al *comic* y las novelas gráficas, al cine *mainstream* norteamericano de los años ochenta y el cine de género de las últimas décadas— ha sido una serie de largometrajes italianos —denominados posteriormente “ciclo *sadiconazista*”— realizados por autores reconocidos como Visconti, Cavani, Wertmüller, Brass y Pasolini entre 1969 y 1976. Este artículo analiza en detalle los motivos temáticos y las operaciones retóricas y enunciativas de *Il portiere di notte* (Cavani, 1974) intentando identificar los rasgos cruciales del ciclo *sadiconazista*, como primer paso en pos de un objetivo mayor: comprender los efectos de la erotización en la producción de memoria sobre el genocidio nazi.

Palabras claves: Nazismo; erotización; cine; discurso.

Abstract

As Susan Sontag points out, the “eroticization of nazism” refers to the production of fascinating images on national-socialist iconography and concentration camps system in mass culture objects. Although it is commonly associated to a phenomenon of the 1970s, the “eroticization” is a representational scheme that can be traced from modernist European literature of the 1930s to contemporary film production. However, one of its spikes of notoriety and consolidation of discursive features —which would later expand to literary B series and exploitation films, comics and graphic novels, American mainstream cinema of the 1980s and genre films of recent decades— has been a series of Italian feature films of the early 1970s directed by renowned authors such as Visconti, Cavani, Wertmüller, Brass, and Pasolini between 1969 and 1976. This article analyzes in detail the thematic motives, and rhetorical and enunciative operations of *Il portiere di notte* (Cavani, 1974) trying to grasp the common aspects of the *sadiconazista* cycle, as the first step towards a greater objective: understanding the effects of eroticization in the production of memory about the nazi genocide.

Keywords: Nazism; eroticization; cinema; discourse.



Introducción

Susan Sontag señaló tempranamente la avanzada cultural de la estética nazi en el arte contemporáneo. Su artículo *Fascinating Fascism*, publicado por *The New Yorker* en 1974, retrató las modalidades que adquiriría esa exaltación. En primer lugar, la revalorización del arte nazi en Europa y Estados Unidos, despejando aspectos moralmente comprometedores mediante una disociación radical entre forma y contenido². En segundo lugar, se refiere a un proceso más extraño y extendido: la creación de un nuevo imaginario sexual ligado al proceso concentracionario y la iconografía del nacionalsocialismo. Mediante la descripción del uso de parafernalia nazi en obras pop, en la escena punk, en vestimentas sadomasoquistas, en revistas de moda y fotografía de los años setenta, Sontag trazó los bordes de un problema crucial: ¿por qué el nazismo, que era una sociedad represiva, se ha transformado en un símbolo del erotismo? ¿Por qué el uniforme militar de las SS ha logrado ocupar un lugar privilegiado como fetiche sexual? ¿Por qué los hechos y espacios del genocidio son expuestos y reactuados como herramientas para despertar el deseo sexual?

Sontag define las implicancias políticas de estas representaciones con lucidez envidiable, aunque comete el error de presentarlas como un fenómeno novedoso³. Al menos desde de los años cuarenta, la producción cultural sobre la contienda bélica exhibía correlaciones regulares entre nazismo y perversión sexual⁴. En Estados Unidos, los servicios de inteligencia financiaron una serie de informes psicopatológicos que indagaban en las enfermedades, desviaciones y traumas sexuales de Hitler —y otros líderes del partido— como factores explicativos del genocidio (DE SAUSSURE, 1942; MURRAY, 1943; MERLE, 1945), publicados posteriormente con éxito masivo de ventas. En Europa, reconocidos intelectuales dieron cuenta del exterminio como un síntoma de patologías sexuales, sugiriendo la eugenesia y el aborto selectivo como posibles soluciones a la situación alemana (RELGIS, 1949). Las mismas tesis eran difundidas masivamente por cortometrajes animados, literatura de bolsillo, documentales y diversos discursos propagandísticos de posguerra (PAGÉS y RUBÍ, 2012). Ya durante los años cincuenta, publicaciones norteamericanas tituladas *Men Adventures* y *Torture Magazine*

² Esta tendencia se evidenciaba en el caso de Leni Riefenstahl, cuya admisión en los ámbitos artísticos de mayor prestigio dependía de la aceptación de su discurso, abruptamente despolitizado, sobre la belleza corporal y la forma pura.

³ Friedländer profundizará esta equivocación en *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death* (1984), primer libro académico en analizar estas producciones culturales, nombrando al conjunto de estos objetos como “nuevo discurso sobre el nazismo”. Puede leerse una crítica pormenorizada de esta noción y las ideas centrales del libro en *El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre Reflejos del nazismo de Saul Friedländer* (PAGÉS, 2020).

⁴ El relevante libro *Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism* (FROST, 2002) identifica una aparición aún más temprana de este discurso, reconociendo varias de sus características en la literatura modernista europea de los años treinta y algunos antecedentes en la propaganda antiprusiana durante la Primera Guerra Mundial.



se volvieron *best-sellers*: libros de bolsillo que narraban historias de perversión, lujuria y sadismo en campos de concentración. A comienzos de los sesenta, en paralelo a la apertura del juicio a Adolf Eichmann, el mismo estilo sensacionalista se volvió furor en Israel. Las ficciones eróticas de bolsillo llamadas *Stalags* y las novelas pseudobiográficas de Ka-tzetnik —que luego se convertirían en material oficial del sistema educativo israelí— le concedieron un record histórico de ventas a la industria editorial (PINCHEVSKY y BRAND, 2007; LIBSKER, 2008).

No obstante, la imagen del campo de concentración como ámbito de experimentación sexual o lujuria desenfrenada no alcanzó su pico de popularidad hasta el surgimiento de dos estilos cinematográficos en la década de los setenta: la polémica desatada por una serie de películas dirigidas por autores italianos —llamada posteriormente “ciclo *sadiconazista*” (STIGLEGGER, 1997)— deriva, a mediados de la década, en la expansión del *naziexploitation* en Italia, Francia, Canadá y Estados Unidos⁵. Ambas vertientes presentan una correlación entre exterminio y prácticas sadomasoquistas, entre nazismo y perversión sexual, entre desviación de los impulsos libidinales y estructuras totalitarias. El éxito de estas películas, y su posterior estatus “de culto”, dio lugar a una oleada de novelas eróticas, historietas para adultos, literatura de ciencia ficción y emulaciones cinematográficas que actualizan la corriente hasta hoy (MAGILOW ET AL, 2012).

Ante semejante dispersión de enunciados, objetos y formatos, géneros y soportes múltiples, ¿cómo reconstruir, delimitar, hacer aparecer una unidad del discurso? ¿Qué clase de regularidad se presenta ante nosotros? ¿Qué es lo que nos habla del surgimiento de un tipo de enunciación sobre el nazismo cuya expresión culminante sería el *sadiconazismo* cinematográfico? ¿Es posible percibir en esta “erotización del nazismo” la novedad de una formación discursiva y establecer, en último término, su propia genealogía? ¿Cuáles serían las formas propias de esa unidad, por encima de las voces particulares, de la psicología individual que da coherencia a las obras, de los campos del saber científico, de los formatos y los soportes, de los géneros discursivos? Al problema efectivo de la unidad del discurso se le une, en este caso, el de su productividad: una correlación entre el abandono de las formas psicológicas de la unidad discursiva —la remisión a un sujeto indisoluble, a su individualidad excepcional como

⁵ Se llama *exploitation* a un estilo o género de largometrajes de Serie B que aprovechan comercialmente temáticas polémicas y llamativas (racismo, sexismo, canibalismo, violaciones, vida carcelaria, opresión política) a partir de un tratamiento explícito, sensacionalista o morboso. Su caracterización depende más de un tipo de enfoque o abordaje (burdo y grotesco), de un esteticismo (cargado y artificioso) y de una lógica industrial de producto (centrado en la venta y la ganancia) que del tema particular que utilicen como sostén dramático. El *naziexploitation* es un subgénero específico, cuyas manifestaciones más importantes se dan entre 1975 y 1982, caracterizado por el hecho de imaginar al nazismo como parte de un drama sexual.



fuerza de las transformaciones sucesivas del decir— y el surgimiento de la productividad propia de los enunciados, es decir, su rol en la constitución de un saber que, mediante la asunción de reglas consolidadas y esquemas legítimos, delimita objetos, produce relaciones simbólicas, promueve y consolida un tipo específico de conocimiento e interpretación del genocidio nacionalsocialista⁶. Este problema habilita un nuevo terreno de interrogantes asociados a la producción discursiva postgenocida: ¿qué tipo de estrategia supone la *erotización* como esquema de inteligibilidad del genocidio? ¿Qué tipo de concepción de la Shoah, como clivaje histórico de la modernidad, se expresa en la vinculación del proceso concentracionario con motivaciones eróticas y en la transfiguración del jerarca en un amante perverso y despiadado? ¿Qué impacto han tenido estas expresiones en el proceso de construcción y trasmisión de la memoria sobre la Shoah?

Si bien resultará imposible ensayar respuestas globales aquí, se trata de una trama de interrogantes que organiza nuestros objetivos generales. En este artículo, nos limitaremos a una primera aproximación a nuestro corpus, analizando una de las piezas más reconocidas del cine de autor del período: *Il portiere di notte* (CAVANI, 1974), que junto a *La caduta degli dei* (VISCANTI, 1969), *Saló* (PASOLINI, 1975) y *Salon Kitty* (BRASS, 1976) condensan las características narrativas y estilísticas de la producción cinematográfica italiana que “que reúne sadomasoquismo y políticas totalitarias” (STIGLEGGER, 2007). Concentraremos nuestra atención en el análisis de sus características retóricas, temáticas y enunciativas, utilizando herramientas de la semiología cinematográfica y del análisis del discurso. Intentaremos identificar la forma en que *Il portiere di notte* establece la relación simbólica nazismo/sadismo, y determinar, específicamente, qué tipo de apropiación realiza del discurso psicopatológico, qué espacio reserva para la simbología nacionalsocialista, qué concepción del proceso concentracionario deriva de esos procedimientos.

Desarrollo

a. Sujeto de la enunciación y punto de vista

La primera secuencia de los largometrajes narrativos suele introducir a los personajes principales y el ambiente en que se desenvuelven (espacio, época, relaciones establecidas), así como anticipar recursos formales (significantes visuales y sonoros) que cumplirán funciones relevantes durante el relato. *Il portiere de notte* comienza con un hombre caminando bajo una leve llovizna; lleva un paraguas abierto y viste un

⁶ No se trata de cuestionar a “los discursos sobre aquello que, silenciosamente, manifiestan, sino sobre el hecho y las condiciones de su manifiesta aparición. No acerca de los contenidos que pueden encerrar sino sobre las transformaciones que han realizado” (FOUCAULT, 2002: 59).



impermeable antiguo. La planificación visual se organiza mediante una sucesión de planos generales (PG)⁷ con lentos paneos que concentran la atención sobre la arquitectura y las calles vacías. El montaje no se organiza desde el *raccord*, sino a partir de ingresos y salidas de cuadro que instauran breves elipsis temporales. La constancia de la música extradiegética (una pieza clásica alemana de tono melancólico) y la sobreimpresión de los créditos técnicos (intrusión del lenguaje natural como recurso extra-narrativo) son los principales recursos que unifican la secuencia de montaje. El último plano del conjunto abre sobre la cúpula de un imponente edificio y, mediante un extenso *tilt-down* (o paneo vertical hacia abajo), descubre un cartel en el que se lee “Hotel Zur Oper”⁸ sobre las puertas del establecimiento. El hombre ingresa y se agrega un nuevo sobreimpreso sobre la fachada vacía que indica: “Vienna, 1957”.

Esta primera secuencia opera a varios niveles. La aparición inmediata de Dirk Bogarde —uno de los actores europeos más reconocidos de la época y uno de los protagonistas de *La caduta degli dei* (1969), película de Visconti sobre una familia de industriales alemanes y sus vínculos con el nazismo que inaugura el ciclo *sadiconazista*— identifica al personaje principal⁹. A su vez, la puesta de cámara establece la predominancia de la arquitectura vienesa: presencia magnificente que sobrepasa el espacio ocupado por el protagonista en los encuadres. La sobreimpresión del texto escrito como signifiante visual que delimita lugar y época es la primera marca enunciativa del autor implícito como “voz o instancia narradora” (TARÍN, 2009) y establece una asociación directa con el pasado, anticipada por los elementos sonoros y visuales. La fecha no es caprichosa: refiere al año en que el ejército ruso se retira de Viena. El guión original remarca: “los vieneses se reencuentran, por primera vez desde la guerra, solos entre sí; buscan reconstruir su propia vida tratando sobre todo de hacer una cosa: cancelar toda huella de la guerra, de aquello que ha sucedido” (CAVANI, 1983). La conjunción de la selección musical (principal signifiante sonoro), los cielos oscuros, la llovizna y la soledad del caminante (principales significantes visuales), magnificados por una fotografía desaturada, los encuadres y el tipo de montaje (componentes específicamente cinematográficos), instauran una mirada, una sensibilidad, un tono emocional respecto al pasado que transita entre la melancolía y la amenaza ominosa.

⁷ Usaremos abreviaciones estandarizadas para referirnos a los tamaños de plano: PG = plano general, PM = plano medio, PE = plano entero, PA = plano americano, PP = primer plano y PD = plano detalle.

⁸ En español: “Hotel de la Ópera”.

⁹ Desde el comienzo, la película utiliza mecanismos que suponen un espectador implícito que maneja información extradiegética sobre la identidad del actor y el funcionamiento narrativo de los *films* de ficción, así como sobre el contexto histórico en el que se desarrolla la narración. Son esos conocimientos presupuestos los que establecen expectativas sobre el relato y generan tensión narrativa, una estrategia propia del cine *art-house*.



La conjunción de estos elementos exhibe dos niveles del sujeto de la enunciación: 1) El *autor implícito* o *meganarrador*, situado a nivel enunciativo, “selecciona los sistemas de significación y los códigos, [...] orienta la perspectiva intertextual del discurso y produce una estrategia comunicativa” (TARÍN, 2008). Aquí, la reflexión sobre el pasado es una de sus claves discursivas. 2) El *narrador* o *narradores delegados*, ente enunciador que puede o no ser una manifestación del meganarrador¹⁰, supone la adopción de un punto de vista (distribución del saber) que organiza el relato y la puesta en escena mediante la(s) focalización(es) (TARÍN, 2009). Es imprescindible fijar los límites que separan las acciones de narrar (*raconter*) y mirar (*voir*), pues no existe una coincidencia necesaria entre la mirada del personaje y la cámara, lo que no excluye su semejanza ocasional (JOST, 1983: 195). Aquí el personaje funciona como anclaje narrativo: en la mayor parte del largometraje la focalización está sobre él; y su relación con el pasado (en tanto narrador de primer grado) estructura los acontecimientos dramáticos y define el conflicto externo e interno del relato. Sin embargo, no hay una coincidencia permanente entre personaje y cámara.

b. Régimen de representación, pertenencia genérica y elaboración temática

Dentro de hotel, se destacan nuevamente los espacios mediante ángulos contrapicados, paneos lentos que pierden momentáneamente al protagonista y tiempos extensos en que los planos quedan vacíos¹¹. Esa presencia significativa del espacio remite innegablemente al pasado: la arquitectura se destaca en tamaño y solemnidad frente a los personajes, en especial del protagonista, cuyo presente parece empequeñecido por la gloria estática y pretérita del hotel. La construcción de la espacialidad y temporalidad fílmicas se basa en planos secuencia y en una tendencia a diluir el tiempo evitando cortes que aceleren la acción, privilegiando la producción de sentido mediante la distribución espacial dentro del encuadre: tamaño menor de la figura en relación al fondo, movimientos internos, cambios de foco y *zoom-in* como herramientas de focalización. No se prioriza la comprensión global del espacio mediante el fraccionamiento en *raccord* o *decoupage* clásico, ni se define a los personajes principales mediante una lógica utilitarista¹², sino a través de inacción o acciones que dan cuenta de procesos internos y

¹⁰ “Hay que pensar que el estatuto de todo narrador fílmico que se manifieste verbalmente cambiará radicalmente según este se autorice, o no, a proferir un (o varios) ‘yo’ para autodesignarse” (GAUDREAU, 1988: 174).

¹¹ Es común, dentro del cine narrativo, tanto en la crítica cinematográfica como durante la tarea de planificación, referirse a planos “vacíos”. Evidentemente, no refiere a un plano efectivamente vacío (nunca puede estarlo, siquiera en el caso de un fotograma negro o velado) sino exento de la presencia de personajes significativos para la narración.

¹² Interdicción de la escuela hegemónica de guión para cine: todas las acciones deben poner en movimiento y acentuar el conflicto, siempre en relación al logro de una meta y la superación de límites impuestos por el o los antagonistas. Véase MCKEE (2013).



conflictos psicológicos. Mediante diálogos con compañeros de trabajo (primera aparición del habla como significante sonoro) se establece el nombre del protagonista (Max), su labor como portero nocturno del hotel y ciertos rasgos de carácter: serio y reservado, reacio al contacto con compañeros de trabajo, activamente solitario, abocado a su tarea y refinado en sus modos.

Además de sugerir, en cada secuencia, una organización del punto de vista, la definición temprana de estos recursos formales establece una pertenencia genérica. Es interesante, como veremos, que los componentes cinematográficos se asocian al “cine de autor” o “*art-house*”¹³, mientras la estructura y los componentes narrativos al “melodrama noir”, subgénero cinematográfico clásico que combina elementos trágicos, románticos y policiales. Podemos concebir la película como *antigénero* (STEIMBERG, 2009) respecto a la tradición clásica norteamericana, pues conserva elementos icónicos y referencias narrativas a un género de origen, pero realiza modificaciones radicales tanto en lo referencial (motivos y tema principal) como en el orden enunciativo (irrupción del meganarrador que no busca ocultar sus marcas enunciativas).

Previo al detonante, hay una escena crucial de presentación: Max acude ante el llamado de la condesa Stein, que se hospeda en el hotel. Él la trata informalmente y ella lo acepta con naturalidad. Max se mueve con otra comodidad: su trato con la nobleza es distinto al que les depara a sus compañeros de trabajo. Es evidente que su empleo actual le resulta extraño. La condesa, acostada en su cama, le pide a Max un favor sexual al que él se niega. Tomándolo del brazo, le dice irónica y risueña: “No tienes imaginación”. Max contesta veloz, asumiendo la broma compartida: “Ud. tampoco, condesa”. Se retira y atraviesa los pasillos del hotel hasta la habitación de un joven, al que vuelve a tratar con dureza y superioridad. Le comenta que tiene trabajo pendiente y el joven se queja de tener que soportar el “perfume horrible” de la condesa.

La referencia a la “imaginación sexual” es un anticipo subliminal del tema principal. Es impactante que los personajes se refieran con esa naturalidad a la sexualidad, en contraste con el tono apocado de las primeras secuencias. La condesa demuestra conocimiento biográfico de Max, anticipando su rol como confidente. Los secretos de ese pasado omnipresente, aún sin definición precisa, no son extraños para ella. Cavani hace uso de una “focalización fílmica externa” previo al detonante, generando tensión mediante el establecimiento de una disparidad perceptiva entre espectador y personaje:

¹³ Se llama “cine de autor” o “*art-house*” a aquellas películas en las que el punto de vista o estilo del escritor/realizador es fundamental, se concentran en la elaboración temática o presentan innovaciones formales que escapan de las convenciones narrativas y reglas de planificación visual del cine clásico norteamericano. También se agregan, muchas veces, otros factores de producción: que sean independientes de los grandes estudios en su financiación y no estén orientadas al éxito masivo de taquilla sino a un público segmentado (aunque su número de espectadores pueda ser amplio y variable).



una “desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador” (JOST, 1987: 67). La correlación misteriosa entre pasado y sexualidad es el verdadero nudo temático del relato; su importancia se presiente, pero su exposición depende de una cuidadosa dosificación de la información.

c. Detonante: focalización y narración en flashbacks

Desde la recepción, Max observa a un grupo de clase alta que sale de la ópera. Entre la gente, una bella mujer le llama la atención. La observa a lo lejos, sin llegar a verla bien. La escena está construida desde el punto de vista del protagonista: una serie de planos medios (PM) en campo (quien observa) y contra-campo (lo observado). Un *zoom* cierra el encuadre hasta un primer plano (PP) de Lucia (Charlotte Rampling) y nos confirma que Max la vio con claridad. El contraplano muestra que su gesto de curiosidad cambia hacia uno de preocupación; quiere esconderse, pero no puede dejar su puesto. Lucia se acerca al mostrador y levanta la mirada. También lo reconoce. Ambos están congelados. Se miran en silencio por un instante. Ella se retira. Apenas sale de cuadro, la puesta de cámara modifica el registro íntimo de la escena y corta a Max en un PG, acentuando la sensación de inadecuación y soledad, de estar súbitamente fuera de lugar. Una pareja le pide a Max la llave de su habitación; él no los escucha. Está absorto. Mantiene la mirada perdida: parece retirarse a otro espacio y otro tiempo. Esa sensación se acentúa mediante una extensión del plano fijo sin otras acciones relevantes. Su compañero de trabajo lo despierta de la ensoñación.

La escena, que funciona estructuralmente como detonante, está construida con base en una correlación entre valores de plano y orientación de miradas. La organización en campo-contracampo, extraña para el estilo de planificación, advierte sobre la excepcionalidad estructural del hecho y sobre el tipo de relación entre los personajes: las miradas demuestran la perturbación que sienten al encontrarse; pero, a su vez, indican una diferenciación entre quien mira y quien es observado. La escena no retrata un encuentro, per se, sino un descubrimiento (focalización interna en Max, que comparte el “saber” de la escena con el espectador): aparición sorpresiva que remite a un pasado secreto e indecible. Por esa razón, Max pierde su atención y requiere un ámbito solitario al cual retirarse. Allí se deja caer en un sillón y se entrega a los efectos psicológicos del reencuentro. La cámara se acerca hasta un PD de sus ojos. Suena nuevamente la música extradiegética, asociada a la soledad y el pasado. Corte a *flashback*: plano de Lucia, pálida y flaca entre muchas personas. Dos hombres la filman. El espacio es difuso y la duración de ambos planos es breve. Vuelta al presente con otro PD de los ojos de Max.



Desde aquí, la planificación entreteteje presente y pasado utilizando el *flashback* (o analepsis) como recurso que materializa en imágenes la rememoración de los personajes. Un nuevo corte directo desde los ojos perdidos de Max a un grupo de personas agolpadas, ahora en un PM que permite ver a los prisioneros. Algunos tienen estrellas de David sobre sus solapas. Los prisioneros miran hacia el lente, aterrorizados, sugiriendo un plano subjetivo¹⁴ que se confirma en el contraplano: dos oficiales de las SS filman al grupo. Max es quien opera el dispositivo. Su subjetiva se acerca a Lucia, la enfoca, vuelve a acercarse. El *flashback* liga, por primera vez, el acontecimiento tenebroso del presente (el descubrimiento de Lucia) con un pasado traumático que toma la forma del campo de concentración. Sin embargo, no es retratado como un acontecimiento político, siquiera como una tragedia humana: el plano subjetivo concentra la atención en la mirada obsesiva de Max sobre Lucia y anticipa la naturaleza psicológica del conflicto.

d. El pasado en imágenes y la igualación de la experiencia

La sección que inicia con la rememoración visual del pasado se estructura mediante una alternancia de escenas focalizadas en Max y escenas focalizadas en Lucia. Luego de observar el efecto del descubrimiento en uno, se accede al efecto que sobrevino en el otro: en un cuarto del hotel, el marido de Lucia (conductor de orquesta que está de paso en Viena) pide una botella de agua mineral al servicio. Ella, preocupada, le dice que no lo haga. Él pregunta cuál es el problema. Sin dar respuesta, Lucia se encierra en el baño, donde se deja caer hasta el piso y su mirada se pierde en el vacío. Corte de PP a *flashback*, una continuación de la escena que había rememorado Max: el espacio es idéntico, la vestimenta, la iluminación, los encuadres y los personajes son los mismos. Corte a Max en el presente, que entra a la habitación a dejar una botella de agua. Se la da al marido. Mira un instante y sale. Lucia escucha la acción desde el baño. No se mueve, está rendida ante la potencia del recuerdo, pero su mirada no es de terror. Suavemente, su boca deja entrever una suave sonrisa. Corte a *flashback*: Lucia está desnuda junto a un grupo de prisioneros en un espacio que parece una clínica abandonada; forman una larga fila. Un grupo de militares está haciendo un listado de los prisioneros y un breve chequeo médico. Corte a PP de Max en el presente, su mirada sigue perdida. Lo interrumpen. Tiene que entregar una habitación a un huésped. Vuelve a encerrarse solo. Corte a *flashback*: Lucia sigue en el grupo de prisioneros que esperan su turno ante el tribunal médico-militar. Max, en su uniforme, se acerca a Lucia y la filma,

¹⁴ Además de la mirada a cámara, es la primera vez en la película que un plano es realizado con cámara en mano.



empujando violentamente al resto de los prisioneros. Ella queda aislada y visiblemente incómoda. Max la filma con mueca de placer. Corte al presente: Max es interrumpido nuevamente. Pide que lo dejen solo. Lucia, por su parte, está acostada junto a su marido. Él duerme; ella sigue con los ojos abiertos. Corte a nuevo *flashback*: Max dispara cerca de Lucia en un cuarto solitario, ella escapa de las balas e intenta cubrir su desnudez. Corte al presente: Lucia esboza una sonrisa, como si el recuerdo fuera parte de un juego inofensivo y placentero. Prende un cigarrillo y se pasa la lengua por los labios.

Esta extensa secuencia de escenas breves, previa al punto de giro o estabilización del conflicto dramático, es una de las más significativas, pues instaura las claves representacionales que se profundizarán durante el segundo acto. La música extradiegética es el elemento sonoro que introduce la analepsis y se estabilizará como elemento de pasaje entre presente y pasado. La recursividad del significante musical, unido a los distintos métodos de focalización, sugiere al espectador que el sonido extradiegético también existe “para los personajes”, pero sólo en el ámbito de la memoria¹⁵; es un indicador de la potencia sensorial, corpórea, de la rememoración. En ese mismo sentido, el uso del *flashback* se diferencia de la aplicación clásica, pues no establece una bifurcación narrativa que hace progresar el conflicto o permite comprenderlo con mayor claridad. El eje narrativo de la película podría funcionar perfectamente sin este recurso. El *flashback* tiene aquí una función extra-narrativa: de profundización psicológica de los personajes, por un lado; de elaboración temática sobre la memoria del pasado y su implicancia en el presente, por el otro.

La estructuración espejada (tanto en las acciones como en la planificación visual) de las escenas de Max y Lucia (ambos se retiran a espacios oscuros y solitarios, pierden su mirada en el vacío, se dejan llevar por el recuerdo, son despertados súbitamente por otros) y la coherencia entre los *flashbacks* (los recuerdos no presentan modificaciones significativas) sugieren que la experiencia ha sido común. Algunos *flashbacks* son literalmente compartidos: la mirada presente de Max lleva a imágenes del pasado que se resuelven en la mirada presente de Lucia o viceversa. El extrañamiento pesadillesco y la despreocupación por la reconstrucción histórica en el retrato del campo (evidente en los cuerpos saludables de los prisioneros, el espacio despojado y teatral, la fotografía azulada y artificial, la extrañeza del proceso burocrático, entre otros elementos) sugiere una rememoración dislocada, parcial, desfigurada o mítica. Sin embargo, la igualación del recuerdo establece una memoria intersubjetiva que unifica las experiencias de

¹⁵ El recuerdo musical estará ligado, posteriormente, a varias escenas “claves” del segundo acto en el que la música es fundamental. Véase la sección *f* de este texto.



víctima y victimario, insinuando que es posible una expresión reproductiva, veraz o reconciliada del pasado.

En último lugar, se establece una perspectiva particular sobre el vínculo entre Max y Lucia dentro del campo de concentración. El interés de Max se define a través de un erotismo disciplinario (la tortura físico-psicológica y su registro fílmico como fuente de placer), al que Lucia responde con tenue complicidad y respuestas placenteras que, progresando el relato, llegarán a la excitación sexual. Lentamente, la relación ganará características explícitamente sadomasoquistas. Lo que resulta sugerente, hasta aquí, es que esas acciones no sean opuestas a la reglamentación del campo ni se hagan a espaldas de la supervisión general o por fuera de los procesos burocráticos. En cambio, mediante el corte directo, se acentúa la contraposición entre las pobladas escenas del pasado, donde la expresión del deseo y la gratificación sexual eran expuestas públicamente, y las solitarias escenas del presente en donde el erotismo (e incluso su recuerdo) debe conjurarse en soledad. La única forma de erotismo que se retrata es disciplinaria; parece sugerirse que, de expresarse, la sexualidad toma esos caminos, y quienes no asumen esas formas resultan personajes grises, remilgados o reprimidos. Las reflexiones finales del largometraje se sustentan en esta alteración del sentido: la libertad sexual del campo de concentración se opone al encierro moral y culposo de la posguerra.

e. Conflicto dramático y fuerzas principales

El punto de giro se concreta tardíamente en relación al esquema de narración clásico¹⁶. Un hombre le avisa a Max: “el Doctor está por venir”. Algunas escenas después, el Doctor arriba y pide la habitación de siempre. Max le dice que “están todos listos”. Se establece que tienen una relación estrecha y que las reuniones en el hotel son regulares. La siguiente escena inaugura el conflicto: un grupo de nazis ha unido sus fuerzas para investigar la existencia de testigos que podrían declarar en su contra. Cuando descubren a uno de ellos, según sus palabras, los “archivan”. A continuación, se refieren al juicio inminente de Max: saben que hay una superviviente que podría declarar en su contra e incriminar a todo el grupo. Afortunadamente, conocen a un

¹⁶Se llaman puntos de giro o *plotpoints* a los quiebres o bisagras narrativas que separan los tres actos dentro una estructura narrativa clásica. El primer punto de giro establece el fin del primer acto, el segundo punto de giro establece el cierre del segundo acto y comienzo del tercero. Los teóricos sobre escritura de guiones cinematográficos industriales (FIELD, 2001; SEEGER, 2004; MCKEE, 2013) insisten en la relevancia de los puntos de giro y los sitúan alrededor de los treinta minutos de acción, tomando en consideración que pueden no limitarse a una sola escena, acción o situación. Podríamos decir que el punto de giro se establece en una secuencia (que puede ser tan breve como extensa), alrededor de los treinta minutos, cuando el protagonista toma una decisión irreversible, inaugurando un conflicto (interno o externo) que lo involucra personalmente y del cual no puede escapar hasta su resolución.



italiano que podría aportar datos sobre su paradero. Necesitan lograr un acuerdo monetario para que les dé esa información y puedan “archivar” a la testigo. El Doctor explica la situación a Max y le pide que vaya a ver al italiano. Max accede y organiza un encuentro, pero en lugar de llegar a un acuerdo lo asesina para proteger a Lucia; toma un rumbo de acción del que no puede volver atrás: ese asesinato lo contrapone a sus viejos colegas partidarios, que intentarán acallar a Lucia por todos los medios posibles. Se estabilizan entonces las fuerzas narrativas: Max como fuerza principal (protagonista); el grupo nazi como fuerza opuesta (el Doctor como líder grupal y principal antagonista); Lucia comparte la función de ayudante y objeto en disputa; la Condesa Stein es la confidente y segundo ayudante de Max; el marido de Lucia funciona brevemente como ayudante de los antagonistas, pues, aun sin contacto directo con ellos, obstaculiza el logro del objetivo del protagonista. A su vez, el juicio establece la urgencia dramática, dando un límite temporal al conflicto y, por ende, acelerando la confrontación de las fuerzas hacia el *climax*. Hasta aquí, un conflicto clásica expresado mediante un registro genérico propio del policial negro.

Sin embargo, los recursos formales utilizados en la escena del encuentro entre Max y el italiano ilustran la correlación formal-temática del *art-house*. La escena comienza con un PD de agua moviéndose. La cámara se aleja y Max entra en cuadro (PP): al comienzo, está mirando el agua de espaldas, luego gira y queda frente a la cámara, que se sigue alejando. El italiano entra en cuadro (PM), ambos giran y caminan juntos (PA). La cámara los sigue con un *travelling out* (PG) hasta un comedor situado a orillas del río. Esa puesta en escena establece una focalización en el personaje de Max y, a su vez, sugiere la presencia de un meganarrador que no esconde las marcas de su enunciación. En primer término, porque hay un conocimiento de las acciones futuras del relato que organiza la puesta en escena, al ligarla con dos escenas posteriores mediante la presencia significativa del agua: 1) Los nazis descubren que el italiano nunca regresó de su viaje de pesca; 2) Max llega a su casa con una caña y otros elementos de pesca, se sienta en la cama y tiene un *flashback sonoro* del momento en que ahoga al italiano¹⁷. En segundo nivel, porque sugiere que Max toma la decisión racional de cometer el asesinato antes de llevarlo efectivamente a cabo. Esa decisión, sugerida por el plano

¹⁷ El *flashback sonoro* es un recurso que se ha vuelto cada vez menos común, aunque fue utilizado regularmente desde los comienzos del cine sonoro. Alfred Hitchcock lo usaba para señalar la sensación de culpa u obsesión del personaje principal. El recurso se caracteriza por una fractura entre la cadena de imagen y sonido: la imagen se mantiene en el tiempo presente de la acción mientras el sonido quiebra la continuidad, elimina el ambiente actual y se orienta hacia una rememoración que puede ser, según el caso, un recuerdo efectivo o la imaginación del personaje respecto a aquello que podría haber ocurrido en el pasado.



detalle del agua y su mirada, es la que instaura el punto de giro (aunque este se comprende tardíamente).

El conflicto narrativo, por lo tanto, se establece en una extensa y dispersa organización de escenas que transcurre entre la primera reunión nazi (a los 20 minutos de película) y el *flashback* sonoro de Max (cerca del minuto 40). En medio de esos eventos, se sitúan varias escenas temáticas mayormente extra-narrativas. Esta fragmentación y dilución del *plotpoint* genera dos efectos complementarios: 1) la sensación de una *narración débil* que utiliza la progresión del conflicto como excusa para otro tipo de tratamiento; 2) la sensación de importancia que adquieren las escenas externas al foco narrativo, de raigambre psicológica, cuya principal característica es la elaboración conceptual, la potencia icónica y el impacto emocional.

A diferencia del cine policial clásico, las estrategias de los antagonistas no varían, no se complejizan, no encuentran mejores alternativas para detener al protagonista. Sus reuniones, sus acciones y sus intercambios discursivos tampoco retratan la complejidad sociológica de la Alemania de posguerra. Mediante esas secuencias es imposible comprender la naturaleza de los procesos jurídicos o el tipo de presiones sociopolíticas que desatan. La información que sirve al desarrollo de la narración (el riesgo del juicio, la existencia de un testigo peligroso, las dudas sobre la fidelidad de Max) sólo imponen la posterior reclusión de la pareja, su alejamiento del ámbito social, una operación que transmuta el valor moral del vínculo entre Max y Lucia. Su oposición simbólica al grupo nazi, que quiere “liberarse del complejo de culpa” para poder “olvidar”, le otorga a la reactivación del trauma —mediante la dramatización sadomasoquista— un carácter forzosamente memorialista, explícito en el monólogo de Max sobre la azotea que clausura el segundo acto.

f. Escenas claves y desenlace trágico

El segundo acto presenta una alternancia entre secuencias narrativas, funcionales al desarrollo dramático, y secuencias temáticas, comúnmente íntimas y pasionales, en las que la rememoración del campo y el efecto de un pasado mítico sobre el presente cobran mayor dimensión. El largometraje prioriza al segundo grupo en cantidad, duración e iconicidad¹⁸, diluyendo constantemente la relevancia del conflicto externo. La identidad antigénero del relato se profundiza al mantener funcional un conflicto externo que organiza la narración y facilita la atención espectral, al tiempo que lo minimiza, lo subvierte y lo enrarece.

¹⁸ Fundamentalmente mediante el uso de parafernalia nacionalsocialista de todo tipo.



El riesgo de muerte empuja a Max y Lucia a un encierro paranoico, análogo al de todo “melodrama noir” de *amour fou*: los amantes, enfervorizados por el arrojido pasional, se sitúan en oposición al resto del mundo y sus reglamentaciones. El desplazamiento se da aquí por el carácter sadomasoquista del vínculo, la naturaleza psicopatológica del conflicto interno, la reactuación teatralizada del trauma, el vínculo entre una concepción romántica del sometimiento y la erotización de la política concentracionaria.

Se genera un aislamiento de los personajes basado en la relativización de sus relaciones sociales; son reducidos a relaciones pragmáticas (mayormente profesionales) carentes de toda implicancia emocional, que luego es violentamente recuperada mediante el vínculo pasional. [...] El lugar de la acción se transforma entonces en una suerte de proscenio, y los protagonistas en pequeñas figuras que encajan perfectamente en los límites de ese entorno. Resulta menos importante para la directora construir un microcosmos político creíble que diseñar un mecanismo plausible para el deseo incondicional. Cada paso en el encuentro entre Max y Lucia toma el rol de una escena clave, de forma mucho más drástica que lo usual dentro del género melodramático. La mayor parte de las acciones y los incidentes se vuelven alegóricos y mistificados (STIGLEGGER, 2007).

Las escenas son “claves” por su habilidad para reunir discursivamente armonía compositiva, potencia icónica y síntesis conceptual¹⁹. Logran esa fuerza alegórica, a la que se refería Friedländer (1982), mediante la reunión de símbolos del nacionalsocialismo, presupuestos psicopatológicos y una religiosidad indefinida. Es común que las escenas del segundo acto encuentren, luego, una escena espejada o complementaria en forma de *flashback* (así como las escenas del primer acto encontraban un correlato o espejo entre Max y Lucia). La escena en que Max ilumina la danza de Bert (uno de los nazis que vive en el hotel), tiene su correlato en la danza que este realiza en un enorme salón del campo de concentración. Ambas escenas se vinculan, nuevamente, por la presencia de música clásica y por una consciente tensión homoerótica.

¹⁹ Han sido las más comentadas por la crítica y la prensa de espectáculos, al momento del estreno y en festivales o retrospectivas. Además, fueron elegidas para condensar la “imagen” publicitaria del largometraje en su distribución global (*posters, trailers, videos promocionales*). Luego de su estreno, estas escenas “claves” siguieron siendo utilizadas como imágenes icónicas en sus distintas reediciones (VHS, DVD, Blu-Ray) y en portadas de libros sobre la película en particular, el cine de autor italiano en general, el cine sobre nazismo, el *sadiconazista* y el *naziexploitation*.



En el presente, la danza de Bert culmina y Max se dispone a darle un medicamento. Bert se acuesta y se quita el pantalón para que Max le aplique una vacuna. Toma la mano de Max y la mantiene cerca de su cuerpo. Max rechaza el contacto y deja la habitación. Bert queda solo y comienza a masturbarse. Como si fuera un reflejo pretérito, accedemos a una intensa danza en un amplio salón del campo. Los símbolos del nacionalsocialismo (la esvástica y la insignia de las SS) cubren las paredes. Con una breve prenda que cubre sus genitales, Bert se desplaza por el salón ante la mirada de sus colegas, quienes observan la danza vestidos en uniformes de cuero y sostienen tragos en sus manos. Están cerca unos de otros, relajados y estimulados por el espectáculo. La escena es característica del tipo de operación simbólica que lleva adelante el *sadiconazista* en todas sus variantes: datos historiográficos específicos (la presencia de expresiones artísticas en los campos) se tuercen, cambiando aspectos del contexto para transformar el espacio en un ámbito de erotismo y libertinaje que puede asemejarse, según cada producción, a un prostíbulo o a un cabaret.

Otra de las escenas “clave” es el encuentro en la ópera: Max pide que lo cubran en la recepción porque sabe que Lucia estará presenciando el espectáculo. Se sienta detrás de ella y la observa. Lucia siente su presencia y lo mira de reojo, incómoda pero excitada. Esta escena unifica dos criterios recurrentes de lenguaje que hemos señalado: el correlato en *flashbacks* unificado por la música clásica y la similitud de la memoria (víctima-victimario) mediante una focalización alternada. La planificación establece la complementariedad entre el presente de la narración y el pasado mediante una repetición simétrica de la puesta de cámara. Cuando Lucia gira para ver a Max en la fila de atrás, un ligero paneo con *zoom-in* se desplaza desde el PP de Lucia hasta dejar a Max en el mismo tamaño de plano. Cambio de foco hacia él. Corte a PD de las manos de Lucia, nerviosas. *Tilt-up* desde las manos hasta PP lateral, Lucia mueve los labios. La ansiedad es constante en sus manos y su boca. Corte a *flashback*: la posición y movimientos de cámara se repiten con exactitud. Las manos están ahora encadenadas, la cámara sube por un cuerpo apenas arropado hasta un rostro flaco y pálido, con el cabello rapado. Max se le acerca y pone dos dedos dentro de su boca.

La relación simbólica entre deseo y rendición se expresa elocuentemente desde la planificación. En el *punto medio* (o *de no retorno*) de la película, Max y Lucia se encuentran finalmente solos. Él entra a la habitación y le grita: “¿por qué estás acá? ¿viniste a entregarme?”. Ella se queda muda e inmóvil. Él la golpea y la tira al piso. El resto de la acción transcurre en plano secuencia: Lucia se incorpora e intenta escapar. Max cierra la puerta y la detiene. Forcejean y luego se detienen. La cámara realiza un acercamiento. Él la abraza, ella se deja caer y lo lleva hacia el suelo. Lucia sonríe como nunca antes, libre de toda atadura. Max ríe descontroladamente mientras se acurrucan.



Por primera vez los observamos en soledad, sin control de sus emociones. Los espectadores acceden a su encuentro sin elipsis, como testigos de una transformación moral y corporal de los protagonistas. La ausencia de fragmentación y el acercamiento a los cuerpos sugiere que estamos ante una transformación crucial, que no puede ser interrumpida²⁰, y ante un descubrimiento para el que tenemos que estar cerca: Max y Lucia no estaban intentando encubrir la tortura, la crueldad o la ignominia del campo, sino un apasionamiento febril, un deseo sexual incontrolable y sin límites.

Cuando se desata la pasión, los personajes no tienen vuelta atrás: Max decide quedarse con Lucia y protegerla de los nazis, Lucia decide quedarse con Max y no viajar al encuentro de su marido. El último momento de indecisión de Max es cuando se entera que el Doctor lo estuvo buscando; en el pico de su tensión interna (cumplir con los nazis y entregar a Lucia o enfrentarlos), en el punto de no retorno que finalmente los condenará, Max desarrolla un importante soliloquio que define sus motivaciones: "Cuando todo parece perdido, ocurre algo inesperado. Los fantasmas que toman forma en la mente. ¿Cómo puedo escaparme de esto? Este fantasma. Su voz, su cuerpo. Es parte de mí mismo"²¹.

La escena más icónica es una rememoración de Lucia. En medio de un espacio cerrado y austero, casi sin ornamentos, un buen número de oficiales enmascarados tocan música, beben y disfrutan del contacto sexual con mujeres semidesnudas. La puesta en escena se asemeja a una representación teatralizada, despojada y sintética, de un cabaret. Lucia, con el torso descubierto, un pantalón con tirantes y una gorra de las SS, canta y danza desplazándose por el salón. Un oficial la acompaña en el piano. La inmovilidad de los demás, las máscaras de animales, el maquillaje predominante, que empalidece los rostros, y la frialdad de la fotografía generan un aura de irrealidad y abstracción, un ámbito brumoso de libertinaje y descontrol en los bordes de lo real. Se reúne lo festivo y lo horroroso, la fascinación y el espanto. La escena culmina con Max regalándole a Lucia la cabeza cortada de un oficial abusivo. Ella la ve con terror, pero luego lo mira a él con aprecio, sabiendo está dispuesto a hacer lo que fuera por ella²². Cavani utiliza ingeniosamente la fantasía de los límites propia del "fascismo fascinante":

²⁰ Una de las tantas "leyes" prácticas del montaje cinematográfico señala que todo puede ser elipsado excepto las transformaciones fundamentales para el desarrollo dramático. Es notorio, en la planificación de la escena, que Cavani cuenta con varios planos de la acción, pero desde que ella cae al piso decide no usarlos y dejar toda la transformación del vínculo entre ellos (el forcejeo vuelto abrazo vuelto pasión) sin utilizarlos.

²¹ Traducción propia de las líneas que relata Bogarde. El guión original es ligeramente distinto: "Todo parecía perdido. Sin embargo, ha sucedido algo inesperado. Los fantasmas de la memoria han tomado cuerpo... su voz, su cuerpo... Es parte de mí mismo" (CAVANI, 1976: 80).

²² El guión original deja claro la concepción que Cavani tenía de la escena: "El *shock* de Lucia no tiene fin. Podemos suponer que desde aquel momento ella se siente definitivamente 'arrastrada' por su verdugo" (CAVANI, 1976: 89).



el campo como ámbito de placeres desmedidos, de máscaras y fantasmas nocturnos, de carnaval lúgubre y pesadillesco, de amontonamiento inexacto e inespecífico de impulsos, instintos y pasiones. Y por ello reúne en esta secuencia, como buena porción del *sadiconazista* y sus antecedentes literarios²³, elementos genéricos de la pornografía y el terror:

La pornografía es, de todos los géneros, quizás el más ajeno al principio de realidad, impulsando el deseo y sus contradicciones con regocijo. [...] Laura Knipis sugiere que “es el camino ideal a la psiquis cultural”, desnudando las ansiedades predominantes en cada cultura. Pone en escena apetitos que, por su intensidad o por su contenido, no son representados en ninguna otra parte, y capitaliza la tensión resultante. Lo mismo puede decirse del terror, y la mayoría de las ficciones de fascismo erotizado, posteriores a 1970, combinan ambas formas (FROST, 2002: 153)²⁴.

La última secuencia “clave” incluye la rememoración de Lucia sobre las atenciones especiales de Max en el campo. Ella descansa sobre una cama mientras el resto de los prisioneros duerme en el suelo. Es la única que está limpia. Max desinfecta con cuidado una de sus heridas y besa la zona. La rememoración se interrumpe. Lucia va a comprar ropa y se encuentra con una prenda íntima que la asombra. El siguiente *flashback* muestra a Max vistiéndola con un deshablí similar. Hacia el cierre del segundo acto, ante la amenaza de muerte inminente, Lucia le muestra esa nueva prenda como una suerte de prueba de amor. Como respuesta, Max abre su placar y le muestra su uniforme de las SS, perfectamente conservado. Esa unión de los deseos, simbolizada por la recuperación de los “disfraces” que utilizaban en el campo, termina sellando su destino. Ambos se visten con las ropas de su rutina concentracionaria para escapar del encierro, para caminar libres y desenfadados, sabiendo que el desenlace será inevitablemente trágico. El último plano es un extenso acercamiento a la pareja (con lente *zoom*) mientras caminan por un puente y se escucha una ráfaga de ametralladora bajo la bruma matinal. “Es el lugar de la muerte –un solitario puente al amanecer– el que sostiene la caracterización de un rito de pasaje. Cavani parece sugerir que hay un mundo posible para los amantes, pero no es el nuestro” (STIGLEGGER, 2007). El desenlace del mundo fantasmal de los amantes adquiere ribetes mitológicos: el de entregarse a la muerte a cambio de la elección del propio destino.

²³ La literatura *pulp* norteamericana e israelí a la que nos referimos en la introducción.

²⁴ La traducción es propia.



Conclusión

Il portiere di notte establece una variación narrativa sobre las reglas básicas del melodrama noir. Su maniobra más potente se apoya en su vocación antigénero: la dislocación de un modelo clásico a través de un estilo visual y narrativo que lo deforma, lo enrarece y lo transfigura. La identidad autoral o *art-house* no depende únicamente de la puesta en escena sino de procedimientos narrativos —sus personajes, sus *backstories*, sus conflictos psicológicos— que transmutan el sentido moral de la curva dramática del policial. La tragedia inherente al vínculo amoroso encuentra un simbolismo que, de base, es propio de una vertiente reducida y lateral del *cine negro*: la muerte de los amantes no implica el castigo moralizante que impuso el código Hays en la mayoría de las producciones desde 1934, sino, por el contrario, una exoneración poética del antihéroe²⁵. El *film noir* se caracterizaba por establecer una relación compleja entre legalidad y moralidad, pero definía con precisión los límites de la ley: los protagonistas —comúnmente criminales— la quebraban y los antagonistas —comúnmente policías— la protegían. La muerte del personaje principal, sello del género por excelencia, evidenciaba la reflexión moral: la tragedia del criminal era, en los exponentes más comunes y regulares, un castigo por haber quebrado las reglas sociales, y en los pocos exponentes más radicales, un signo de la naturaleza injusta de la ley.

Este tipo de reflexión está ausente en *Il portiere di notte*. La imposibilidad de distinguir a las fuerzas principales respecto a su relación con la ley impone un nuevo tipo de lectura, alejada de sus referentes genéricos: las características identitarias y la oposición en bandos siguen determinando el horizonte moral del relato, de forma clásica, pero no en el marco de la persecución policial sino del exterminio y su rememoración. La estructura en *flashbacks*, propia del *noir*, adquiere entonces un nuevo sentido. En el policial, la recapitulación era un mecanismo narrativo para mantener a la audiencia atenta desde los primeros minutos, comenzando el relato *in media res*, con el protagonista en circunstancias desoladoras, tensas o mortíferas. El relato se concentraba en el pasado hasta que las líneas temporales confluían y la narración se resumía en el presente, comúnmente durante el tercer acto, hasta llegar al *climax* dramático. La rememoración y el pasado no eran relevantes para el conflicto interno ni para la elaboración temática. Allí radica la principal dislocación genérica de *Il portiere di*

²⁵ Es un tipo de subterfugio cuyos antecedentes pueden hallarse en algunos *film noirs* tempranos, como *The Roaring Twenties* (WALSH, 1939), parte de una vertiente de mayor reflexión política dentro del cine clásico norteamericano que Scorsese describe como “sociopolítica y marginal” (1995). En esos escasos modelos, las reglas impuestas por la censura motivaron una inventiva inusitada en guionistas y directores, quienes intentaron defender la transmisión de sus ideas originales mediante nuevos códigos de lectura y formas creativas de eludir la legislación.



notte: su estructura dramática está anclada en el presente, donde se desarrollan todas las acciones relevantes para el conflicto externo. Los *flashbacks* solo ponen en imagen la rememoración (presente) de los protagonistas, su obsesión e incapacidad de abandonar el pasado; ilustra recurrentemente que su verdadera identidad sigue estando allí, interrumpida y dilatada por un presente falso y hostil a sus inclinaciones. El verdadero conflicto, que define la motivación ideológica por la que se oponen las fuerzas principales, está concebido en términos memorialísticos. Los antagonistas desean “archivar” a los testigos, librarse de sus acciones criminales, ser exonerados y desterrar el pasado. En el caso de Max y Lucia, la emergencia del vínculo pasional no les permite olvidar.

El personaje de Max transmuta sus valores personales al negarse a matar a Lucia y oponerse al grupo nazi. El relato se vuelve, en cierta forma, un cuento moral de sacrificio²⁶. El espectador es empujado, desde el punto de giro, al terreno de la víctima que acepta a su captor y se enamora de él. No es claro si Cavani considera que las acciones de Lucia y Max poseen valor moral o son simplemente una condena, pero, en todo caso, funcionan como resistencia en el marco de la oposición entre fuerzas dramáticas que establece el relato, donde lo retratado en el micromundo del hotel adquiere una connotación remilgada, negadora del arrojido pasional, asociada a los valores del “olvido” representados por el grupo nazi. Por contraste, la reactivación compulsiva de Max y Lucia, que incluye la asunción y exaltación de sus impulsos, parece asociarse, al menos, a la superación, la negación histórica y un marco social explícitamente hipócrita, a cierto coraje de orden identitario: no niegan quiénes son. La película juega conscientemente con esa ambigüedad, entre la condena política y el regodeo, que caracteriza a la “erotización”. Lo indudable es que Cavani limita el proceso concentracionario y el tema de la memoria a una perspectiva psicológica e individual.

El vínculo pasional es experimentado con la misma intensidad desde ambos polos, víctima y victimario, papeles que se vuelven crecientemente autoconscientes para los personajes e intercambiables para la narrativa. La estructura espejada es clara al respecto: ambos roles puestos en juego reflejan, en el fondo, una naturaleza compartida. Cavani parece asumir las reflexiones tempranas del psicoanálisis: “un sádico es siempre al mismo tiempo un masoquista, lo que no impide que el lado activo o el lado pasivo de la perversión predomine” (FREUD, 1978). Mediante la aceptación de las reglas del sadomasoquismo, ese “monstruo semiológico del psicoanálisis” (DELEUZE, 1969), la

²⁶ Max hace una breve alusión a que su historia es “bíblica” y, en una escena posterior, bastante confusa a nivel visual, Lucia parece limpiarle los pies en una bañera, aunque (por el tipo de planificación, prácticamente una sucesión de planos detalles y primeros planos) la connotación de la escena no es del todo evidente.



opresión del campo se transforma en un problema íntimo: vínculo sexual anormal, reactuación del trauma, expresión de impulsos perversos. Cavani parece preguntarse si es posible que exista amor verdadero, no utilitario, entre víctima y victimario dentro del campo de concentración. La respuesta es afirmativa, pero sólo si la consecuencia es un amor deformado, perverso, sadomasoquista. Esa conjunción en el sentido íntimo de la experiencia concentracionaria permite que Max y Lucia se establezcan como grupo común en lugar de como oposición: las fuerzas dramáticas no son víctimas contra victimarios sino víctima y victimario apasionados, que desean conservar la experiencia extrema y transformadora del campo, contra victimarios desapasionados, que prefieren desembarazarse de su carga. Unos aceptan que el campo tiene un valor de revelación identitaria, que no debe ser negado por terrible que sea, otros buscan interrumpir sus verdaderos apetitos para integrarse a las formas de interacción social de la posguerra. A diferencia de *Kapò* (PONTECORVO, 1960), donde el amor entre víctima y victimario era opuesto a las reglas del campo y debía ser ocultado a los guardias, pues era el único chance de salvación para los prisioneros, en *Il portiere di notte* las escenas “claves” hacen del vínculo pasional y sadomasoquista una expresión lógica del funcionamiento del campo, quitándole toda excepcionalidad dentro de la maquinaria burocrática del exterminio. No se hacen en oposición a sus normativas sino dentro de ella y, por momentos, se sugiere incluso que es su más profunda y secreta reglamentación.

Como en el *melodrama noir*, la oposición entre fuerzas dramáticas es la lucha entre los amantes y quienes buscan destruir su amor; pero asistimos a la particularidad de que, en ambos bandos, existe una ligazón directa con la violencia genocida. La diferencia se establece, entonces, entre un polo de la “memoria”, que intenta conservar la verdad extrema de la experiencia concentracionaria, y un polo del “olvido”, que busca obturar o negar el recuerdo. Se sugiere así que la verdad histórica se halla en la expresión más cruda y descarnada del nazismo, que no es el exterminio ni las estrategias de impunidad posgenocidas, sino la versión perversa y sadomasoquista de las pasiones que ¿es germen del? emergen del campo. La humanidad debería hacerse cargo del proceso concentracionario como expresión última de una sexualidad liberada de toda atadura, resultado de la ausencia de represión y de la expansión descontrolada de los impulsos.

El símbolo principal que se conjuga es el de los “fantasmas de la noche”, a los que se refería Reguillo (2006) en su genealogía de los miedos contemporáneos. Según la autora, el miedo moderno está asociado a figuras nocturnas y liminales, “imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y propagadores del mal” (2006: 55). Reguillo vincula estos seres a figuras míticas del terror: criaturas semihumanas que resultan tan amenazantes como fascinantes y atractivos. De forma similar a la figura



medieval del vampiro, la producción cultural imagina a estos seres en la frontera del mundo social: expresiones de una naturaleza descontrolada, que amenaza los cimientos de la sociedad burguesa mediante una potencia inusual de seducción, tentación y fascinación, reuniendo el peligro de muerte con la expresión de deseos e impulsos prohibidos e innombrables. La constante del miedo moderno es la “genética del bien y del mal”, ámbito orgánico que fija parámetros objetivos de normalidad y límites simbólicos entre la socialidad y su exterior constitutivo. Los discursos que configuran las formas de la alteridad radical y la genética de la desviación se reactualizan constantemente: unen el miedo con los “fantasmas del pasado”, esos seres amenazantes que creíamos haber sepultado bajo los cimientos de la ilustración. La película de Cavani recae en ese mismo esquema, al imaginar a los jefes nazis como personajes sádicos y desviados, figuras míticas de un terror inmemorial, al nazismo como resultado de pulsiones subhumanas que están al acecho, al campo de concentración como acontecimiento extremo de una sexualidad indómita, que da rienda suelta a impulsos que no logran ser controlados ni reprimidos, y al genocidio como resultado del libertinaje de seres trágicos, tan terribles como fascinantes, que son hostigados por su propia naturaleza.

Il portiere di notte es más sutil que el *naziexploitation* —que surgirá como aprovechamiento comercial e hiperindustrial del *sadiconazista* durante los años siguientes en Italia, Francia y Estados Unidos— en su reproducción de este esquema. En este último, todo objetivo del campo se limita a la obtención de placer y satisfacción de los jefes a través de morbosos experimentos sexuales. El largometraje de Cavani, que posee evidentes pretensiones de ensayo y no de reconstrucción objetiva, nunca deja claro cuál es el funcionamiento u objetivo del campo; es una abstracción, un ámbito mítico, un mundo de fantasía y ensoñación. En directa consonancia con Wertmüller (1975) y Pasolini (1975), se lo concibe como un espacio que no puede ser representado de forma realista y debe ser drásticamente reimaginado. Pasolini adopta un modelo literario, que transfigura el libertinaje sádico en tortura genocida, mientras Wertmüller y Cavani se orientan hacia un esquema teatral sintético: la puesta en escena de una suerte de infierno de las pasiones desviadas, tan fascinante como monstruoso, del que debemos hacernos cargo.

Eso no implica que exista aquí una concepción histórica precisa del proceso de exterminio. La única diferencia con el *exploitation* es que, de forma similar a Pasolini y Wertmüller, Cavani se maneja con otro nivel de abstracción, mayor sutileza descriptiva y capacidad para movilizar referencias intelectuales y herencias teóricas. Sus lineamientos principales son, como hemos visto, los roles intercambiables entre víctima y victimario, la memoria reconciliada de la experiencia concentracionaria, el vínculo



sadomasoquista como reactuación traumática del campo, el proceso genocida como experiencia extrema de una sexualidad sin límites. En los inusuales pasajes en que Max enuncia su conflicto, en diálogo con la condesa Stein, se refiere explícitamente al “regreso de fantasmas”, a “esa parte de uno mismo que creía sepultada”, a “la voz y el cuerpo del campo”. Con innegable eficacia, *Il portiere di notte* sugiere que no es el campo (su estructura jerárquica, su forma material, sus rutinas y sus roles, su objetivo exterminador de grupos insurgentes, su rol en una estrategia política mayor) el que pesa sobre los sujetos sino, contrariamente, es la amenaza que persiste en los impulsos humanos la que otorga al campo su carácter histórico de verdad.

Bibliografía

- CAVANI, Liliana. *El portero de noche*. Buenos Aires: Icaria Editorial, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch & Sade*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1969.
- DE SAUSSURE, Raymond. *The psychopathology of Adolf Hitler*. New York: Free World, 1942.
- FIELD, Syd. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. España: Plot Ediciones, 2001.
- FOUCAULT, Michel. “Sade, sergent du sexe”. En: *Dits et écrits, Vol. II*. Paris: Gallimard, 1994. 818-821.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- FREUD, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual”. En: *Obras Completas VII [1901-1905]*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978. 109-224.
- FRIEDLÄNDER, Saul. *Reflections of Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. Estados Unidos: Harper & Row, 1984.
- FROST, Laura. *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Estados Unidos: Cornell University Press, 2002.
- JOST, François. “Narration(s): en deçà et au-delà”. *Communications*, N°38, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 192-212.
- JOST, François. *L’Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: PUL, 1987.
- MCKEE, Robert. *El Guión*. España: Alba Editorial, 2013.
- SEEGER, Linda. *¿Cómo se hace una película? Del guión a la pantalla*. España: Ma non troppo, 2004.
- SONTAG, Susan. “Fascinante fascismo”. En: *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007 [1974]. 81-116.



STEIMBERG, Oscar. *Semiologías. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

STIGLEGGER, Marcus. "Beyond good and evil? Sadomasochism and politics in the cinema of the 1970s". Conference: Performing and queering sadomasochism, Berlin, Freie Universität, 2007.

REGUILLO, Rossana. "Los miedos, sus laberintos, sus monstruos, sus conjuros. Una lectura socioantropológica". *Etnografías Contemporáneas*, Año 2, N°2, México, 2006, 45-72.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. *Enunciación fílmica. Algunas notas sobre el punto de vista y los narradores*. España: Universitat Jaume I, 2008.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. "¿Quién narra en un film? Herencias teóricas, jerarquías e hibridaciones varias". 6º Congreso de SOPCOM, España, 2009.

RELGIS, Eugen. *Las aberraciones sexuales en la Alemania nazi*. Toulouse: Ediciones Universo, 1949.

MURRAY, Henry. *Analysis of the Personality of Adolph Hitler: With Predictions of His Future Behavior and Suggestions for Dealing with Him Now and After Germany's Surrender*. New York: Donovan Nuremberg Trials Collection, Cornell University Law Library, 1943.

PAGÉS, Natalio. "El kitsch que nunca fue. Consideraciones sobre Reflejos del nazismo de Saul Friedländer". *Boletín de Estética*, N°51, Buenos Aires, 2020, 37-63.

PAGÉS, Natalio y RUBÍ, Nicolás. "Eros ausente: apuntes sobre la erotización del nazismo". *Revista de Estudios Sobre Genocidio*, Año 5, Vol. 7, Buenos Aires, Eduntref, 2012, 25-48.

PINCHEVSKY, Amit y BRAND, Roy. "Holocaust Perversions: The Stalags Pulp Fiction and the Eichmann Trial". *Critical Studies in Media Communication*, N°5, Vol. 24, London, Routledge, 2007, 387-407.

MAGILOW, Daniel, BRIDGES, Elizabeth y VANDER LUGT, Kristin. *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*. New York: Continuum, 2012.

MERLE, Robert. *Psicoanálisis de Hitler*. Buenos Aires: Leviatán, 1995 [1945].

Filmografía

BRASS, Tinto. *Salon Kitty*. Italia: Coralta Cinematografica, Cinema Seven Film, Fox Europa, 1976.

CAVANI, Liliana. *Il portiere di notte*. Italia: Ital-Noleggio Cinematografico, Lotar Film Productions, 1974.

LIBSKER, Ari. *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Israel: Heyman Brothers Films, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia y Francia: Produzioni Europee Associati, Les Productions Artistes Associes, 1975.



PONTECORVO, Gillo. *Kapò*. Italia y Francia: Cineriz, Vides Cinematografica, Zebra Films, 1960.

SCORSESE, Martin. *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. Reino Unido, British Film Institute, 1995.

VISCONTI, Luchino. *La caduta degli dei*. Italia y Alemania Occidental: Ital-NOleggjo Cinematografico, Eichberg, 1969.

WALSH, Raoul. *The Roaring Twenties*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1939.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

O par índio/Presidente da República no Brasil

Roberval de Jesus Leone dos Santos¹

¹ Mestre (2003) e doutor (2006) pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Email: roberval.leone@yahoo.com.br

**Resumo**

Este texto aborda a etnografia audiovisual do par índio/Presidente da República no Brasil evidenciado em 35 anos de representação política democrática, culminada com a mais recente aparição do par logo após a posse do atual Presidente da República, em 2019. O artigo divide-se em introdução, metodologia, análise etnográfica e conclusão. A metodologia utilizada vale-se da antropologia da política aplicada ao documento audiovisual, no caso, a análise etnográfica do vídeo *Presidente Bolsonaro conversa com líderes indígenas no Planalto* (2019). A base teórica compõe-se de estudos do campo da antropologia política e da teoria e estética do audiovisual. A partir da verificação de algumas regularidades no comportamento dos atores políticos, é possível construir o conceito de etnocentrismo de Estado, que caracteriza os interesses e os embates dos atores no campo político.

Palavras-chave: etnografia visual; patrimonialismo; política indígena; etnocentrismo de Estado.

Abstract

This article examines the audiovisual ethnography of the Indian and the President duo in Brazil, evidenced for 35 years of democratic political representation, which culminates in the most recent performance of this type of pair, immediately after the current President of the Republic takes power (2019). The article consists of an introduction, methodology, ethnographic analysis, and conclusion. The methodology used is based on the anthropology of politics applied to the ethnographic analysis of the video *Presidente Bolsonaro conversa com líderes indígenas no Planalto* (2019). The theoretical basis consists of anthropology studies and film theory. From the verification of some regularity in the behavior of political actors, it is possible to develop the concept of state ethnocentrism, which characterizes the interests and conflicts of the actors in the political field.

Keywords: visual ethnography; patrimonialism; Brazilian indigenous politics; state ethnocentrism.



Apresentação

O artigo aborda a etnografia audiovisual do par índio/Presidente da República no Brasil evidenciado em 35 anos de representação política democrática, culminada com a mais recente aparição do par logo após a posse do atual Presidente da República, em janeiro de 2019. Enquanto conceito, este par está sendo explorado pela primeira vez no campo da etnografia audiovisual.

O artigo compõe-se de uma introdução sobre os propósitos do texto, detalhamento da metodologia utilizada, análise etnográfica do objeto adiante caracterizado e conclusão. A metodologia utilizada tem como base a antropologia da política aplicada ao documento audiovisual, no caso, a análise etnográfica do vídeo *Presidente Bolsonaro conversa com líderes indígenas no Planalto* (2019). A base teórica usa estudos do campo da antropologia política e da teoria e estética do cinema e do audiovisual. A partir da verificação de algumas regularidades no comportamento dos atores políticos, é possível construir o conceito de etnocentrismo de Estado, que caracteriza os interesses e os embates dos atores no campo político.

Introdução

O par índio/Presidente da República (PR) é bem conhecido, no Brasil, a partir do início da Nova República (1985), mantendo-se mais vigoroso sob o modelo de democracia representativa da Constituição de 1988, conforme as evidências disponíveis por meio da imprensa escrita, imagens, vídeos e toda sorte de suporte da imagem e do áudio. A capilaridade e o crescimento das redes sociais, suportados pela internet, nas quais imagens e áudios são embarcados, aumentaram extraordinariamente a exposição do par índio/PR, a partir dos anos 2000, e bem se poderia, a partir de então, aplicar ao termo um adjetivo: par audiovisual índio/PR.

Quer a partir de busca ativa junto às fontes oficiais (Arquivo Nacional e Acervo Pessoal dos Presidentes da República), quer junto ao próprio Google, o par tem presença bastante significativa, no Brasil, ainda que localizado em momentos rituais da política, como as campanhas eleitorais, a fase de legitimação do PR (normalmente em torno dos 100 primeiros dias de Governo), bem como efemérides nas quais o par índio/PR se intensifica na mídia, como as do mês de abril. Exemplos pitorescos do par, que podem facilmente ser recobrados pela nossa memória, são a pajelança *requisitada* pelo PR José Sarney, em 1985/1986, a Raoni, líder da etnia caiapó, em favor de Augusto Ruschi (o caso é nebuloso, com desmentidos do então Ministro Ronaldo Costa Couto) (Agência Estado, 1986); o PR Fernando Collor de Melo e os Yanomami, por ocasião das demarcações realizadas na ECO 92, a recepção do PR Fernando Henrique Cardoso ao



índio Chaitanya Temepara (novembro de 2001) e, finalmente, as incontáveis repetições do par no período 2003-2016 (PR Lula e PR Dilma).

O par índio/PR nem sempre se apresenta fisicamente, mas pode estar conectado ou mediado por um sem número de atores sociais isoladamente ou compondo um *mix*, como no caso da pajelança de 1985/1986. A antropologia visual, ao abordar visualmente e sonoramente a antropologia, de modo que o audiovisual, inclusive a narrativa nele inserido, seja objeto de reflexão e análise, auxilia a antropologia da política, a partir de categorias epistemológicas por ela geradas, para iluminar a pesquisa, como a relação colonizador/colonizado ilustrada em *Les maîtres fous* (ROUCH, 1955), ainda que hoje encarada com as cautelas de praxe (SZTUTMAN, 2009). Este ensaio tem por objetivo estudar o caso do par índio/PR exposto pelo vídeo *Presidente Bolsonaro conversa com líderes indígenas no Planalto* (2019), no âmbito da antropologia da política.

Considerações Teóricas e Metodológicas

Não era necessário dizer, mas a reiteração faz parte da própria atualização do Saber, não como ato de fé, mas como clareza de abordagem, de modo que é importante lembrar que

uma antropologia da política parte da suposição básica de que a categoria 'política' é sempre etnográfica — quer para aqueles que são observados, quer para o próprio investigador. Tal passo é fundamental para resolver os problemas tradicionais sobre a coincidência, semelhança ou distância entre os valores do pesquisador e o universo pesquisado, com o conseqüente obstáculo que se detecta em relação à percepção das diferenças — nóculo fundamental para o refinamento teórico. Tal procedimento tem mais uma dimensão importante: ele implica colocar como sistemas de valores e de conhecimento tanto a política investigada quanto a política definida e legitimada pelos padrões ocidentais modernos, deslegitimando pretensões essencialistas, sociocêntricas e conformistas. Em outras palavras: se à antropologia cabe, como vocação, reunir o que a ideologia moderna separou — de forma a possibilitar uma perspectiva universalista a partir da comparação entre universais concretos — tal procedimento permitirá que se elucide a ideia – valor predominante em cada sociedade ou cultura e suas relações hierárquicas. Assim é que, separar a



priori os níveis da 'economia', 'direito', 'religião' ou, no caso em questão, 'política', é sucumbir às pressões ideológicas da própria ideologia moderna (PEIRANO, 1998: 22-23, grifos da autora).

Reconheço que a pesquisa etnográfica sem observação participante ou mesmo observação direta em sentido estrito é uma limitação ao presente trabalho, mas existem momentos em que o próprio objeto do estudo de caso já não é mais acessível ou mesmo o material existente é um completo recipiente de significados, quer por parte dos atores envolvidos, ou seja, os produtores da experiência, quer por parte dos agentes passivos, que fruem a experiência, como é evidentemente o caso de um vídeo. De qualquer modo, são materiais que, apesar de evidentemente não nascerem do trabalho etnográfico de que nos falamos, por exemplo, Malinowski (1978) ou Evans-Pitchard (1978), clamam por interpretação baseada no que a etnografia já produziu anteriormente, ou, pelo menos, uma descrição fundada em argumentos científicos, no sentido lembrado por Da Matta (1978: 35) ao citar Geertz.

Se servir de estímulo à abrangência cada vez maior da antropologia em matéria de objetos de pesquisa, tomo a primorosa resenha de tese de Manica (2010), na área de antropologia da ciência, que teve por objeto de pesquisa etnográfica a "*trajetória*" de Elcimar Coutinho, polêmico ginecologista brasileiro, na qual é reiterada "a abordagem biográfica como uma metodologia antropológica interessante" (MANICA, 2010: 71-72). Como afirma Chaves (2004: 377), "na política, as palavras têm um poder performativo inaudito. Tanto quanto as ações, elas assumem um poder constituinte e são, em geral, destinadas a adquirir relevância, isto é, significação social". Se assim é, mais se poderia dizer do audiovisual em relação às palavras, no qual imagens, aí embutidos gestos e atitudes corporais, sons, silêncios e diálogos se conjugam, como no vídeo objeto deste trabalho.

Esse caso até pode revestir-se de um fato político localizado, um fato social, um acontecimento midiático ou mesmo uma formalidade palaciana, como já se viu outras vezes durante o mês de abril, no Brasil, mas é, também, um fato etnográfico no sentido de Evans-Pritchard (PEIRANO, 2014: 380), portanto imerso em uma particularidade que, conjugada com fatos progressos similares, implica atenção da antropologia e do audiovisual, permanecendo digno de reflexão. Trata-se daquele sentimento de estranhamento lembrado por Peirano (2014: 380): da mesma maneira que "o *instinto etnográfico*" lhe foi "*acionado*" ao final da experiência com o cadastramento biométrico eleitoral, este me foi ativado quando, pela primeira vez, tive a experiência de assistir ao vídeo.



Desse modo, pensando na ocorrência tão “*familiar*” (de mim tão perto ou já corriqueiro), para uns, e “*exótica*” (de mim tão longe ou estranho), para outros, do par índio/PR ao longo de quase 35 anos, ensina Gilberto Velho, referindo-se às complicações do ofício do antropólogo:

O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto, conhecido. No entanto, estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fontes de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente (VELHO, 1978: 39)

Além da teoria provida pela antropologia política, a visita à teoria e estética do cinema e do audiovisual é importante, porque permite a abordagem efetiva do próprio documento audiovisual, isto é, o vídeo adiante analisado. Neste sentido, duas obras clássicas oferecem as bases para este fim. Refiro-me, primeiramente, a Jullier e Marie (2009: 19-72), que versam sobre a análise fílmica – ou seja, a “leitura” do filme –, a qual tem por objeto, em geral, o filme, no sentido da gramática cinematográfica consolidada pelo cinema. Algumas ferramentas discutidas pelos autores podem ser aplicadas ao vídeo no sentido audiovisual, no âmbito das redes sociais, como é o deste trabalho, porque certos artefatos do aparato cinematográfico subsistem no vídeo. Assim, noções exploradas pelos autores como, dentre outras, ponto de vista, natureza e dinâmica dos planos, elementos do aparato fílmico (*set*, luz e som), montagem, cenografia e espectador são úteis, para se atingir uma decomposição do vídeo passível de uma interpretação textual ao final, desde que a estética seja compreendida no âmbito do objeto de análise, no caso deste artigo, o produto audiovisual.

Por isso, importa, agora em relação à segunda obra (AUMONT, 2020), atrair os aspectos estéticos, embora os estudos desse autor se estabeleçam, como em Jullier e Marie (2009), em geral, no âmbito do cinema, com as especificidades que essa linguagem determina, como se deduz do quarto capítulo da obra (AUMONT, 2020). Aplicada à linguagem audiovisual, com as devidas cautelas, os aspectos estéticos de um vídeo podem ser explorados para igualmente auxiliar a compreensão textual e a fruição do produto, agora já não mais no âmbito da dicotomia aparato/espectador (filme), mas no ambiente multidimensional aparato/redes sociais/usuário/outros campos (vídeo de uma *live*), de modo que aspectos similares daquela estética se manifestam igualmente, embora de uma forma diferente: a representação (espaço do vídeo, quer em campo, quer fora do campo sonoro e visual), a montagem (no caso do vídeo, determinada pelo aparato e pela situação visualizada, como se verá adiante), a narrativa, isto é, a exposição da história com dada coerência interna e, por fim, as



particularidades da linguagem do vídeo, concorrem como um partir de si mesmos, enquanto objetos, que estão à mão da produção como ferramentas inevitáveis para a realização do vídeo, e cujo sentido, em vez de surgir *ex-ante*, como no cinema, surge *ex-post*.

Um exemplo de aplicação da composição das considerações teóricas das mencionadas obras no âmbito do audiovisual é o texto de Oliva (2017), que, por assim dizer, amplia o campo de estudos, sobretudo quando a linguagem passa a ser híbrida, como é o caso de vídeos, memes, clipes, vídeo interativo, transmissões por interfaces (online) etc. Finalmente, é importante sublinhar que, diante do regime de imagens digitais inaugurado pela contemporaneidade, em que o observador é cooptado a contemplar uma multiplicidade de imagens sem qualquer sentido estético (CRARY, 2016: 39-69), pugnar pela criação de noções analíticas adequadas a esse novo regime e pela introdução de conceitos derivados da análise e da estética do filme, como os mencionados adiante, é um progresso nas mãos dos que recusam sucumbir a esse regime.

“Qual que é a minha *live* aqui?” (PR, 17/4/2019)

O vídeo objeto deste estudo sofre das mesmas complicações de qualquer outro produto audiovisual contemporâneo, quando embarcados nas plataformas da Internet. Primeiro de tudo, não há controle de cópias. No próprio local onde o vídeo foi gravado, havia mais de uma captação por meio de mais de uma câmera. Apesar disso, é possível identificar com fidedignidade dois vídeos que mais ou menos coincidem para os meus propósitos aqui e se pode garantir que os dois estão bem documentados.

O primeiro vídeo (V1) está atualmente disponível na plataforma *YouTube* [<https://www.youtube.com/watch?v=uraLxXmkmZQ>]. Dura 6h18min01s e foi provido na plataforma por FOLHA POLÍTICA.ORG (Jornalismo Independente), sob o título em caixa alta: “AO VIVO: PRESIDENTE JAIR BOLSONARO RECEBE ÍNDIOS E FAZ PRONUNCIAMENTO PARA O BRASIL”. Até a finalização deste texto, havia 64.198 visualizações, 6.600 gestos de aprovação (curtidas) e 121 desaprovações (descurtidas). O canal no qual o vídeo foi embarcado (Ficha Social) tinha 343 mil inscritos. Se o vídeo for exibido, é possível notar 78 comentários, que se vão rolando ao lado, os quais permanecem fixos e arquivados na página.

V1 tem uma cisão, que ocorre aproximadamente aos 37 minutos (interrupção da transmissão ao vivo pelo canal). Essa cisão ocorre mais ou menos quando a transmissão ao vivo do segundo vídeo (ver abaixo) é interrompida. Mas isso não significa que a captação desse primeiro vídeo não tenha continuado. Toda a captação audiovisual se processou, depois, normalmente, à maneira de bastidores, quando começaram



conversas, por assim dizer, menos discursivas e incursões das personagens nos diferentes pontos das dependências do Palácio do Planalto, onde ocorreram os trabalhos de vídeo. Durante toda a gravação, as personagens, sem exceção, permanecem em pé, povos indígenas e PR incluídos.

O segundo vídeo (V2) foi captado para a página Jair Messias Bolsonaro do *Facebook*. Há uma indicação segundo a qual “Jair Messias Bolsonaro fez uma transmissão ao vivo” em 17 de abril [de 2019]. Até mai./19 havia 74 mil curtidas, nenhuma descurtida, 40 mil comentários, 35 mil compartilhamentos e 1.251.591 visualizações. Uma cópia de V2 foi postada por Carlos Bolsonaro no seu canal do YouTube e continha até mai./19 3.801 visualizações, 688 curtidas, 8 descurtidas, 142 comentários e 72 mil inscritos no canal.

Foge ao escopo desta análise os elementos periféricos há pouco descritos, mas tão dignos de reflexão quanto os vídeos em si mesmos, porque incorporam não apenas a audiência ao rito ali empreendido, mas também amplia extraordinariamente as relações que podem ser inferidas do comportamento social dos participantes. Isto é, a natureza desse tipo de janela visual difere um pouco do cinema convencional ou do televisor, em que o espectador é apartado completamente da fruição. Nenhum deles aparentemente é produto da comunicação social oficial, garantida pela Secretaria Especial de Comunicação Social, órgão da Presidência da República, e parecem ter sido gerados por equipe própria, provavelmente ligada às chamadas “*redes sociais*” de Jair Messias Bolsonaro. As redes sociais do PR (oficiais) são diferentes e estão disponíveis ao final da seguinte página: <http://www2.planalto.gov.br>. Aliás, não foi possível encontrar qualquer trecho desses vídeos, por exemplo, no canal oficial do PR no YouTube. Opto, neste trabalho, por V2, gerado por meio de uma *live*, com pequenas incursões junto ao primeiro.

Uma *live* (adjetivo inglês, que em português significa a expressão elíptica “transmissão ao vivo”) é um recurso oferecido, dentre outras plataformas, pelo Facebook para transmitir online a captação de um vídeo. Curiosamente, mesmo após a transmissão ao vivo, quando o vídeo, por assim dizer, é mumificado, continua sendo denominado *live*. Aqui é o caso no qual a extensão é designada pela parte (metonímia). Esta *live* realizou-se em 17 de abril de 2019 e foi uma antecipação da *live* que regularmente o PR faz toda quinta-feira.

É necessário possuir aquela perseverança de que nos fala Evans-Pritchard (1978: 243-255) para assistir a V1 mais de uma vez, e verificar, afinal, que a *live* é um invariante de todas as quase seis horas, de modo que V2 é suficiente aqui. Pessoas que têm intimidade com técnicas de audiovisual e, mesmo, dedicam-se aos pormenores da antropologia audiovisual, sabem que um minuto de vídeo corresponde a uma eternidade



e desencadeia, na análise dura, um número quase incontrolável de constatações. Portanto, não há espaço suficiente para explorar tudo neste texto.

A *live* começa abruptamente em câmera na mão. O PR faz um aceno rápido a um dos integrantes de um povo indígena à maneira de aproximação. Depois, cada integrante dos povos ali presentes é apresentado ao PR por sua etnia (pareci, macuxi, xucuru, ianomâmi e povos da Raposa do Sol) pelo Secretário Especial de Assuntos Fundiários (Nabhan Garcia). Durante toda a *live*, a profundidade de campo é tomada por *Colheita de Banana*, de Djanira da Motta e Silva (1914-1979), localizado no Gabinete do PR.

A *live* pode suscitar no não iniciado uma sensação de improvisação. Demora um pouco para o PR assumir o comando da roda que é formada pelos interlocutores. Então ele usa uma chave de comando: “*Vamos lá*”, assumindo, então, a *live*. O procedimento de assistir a produtos audiovisuais primeiro em modo silencioso é aqui de eleição, porque só assim é possível observar o que domina a *live* depois da voz, às vezes até tendo primazia: gesto, comportamento do corpo, posição no ambiente, todos esses elementos que, na atividade política, fundada que é no discurso, ganham destaque (KUSCHNIR, 2007).

O gesto é de assentimento dos povos indígenas presentes enquanto o PR fala. A mão direita do PR à maneira de um maestro, ao proferir as palavras. A mão de um dos integrantes de povo indígena alisando o queixo, mas sem assentir com a cabeça. As interlocuções de fundo, na profundidade de campo, entre pessoas fora da roda, gestos de falta de atenção de algumas autoridades, quando dá algum comando para pessoas fora de campo. O reenquadramento de câmera, gestos de reiteração com as mãos (os membros repetem, por sinais, o que a voz está a dizer), o jogo de corpo do PR para indicar veemência e firmeza em relação ao que profere, o figurino: de um lado, integrantes dos povos indígenas com seus cocares, provavelmente indicadores da etnia, em trajes esportivos e identificação fixada na roupa. De outro, as autoridades, em trajes formais.

Todos esses aspectos se orquestram para suscitar relações de poder, manutenção de consensos e ações diferenciadas perante a câmera: o PR e as autoridades quase sempre atraindo o espectador para a cena mediante performances; os líderes de povos indígenas quase sempre *aparentemente* indiferentes aos espectadores da *live*. É possível observar vários níveis na transmissão, quando se passa a V1. O primeiro é o da roda povos indígenas-PR. O segundo, o de Ministros de Estado. O terceiro, de servidores ou autoridades mais atrás. Entre esses níveis há continuidades com seguranças, funcionários e guardas-de-ordem. De volta a V2, algum tempo depois, o



Porta-Voz do PR desloca toda a roda para ser enquadrada tendo como fundo mais visível *Colheita de Banana*.

Esse ajuste foi decisivo para melhorar o aspecto geral da *live*, pois organizou os interlocutores, aumentou o nível estético e permitiu que o par índio/PR de fato se formasse. Contudo, provocou um efeito no PR que, na estética fílmica, em geral, é abominado, a menos que seja proposital, como em *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1976), que são as olheiras formadas pela luz de teto (contraluz) nas personagens do círculo Corleone. Vê-se, com isso, que uma *live* em geral não tem qualquer propósito cinematográfico.

Após o ajuste, o PR assume a direção: começa a se preocupar com o áudio, posição de câmera, quem vai estar em campo ou fora e como se posicionar diante da câmera. Quando um líder de povo indígena tem mais fluência no idioma português ele parece ser menos enfático com os braços e o resto do corpo. E o contrário parece ser verdadeiro. Afagos por parte do PR junto aos povos indígenas presentes são repetitivos e sempre que estes encerram a fala e outro ocupa o lugar.

Políticos se diferenciam pela habilidade em cada competência performática. Há aqueles que são mais performáticos no contato com as “massas”. Há os que delas guardam uma distância providencial, mas terão desempenho melhor com os ritos do cargo. Outros serão mais hábeis com os meios tradicionais de comunicação (TV, rádio etc.). Na *live*, é expressa a habilidade do PR com as redes sociais, que salta aos olhos quando se compara com o desempenho do Ministro da Saúde, por exemplo, ao ser chamado para a roda, comportando-se de forma protocolar. Há momentos, quando o integrante de povo indígena fala, em que o PR parece estar a cair em pé (similar a um João-bobo), provavelmente por cansaço. Tempos depois, recobrada a vigilância, começa a olhar ao redor, à maneira de uma ave. É clara, por parte do PR, uma energia canalizada para explicar com um didatismo rigoroso o assunto básico da *live*: a exploração das terras indígenas para atividades econômicas (agricultura, pastoreio, mineração etc.).

Da mesma forma que é útil destrinchar a *live* a partir da reprodução silenciosa do vídeo, é útil fazer o processo inverso. Com isso, a presença da imagem não atenua a potência discursiva. Assim, constato que algumas palavras ligadas aos objetivos declarados expressamente pelos interlocutores em relação à “audiência” no Gabinete do PR são dominantes em relação a outras (Tabela 1), bem como declarações que suscitaram em mim aquela sensação de exotismo (Tabela 2). O ritual é familiar: não conseguiria contar o número de vezes em que o par índio/PR aconteceu. Porém, após a visualização da *live*, aquela chave instintiva do etnógrafo foi acionada (PEIRANO, 2014: 378).


Tabela 1 – Frequência de palavras

Termo ou Palavra (sinônimos e associados)	Frequência na <i>live</i>
Aceitas no Ritual	
Terra	45
Riqueza	31
Agricultura	14
Mineração	10
Ausência de intermediários entre índios e PR	7
Como nós brancos	7
Palavras-Tabus	
ONG	22
Parlamento	15
Garimpo	12
Instituições estatais (FUNAI, IBAMA, Exército, Polícia Federal)	10

Tabela 2 – Frases de gatilho do instinto etnográfico

PR ou autoridade auxiliar	Povos Indígenas Presentes
<i>“Conforme eu conversei com vocês hoje (...), uma das ideias principais do PR são [sic] o acesso direto dos índios diretamente ao Governo. ”</i>	<i>“Foi ele [Senador da República presente ao ritual, Chico Rodrigues] que abriu a porta para nós. ”</i>
<i>“Eu sou capitão do Exército. ”</i>	<i>“Nós estamos lá em cima da riqueza. Por que a gente continua pobre? ”</i>
<i>“Lógico, vai depender do Parlamento. ”</i>	<i>“Aqui é [sic] direto com o senhor. ”</i>
<i>“Com todo respeito, alguns querem que vocês fiquem dentro da terra indígena como se fosse [sic] um animal pré-histórico. (...). Não é pré-histórico, não. Vocês são seres humanos (...). O teu coração é igual ao meu coração. ”</i>	<i>“A cultura do índio é [ter um] a vida boa. ”</i>



“Está aqui um testemunho (...). Fala até bem. ” [o PR referindo-se a um dos índios].	
“Não tem intermediário neste Governo. ”	
“Roraima. Tive três vezes em Roraima. Embaixo da terra tem uma tabela periódica. ”	
“Vivem em favela? [Pergunta do PR a respeito de índios que vivem nas periferias] Comunidade, favela não. Favela é palavrão. Muda o nome. ”	

O etnocentrismo de Estado

Sabe-se o quanto “*episódios aparentemente irrelevantes*”, a “*dimensão simbólica*”, “*táticas de manipulação política*”, as quais grassam em qualquer povo, e a prática da política como “*meio de acesso a recursos públicos*” etc. fazem parte do “*universo político*” (KUSCHNIR 2007: 7-8). Todos esses elementos proliferam na *live*. Cumpre, então, verificar quais regularidades se fazem presentes e quais constatações podem ser realizadas como campo ainda a ser explorado pela antropologia da política, diante da provável revolução causada pela tecnologia, que modifica muito o comportamento da política.

De fato, no ritual é celebrada uma troca futura expressa: os líderes de povos indígenas concordam com a exploração das terras indígenas em troca de proteção, apoio e caminho livre pelo Estado. Essa troca, porém, talvez seja inédita: não haverá intermediários. Trata-se de uma troca direta entre homem branco e líderes indígenas, como tantas vezes a história registrou. Terá sido toda essa *live* uma encenação política? Ainda que não tenha sido, não deixa de ter sido. Nas relações de poder, essa confusão faz parte do processo em virtude da multiplicidade de significados e de contextos, conforme acentuou Palmeira (s. d.: 5). Mas mais importante do que a circularidade, é o fato inegável de que há ali uma comunhão de objetivos em prol de busca de riqueza econômica em um extenso território do qual os agentes ainda não têm um inventário claro. Trata-se evidentemente do mito não dito do Eldorado. Ou, nas palavras do PR, a “*tabela periódica*” por debaixo da terra.

O ritual aqui reproduzido é uma regularidade na política nacional (o par índio/PR), mas com diferenças fundamentais a seguir observadas. Essas diferenças decorrem da



modificação radical da forma do rito, e, para isso, a análise audiovisual contribui sobremaneira. A ação de Estado é completamente substituída pela ação do Governo. Mais do que isso: os intermediários, na forma de instituições administrativas do Poder Executivo (Fundação Nacional do Índio, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis e, em grau menor, Exército Brasileiro e Polícia Federal), do Poder Legislativo (“*Parlamento*”) e dos próprios políticos são considerados obstáculos para os objetivos da troca. Aliás, ou suscitam medo e cautela, ou a mais pura execração. A provável ausência das redes oficiais, especialmente as televisões estatais, durante o ritual, parece confirmar a diminuição extraordinária do papel do Estado na comunicação social, especialmente em matéria política, o que leva, de novo, à assunção do Governo combinado com a ação particular (redes sociais) em relação ao Estado.

Note que ONG (acrônimo de organização não-governamental) é o inimigo a ser eliminado: “*para os amigos, pão; para os inimigos, pau*” (citado por Leal 2012: 10). A declaração de guerra é expressa. Mesmo as exceções proferidas não acautelam a determinação dos interlocutores. A ONG age como obstáculo ao Eldorado. A ressignificação de conceitos é clara. Se a demarcação de terras indígenas surge, e assim é na legislação atual, como medida protetiva à exploração ilegal do patrimônio indígena para usufruto dos detentores da posse da terra (índios), na *live* ela emerge assumindo um sentido oposto: é justamente por estar demarcada que há de ser explorada economicamente. Algo similar acontece com o conceito de terra indígena, que passa a ter um significado diferente do da legislação atual: confunde-se “*com o conceito civilista de propriedade privada*” (FUNAI 2014).

A sensação familiar de que lideranças dos povos indígenas sempre encarnam certa homogeneidade de posições é, talvez pela primeira vez, negada em prol da revelação de cisões políticas, como demonstra, por ocasião da *live*, o par índio/Presidente da Câmara dos Deputados. Até o último PR (2018), o par índio/PR assumia a aparência tradicional. A partir de 2019, adentra ao Palácio do Planalto uma infraestrutura concorrente não apenas com as redes sociais oficiais, mas também substitutiva da veiculação tradicional. Não é que tenha havido uma eliminação. Houve uma mudança de paradigma institucional. E essa mudança liga-se, em substância, ao acerto fixado no ritual: *proibição de intermediários*. Isso não deixa de ser resquício do mandonismo, do personalismo e da declaração de inimizade (o Estado como inimigo), ainda que as bases estejam deslocadas: no coronelismo, o agente atua como intermediário entre os eleitores e o Poder Público para compensar um Estado insuficiente ou inacessível em troca do favor (LEAL 2012). Aqui, a constatação é de que o bem do Estado pode ser acessado *diretamente*. E isso advém de um *argumento de autoridade* (poder do suposto conhecimento e do poder político). Lembremos que o PR é o diretor do vídeo.



Apesar das diferenças aparentes ao longo do tempo do par índio/PR, mesmo no caso da *live*, há uma estrutura invariante, o etnocentrismo, em relação ao qual Lévi-Strauss (1976: 328-366) e Herskovits (1963: 83-101) se debruçaram em textos célebres:

Não obstante, parece que a diversidade humana quase nunca foi vista pelos homens como o que realmente é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades. Preferiram ver nela uma espécie de monstruosidade ou escândalo; nessas matérias, o progresso do conhecimento consistiu menos em dissipar essa ilusão em benefício de uma visão mais apurada do que em aceitá-la ou buscar modos de se conformar com isso. A atitude mais antiga, certamente assentada em sólidas bases psicológicas, já que tende a reaparecer em cada um de nós quando confrontados a uma situação inesperada, consiste em repudiar, pura e simplesmente, as formas culturais, morais, religiosas, sociais ou estéticas mais afastadas daquelas a que nos identificamos (LÉVI-STRAUSS, 1976: 362).

O mecanismo primário que funciona na avaliação da cultura é o etnocentrismo. Etnocentrismo é o ponto de vista segundo o qual o próprio modo de vida de alguém é preferível a todos os outros. Como dimana do processo inicial de endoculturação, esse sentimento é conatural à maior parte dos indivíduos, quer o expressem quer não. (...) Assim sendo, deve-se considerar o etnocentrismo como um fator que opera em favor do ajustamento individual e da integração social. Pois é muito importante o fortalecimento do ego identificando-o com o próprio grupo de alguém, cujos modos são simplesmente aceitos como melhores. Se quando se racionaliza o etnocentrismo, como ocorre na cultura euro-americana, e se o apresenta como a base do programa de ação em detrimento de outros povos, dá origem a sérios problemas (HERSKOVITS, 1963: 83-101, grifos nossos).

Ora, quando uma instituição de aparência homogênea e capilar – o Estado – constitui-se no âmbito das civilizações, e quando alcança um ponto de racionalidade adequada aos seus propósitos, o etnocentrismo é apropriado pelo Estado de forma



instrumental, para promover a centralização das ideias étnicas dominantes, em geral relacionadas tanto com a produção de sentido, em termos culturais, quanto em termos da dominação da infraestrutura material, sob o comando do Governo que, em certo momento, assume o Poder. Trata-se, então, de um etnocentrismo de Estado, correspondente aos interesses das classes dominantes no sentido de Poulantzas (1974), em determinada conjuntura de luta, por intermédio do Governo.

O Estado-nacional quase sempre se opôs aos povos indígenas. As posturas são as mais variadas: do paternalismo ao genocídio, das compreensões estereotipadas às intervenções desastrosas. Essa estrutura etnocêntrica presente no Estado-nacional é apenas controlável, geralmente a partir das instituições estatais que têm alguma permeabilidade em relação a grupos ou organizações sociais – e mesmo outras instituições estatais, como o Ministério Público – que conseguem aplicar algum tipo de tensão à tendência incisiva do etnocentrismo.

Note, por exemplo, que, no Governo atual, uma das primeiras medidas – trata-se do Decreto nº 9.759, de 11 de abril de 2019 – foi justamente a liquidação dos conselhos participativos (órgãos colegiados), os quais garantiam a mencionada permeabilidade aos interesses de grupos sociais e étnicos. O que acontece com o discurso da *live* é que parece que o etnocentrismo, apesar de vir sendo limitado pelos diferentes PR, doravante é assumido sem limites, de modo que o controle da ação etnocêntrica promovido por instituições estatais permeáveis ou mesmo não-estatais é enfraquecido pelo discurso.

Conclusão

Neste texto, foi explorado o par audiovisual índio/PR, na trajetória histórica do relacionamento entre Governos e povos indígenas, no âmbito do Estado brasileiro, a partir de um vídeo produzido e veiculado sob os auspícios do atual Presidente da República. O vídeo foi analisado com base em contribuições metodológicas e teóricas advindas de estudos da antropologia política e da teoria e estética do cinema e do audiovisual, para permitir inferências a respeito do comportamento do mencionado par na contemporaneidade brasileira, sobretudo em relação ao sentido que o vídeo promove.

Considerando os significados deduzidos da *live* e os aspectos simbólicos envolvidos na produção, bem como o conceito de etnocentrismo, conclui-se que, na lógica dos interlocutores presentes no vídeo, a limitação do etnocentrismo de Estado é um óbice à exploração de riquezas, de modo que as instituições ou estruturas que promovem a limitação precisam ser removidas. Essas constatações merecem o devido aprofundamento, mas algumas delas, de fato, podem ser consideradas evidentes, como



a questão do impacto da tecnologia na política e o papel central que o etnocentrismo de Estado parece assumir nos últimos tempos, no âmbito político.

Referências

- AGÊNCIA ESTADO, 1986, "Couto isenta o governo da pajelança", *O Estado de São Paulo*, São Paulo.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2020 (7ª reimpressão).
- CHAVES, Christine de Alencar, 2004, "Antropologia da política: tramas e urdiduras de um novo campo de pesquisa", *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 375-386.
- CRARY, Jonathan. *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.
- DA MATTA, Roberto, 1978, "O ofício do etnólogo ou como ter 'Anthropological Blues'. In: Nunes, Edson de Oliveira. (Org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E., 1978, *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FUNAI, 2014, *Terras indígenas: o que é?* Brasília: FUNAI, em <<http://funai.gov.br/index.php/2014-02-07-13-24-32>> (consultado em 30/11/2019).
- HERSKOVITS, Melville. 1963. *Antropologia cultural*, T. I. São Paulo: Mestre Jou, 1963.
- KUSCHNIR, Karina, 2007, *Antropologia da política*. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- JULLIER, Laurent, MARIE, Michel. *Lendo as imagens o cinema*. São Paulo: SESC, 2009.
- LEAL, Victor Nunes, 2012, *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras.
- LES MAÎTRES FOUS. Direção de Jean Rouch. [filme-vídeo]. 39 min. Paris: 1955.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1976, *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 1978, "Introdução: objeto, método e objetivo desta pesquisa". In: *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, Abril Cultural.
- MANICA, Mônica, 2010, "Autobiografia, trajetória e etnografia: notas para uma Antropologia da Ciência", *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, UEM, n. 105, p. 69-77, fev., 2010.
- OLIVA, Rodrigo. *Interconexões de poéticas audiovisuais: transcineclipe, transclipecine e hiperestilização*. Curitiba: Appris, 2017.
- PALMEIRA, Moacir. "Voto: racionalidade ou significado?" *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_20/rbcs20_04.htm> (consultado em 30/4/2019).



PEIRANO, Mariza, 1998, "Antropologia política, ciência política e antropologia da política". In: PEIRANO, Mariza, *Três Ensaios Breves*. Brasília, UnB, "Série Antropologia", n. 230.

PEIRANO, Mariza, 2014, "Etnografia não é método", *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, UFRGS, n. 42, p. 377-391, jul./dez.

PRESIDENTE BOLSONARO CONVERSA COM LÍDERES INDÍGENAS NO PLANALTO. [Filme-vídeo]. 37 min. 2019. Em <<https://www.facebook.com/jairmessias.bolsonaro/videos/965431323847896/>> (consultado em 2/5/2019).

POULANTZAS, Nicos. *Les classes sociales dans le capitalisme aujourd'hui*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

SZTUTMAN, Renato, 2009, "A utopia reversa de Jean Rouch: de *Os mestres loucos a Petit à petit*", *Devires*, Belo Horizonte, UFMG, v. 6, n. 1, p. 108-125.

THE GODFATHER. Direção de Francis Ford Coppola. [filme-vídeo]. 2 h. 37 min., 1972.

VELHO, Gilberto, 1978. "Observando o familiar". In: Nunes, Edson de Oliveira. (Org.). *Aventura sociológica*. Observando o familiar. Rio de Janeiro: Zahar, p. 36-46.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Intrigas políticas, tramas escópicas:
Eastwood, De Palma e as artimanhas do poder**

Luiz Carlos Oliveira Jr.¹

¹ Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da UFJF e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papyrus, 2013). Ex-editor da revista eletrônica Contracampo.
Email: luizcarlosoliveira@gmail.com

**Resumo**

Poder absoluto (Absolute Power, 1997), de Clint Eastwood, e *Olhos de serpente (Snake Eyes, 1998)*, de Brian De Palma, possuem elementos em comum e pertencem ao mesmo período histórico, mas desenvolvem perspectivas distintas sobre o tema da conspiração política. O artigo propõe uma análise comparativa entre os dois filmes pelo viés da hermenêutica estética, com ênfase nas estratégias adotadas por eles para compor uma reflexão sobre o olhar, o ponto de vista e a dimensão política dos atos de observar e vigiar. Veremos como, no filme de Eastwood, a encenação tende a ser mais discreta e a questão recai, em última instância, sobre uma moral do sujeito observador, ao passo que, em De Palma, há uma relativização da posição desse sujeito através de uma miríade de dispositivos de vigilância e de uma técnica cinematográfica repleta de artimanhas retóricas. Os temas das análises serão buscados nos filmes de forma imanente, permitindo que os conceitos teóricos surjam à medida que a interpretação das cenas avança.

Palavras-chave: *thriller* político; intriga visual; o lugar do observador; dispositivos de vigilância.

Abstract

Absolute Power (1997), by Clint Eastwood, and *Snake Eyes* (1998), by Brian De Palma, share similar themes and the same historical period. However, they bring quite different perspectives on the subject of political conspiracy. This article compares both films, investigating the strategies they adopt to depict a reflection on the gaze, the point of view, and the political dimensions embedded in the acts of observing and watching. I investigate how, in Eastwood's film, the staging tends to be more discreet, and the issue comes down to the moral of the viewing subject, whereas in De Palma there is a relativization of that subject's position through a myriad of surveillance devices and a cinematographic technique full of rhetorical tricks. The analysis is conducted through the perspective of immanent criticism, allowing the theoretical concepts to emerge alongside with the interpretation of the scenes.

Keywords: political thriller; visual intrigue; the place of the observer; surveillance devices.



O poder (e o limite) do olhar

Poder absoluto (*Absolute Power*, 1997) é comumente visto como “um filme a mais” de Clint Eastwood, um bom exercício na seara do suspense “em tom quase hitchcockiano” (FOOTE, 2009: 117), amparado por um elenco de qualidade (Gene Hackman, Laura Linney, Ed Harris, Judy Davis). Em geral, a recepção crítica do filme destacou o desenvolvimento da *persona* de Eastwood – numa fase da carreira em que ele assumia e dramatizava seu envelhecimento – e a conexão da trama com o escândalo político envolvendo o então presidente Bill Clinton e sua estagiária Monica Lewinsky, com quem teve relação sexual (o caso recebia enorme cobertura jornalística justamente na época em que o filme era feito). Pouca atenção foi dada à intrincada construção visual da sequência-chave do filme e ao fato de sua narrativa se erigir em torno de uma reflexão sobre a questão da espetatorialidade no cinema. À exceção de Stéphane Bouquet (2012: 27), que comenta brevemente o lugar de importância que *Poder absoluto* concede à “*mise en scène* desse jogo dos olhares e dos pontos de vista”, reconhecendo que o grande tema do filme é uma espécie de “moral do espectador”, os demais exegetas da obra de Eastwood (FOOTE, 2009; GATES, 2012; STERRITT, 2014) negligenciam inteiramente a dimensão reflexiva presente nas intrigas escópicas que permeiam o filme. Na análise que faremos a seguir, contrariamente, esse aspecto será tratado como elemento central.

O protagonista de *Poder absoluto* é Luther Whitney (interpretado pelo próprio diretor), ladrão refinado que mora na cidade de Washington D.C. e tem como *hobby* ir ao museu copiar obras de grandes mestres da pintura. O conflito narrativo começa quando ele invade uma mansão para roubar joias valiosas guardadas num cômodo recluso. É madrugada e a casa está vazia. Enquanto pratica o roubo, porém, Luther ouve barulho de gente entrando na casa. Esconde-se no gabinete onde encontrou as joias: uma espécie de apêndice secreto do quarto, protegido por um anteparo que, para quem está do lado de fora, não passa de um espelho – mas, para quem está do lado de dentro, é um vidro com vista transparente para o que acontece no quarto. Os passos e os sons de vozes aumentam de volume. Surge um casal. A mulher, logo entendemos, mora na casa. O homem que ela traz para o quarto é seu amante. Luther fica em silêncio, observa passivamente, aguarda. O clima fica tenso, o homem agride a mulher. Ela resiste, ele a violenta ainda mais. O rosto de Luther, na penumbra, sugere sua hesitação: deve intervir e impedir o que se encaminha para um estupro, quiçá um assassinato? Ou aguardar o desfecho sem correr o risco de se entregar como ladrão? Antes que consiga decidir, a mulher é morta por tiros disparados pelos seguranças do amante, que chegam após ele gritar socorro enquanto ela se preparava para golpeá-lo com um punhal. Uma outra mulher aparece, assustada com os tiros: ela, que também trabalha para o agressor



(quem é, afinal, esse indivíduo com todo esse *entourage* de seguranças e assessores?), tratará de limpar a sujeira e mascarar a cena do crime. Depois que todos se retiram, Luther sai do esconderijo. Foge levando consigo, além das joias, o punhal com o qual a mulher tentara se defender, e que a equipe que chegou para resolver tudo acabou esquecendo no quarto (quando se dá conta do lapso, já é tarde demais). Fim do primeiro ato.

Luther, agora, é testemunha única de um crime, bem como da tentativa de encobri-lo. Delatá-lo às autoridades, todavia, implica confessar o roubo. A princípio, parece resoluto na direção de simplesmente desaparecer do mapa e não assumir responsabilidade sobre o que viu. Mas há um “detalhe” a mais...Pela forma como a cena do crime foi desmontada, já inferíamos que o homem que chegara àquela casa com a amante era alguém muito poderoso. E, no início do segundo ato, vem a informação que redimensiona tudo: trata-se de ninguém menos que o presidente dos Estados Unidos.

Luther começou o filme como ladrão de luxo. Tornou-se *voyeur*. Em seguida, foi testemunha ocular de um crime brutal cometido pelo presidente e das subsequentes manobras de bastidores. Agora, como homem que sabe demais, terá pela frente um múltiplo desafio (moral, psicológico, político, jurídico). Em certa medida, Eastwood se aventura na terra de Brian De Palma: intriga visual, complexificação dos esquemas voyeurísticos hitchcockianos, onipresença das tecnologias de vigilância e escuta, trama conspiratória envolvendo a alta cúpula política – elementos que De Palma já desenvolvera em *Um tiro na noite* (*Blow Out*, 1981) e revisitaria em *Olhos de serpente* (*Snake Eyes*, 1998).

Mas o mundo de Eastwood é o das evidências, e não o dos simulacros. A decalagem entre o evento real e a percepção subjetiva – crucial para os cineastas que, como De Palma, refletem sobre a natureza da imagem e o papel determinante das modernas ferramentas de mediação da experiência perceptiva –, assim como o jogo hermenêutico das interpretações concorrentes, derivado da multiplicação das imagens (logo, dos pontos de vista) sobre um mesmo acontecimento, em suma, nada disso lhe interessa muito. Para Eastwood, o evento testemunhado não é objeto de dúvida. A aporia inerente à questão do ponto de vista – seja na acepção empírica, das condições materiais de observação de um acontecimento por determinado ângulo, seja no âmbito moral, pertinente à atitude do sujeito em face do que testemunhou – reduz-se a uma dimensão, ao mesmo tempo, pragmática e ética: o que *fazer* com o que *foi visto*?

Há quatro sequências-chave para se compreender o filme, todas envolvendo situações visuais que problematizam a relação do protagonista com os atos de observar e, finalmente, de *ser observado*, pois a condição última de se constituir como sujeito da visão – de acordo com as explicações fenomenológicas de Sartre (2015 [1943]) e

Merleau-Ponty (1999 [1945]) e de seus desdobramentos nas teorias psicanalíticas de Lacan (2008 [1964]) – é expor-se ao caráter *onivoyeur* do mundo, é disponibilizar-se como mais uma dentre as coisas do mundo visível e se deixar capturar pela teia de visibilidade generalizada. O filme perfaz o caminho que leva a personagem de Eastwood da posição “segura” de quem pode ver (com a vantagem de não ser visto) para a de quem é tornado alvo, sujeito enredado no quiasma da visualidade, imerso no *continuum* perceptivo do mundo.

Essas quatro sequências serão comentadas a seguir, na ordem em que aparecem no filme – a começar pela cena de abertura no museu, lugar que, por sua própria lógica de funcionamento, intensifica a atividade do olhar e faz da interação com as obras de arte um laboratório da visão interessada e acurada.

Dentro do museu

“Você trabalha muito com as mãos, certo? ”, pergunta uma jovem estudante de arte, que observa os diversos estudos de mãos que Luther faz em seu caderno de desenhos a partir dos quadros expostos na *National Gallery of Art de Washington D.C.*, onde se passa a primeira cena de *Poder absoluto*. O sorriso dúbio de Luther se justifica minutos depois, quando ele invade a mansão sorrateiramente e pratica o roubo como uma atividade manual tão disciplinada e metódica quanto os desenhos que antes executava – o roubo se configura como um trabalho artesanal, que igualmente exige habilidade, concentração e precisão.

Os créditos iniciais se desenrolam sobre pormenores dos quadros expostos no museu. O plano de abertura faz uma panorâmica das mãos para os olhos beatos de São Francisco numa pintura de El Greco (Figura 1). Em seguida, outros quadros, outros olhares trocados entre a câmera e as figuras pintadas. Por fim, um plano-detulhe sobre o caderno de Luther, que desenha justamente o olho da personagem representada no quadro (Figura 2).

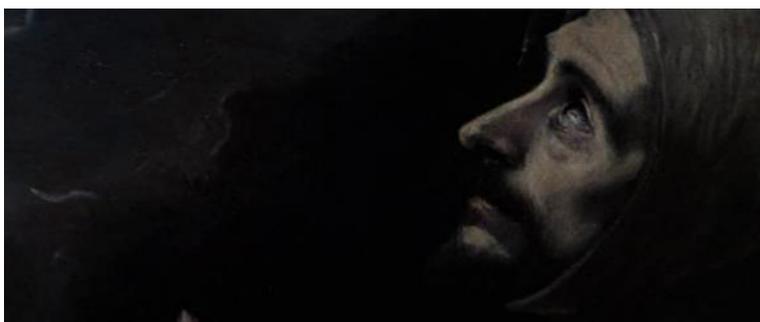


Figura 1: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Figura 2: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.

Nesse primeiro estágio, Luther ainda é o dono do olhar – não apenas do seu, que ele usa para observar com acuidade a pintura à sua frente, mas também do olhar do outro, já que, no momento em que a câmera focaliza seu caderno, ele concentra a energia figurativa do traço na difícil empreitada de desenhar o olho lacrimejante de São Francisco, quase numa tentativa de desvendar seu segredo, de penetrar na estrutura da fina membrana aquosa que, ao recobrir o olho da personagem sacra, parece criar um campo visual turvo, ou talvez um filtro diáfano – de todo modo, uma obnubilação que propicia a visão mística. A estudante de arte o encoraja: “Não desista!”. Luther sorri e responde: “Eu nunca desisto”.

Ao desenhar, Luther almeja obter domínio sobre o que vê. Pois desenhar não é só copiar: é ordenar o visível e até mesmo tomar posse das coisas (roubá-las?), traçando seus contornos e apreendendo seus limites. O desenho, contrariamente à arte dos coloristas (mais próxima da carne, da fenomenalidade, da materialidade sensorial do mundo), pertence ao lado analítico e racional do fazer artístico – e, não à toa, a pintura acadêmica do século XVII vinculou a arte do desenho a uma espécie de saber discursivo (e, portanto, regado) e à liderança política absoluta encarnada no Rei, adotando-a como prática pictórica legítima, em contraste com a estética de prazer e sedução atribuída à cor (cf. LICHTENSTEIN, 2013: 195 ss). Somente o desenho – em sentido amplo, não só o desenho como estudo preparatório, mas a pintura em si mesma como *disegno* de uma ideia superior, de uma ordem – podia garantir a conformidade entre o evento histórico ou o tema religioso representado e o relato oficial avalizado pelas autoridades (o Estado, a Igreja). O desenho mantinha a representação *sob o olhar do poder*.

Se Luther se dedica tão piamente ao desenho nessa cena de abertura, é porque, de certa forma, almeja exercer poder (visual) absoluto sobre o mundo à sua volta. A cena simboliza seu desejo de estar no controle de uma máquina social oclocêntrica, que o espaço do museu – uma grande arena de olhares – republicaniza mediante a

legitimação institucional da visão detida sobre corpos figurados em telas. Mas é com outra esfera de poder, isto é, com a liderança mor da nação, que Luther terá de se ver após o malfadado roubo. A confrontação com essa autoridade política máxima será acompanhada por um processo de basculamento do olhar, aquele mesmo olhar disciplinado do desenhista, doravante desestabilizado e deslocado. E tudo se iniciará com a cena do assassinato, em que – escondido num cubículo escuro, sem poder falar ou se mexer, limitado a apenas ver (e ouvir) – ele terá de se deparar com uma situação completamente fora do seu controle. A realidade escapa de suas mãos.

Atrás do espelho

Na sequência do crime, como já descrevi, Luther se esconde em um pequeno anexo do principal aposento da mansão. Ele fecha a porta de vidro desse cômodo diminuto e se torna *voyeur*: pode ver tudo o que se passa no quarto sem que ninguém o enxergue de volta – pois a porta de vidro, se vista do lado de fora, é um espelho, uma superfície refletora (Figura 3). Luther está protegido em sua câmara escura, privatizado, apartado da realidade exterior, que observa de uma posição, a um só tempo, privilegiada e impotente (Figura 4).



Figura 3: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Figura 4: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Esse casulo, como mais tarde descobriremos, é o lugar de onde o marido da mulher, muito mais velho que ela, ficava espiando as aventuras sexuais que ela tinha com outros homens. O casal havia encontrado nesse dispositivo erótico fundado na perversão escópica uma forma de lidar com suas diferenças de idade e de apetite sexual.

Ao se enredar naquela situação, Luther funciona como fantasma substitutivo do marido, que está em viagem e, portanto, ausente. Ele personifica a própria lógica da representação: obter uma ausência, substituir um ser ou uma coisa por seu duplo representativo. Na verdade, não é só como duplo do marido-*voyeur* que Luther se coloca nessa cena, mas também como duplo do próprio espectador do filme: a experiência espectral é arremedada na imagem, duplicada no espaço interno da representação. No lugar em que Luther se encontra, emaranham-se as identidades do diretor, da personagem e do espectador, assim como permutam-se incessantemente as dimensões do olhar absoluto e do olhar impotente. É o mais próximo que Eastwood já chegou de um cinema de maquinações ópticas intrincadas – que implicam dispositivos de encenação reflexivos, esquemas espaciais alambicados – ou mesmo de um discurso meta-artístico sobre a representação cinematográfica e seu espetáculo voyeurista.

O que fica claro, no decorrer da cena, é o fato de que *ver*, mesmo que de uma posição de onde *não se é visto* (a situação do *voyeur*, mas também a do espectador de cinema), já é *intervir* de alguma forma. Eis o paradoxo da cena: a intervenção do *voyeur* consiste em sua isenção. Escondido em sua cabine de *peepshow*, resguardado pelo anteparo que o protege da realidade, ele goza de uma passividade letal. A cena promove ainda um encaixe simbólico da autoridade do líder político com a do ator/diretor: quando o presidente ajeita a gravata se olhando no espelho, ele mira o justo lugar em que, do outro lado, a personagem de Eastwood se esconde. À representação do poder político, então, rebatem-se a do cineasta e, por procuração, a do espectador.

Circuito complexo de trocas e substituições, interpolação entre quem produz a imagem, quem a recebe e quem é representado nela, desestabilização da posição do observador, fantasias de subjetividade soberana, relações de olhar e relações de poder subsumidas num dispositivo concebido com base na autoconsciência da representação. Ora, semelhante arranjo já consta em uma obra pictórica bastante conhecida: o quadro *As meninas* (1656), de Velázquez (Figura 5), que, desde a análise de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, não mais parou de ser investigado nos termos de um quebra-cabeça visual e epistemológico, cujas peças formam uma *mise en scène* das próprias condições de possibilidade da representação clássica.



Figura 5: Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656.
Óleo sobre tela, 318 x 276 cm. Madri, Museu do Prado.

O quadro mescla a retórica visual da cena de ateliê (recorrente na pintura do século XVII) com as convenções do retrato oficial de dinastia. Na parte esquerda do quadro, um pintor (o próprio Velázquez) trabalha em uma tela de grandes dimensões (virada de costas para nós, que só vemos o dorso do enorme chassi). À direita dele, centralizada no primeiro plano da pintura, encontra-se a infanta Margarida, rodeada de todo o *entourage* a que tem direito um membro da família real. No ponto de fuga do quadro, ou seja, em seu centro geométrico, desponta uma figura masculina (José Nieto, aposentador da rainha, conforme os exegetas do quadro identificaram) emoldurada por uma porta aberta, como quem acaba de chegar ou se prepara para sair. À esquerda da porta, há um espelho onde se veem refletidos o rei Filipe IV e sua esposa Mariana, no que pode ser considerado o centro simbólico da pintura, já que, naquela superfície ao mesmo tempo nebulosa e cintilante, surgem nada menos que “as silhuetas do rei e da rainha – o rei, ou seja, não é qualquer ‘sujeito’, e sim o monarca, o ‘sujeito absoluto’” (ARASSE, 2019: 135).



O ponto para o qual convergem os diversos olhares figurados no quadro – os olhares do pintor, do casal real, do aposentador no umbral da porta, da infanta Margarida etc. – coincide com o lugar ocupado pelo observador da pintura, que é também o lugar do pintor quando executou o quadro e, ainda, o do modelo que posou para ele, isto é, o rei, o sujeito soberano. Esse ponto demarca, assim, o nó de significações que constitui o lugar do observador. Nele, uma disputa pelo campo escópico é travada entre diferentes agentes, dentre os quais, evidentemente, o pintor e o contemplador do quadro, “o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra” (FOUCAULT, 2007: 19).

Em *Poder absoluto*, é como se Eastwood tivesse reelaborado o dispositivo de *As meninas*, mas transportado a figura do artista (a sua, no caso) para trás do espelho e substituído a rainha pela amante do rei. Tal como no quadro de Velázquez, ele preencheu o espaço da cena com signos e emblemas da representação artística: as pinturas penduradas nas paredes da casa, as fotografias que se enfileiram no corredor do andar de cima, o espelho que recobre a câmara secreta, a luz da lanterna com a qual Luther desbrava a escuridão.

Na pintura de Velázquez, os olhares sincronizados das figuras – que olham todas “ao mesmo tempo” na direção do observador do quadro – criam um efeito de *flagrante*. É como se o próprio quadro reagisse à chegada do espectador: as personagens da pintura ouviram nossa aproximação, escutaram nossos passos e se viraram em nossa direção. A cena da pintura está em suspensão, petrificada no justo instante em que as personagens cruzaram seus olhares com o do espectador-medusa.

No filme de Eastwood, Luther seria flagrado cometendo um roubo, mas, ao ouvir o barulho de gente se aproximando, escondeu-se na cabine de *peepshow*, onde fica congelado, reduzido ao ato de observar uma cena que se desenvolve no tempo e gera a expectativa angustiante do momento seguinte – o suspense. O flagrante teria paralisado Luther em pleno delito, naquela momentânea falta de reação típica de quem é pego de surpresa enquanto pratica um ato ilícito. Ao se safar, porém, ele acede a outra forma de fixidez: a do observador que, para manter sua condição de invisibilidade, deve permanecer em silêncio e imóvel.

Svetlana Alpers (1983: 36-39) identifica em *As meninas* uma tensão entre duas formas de representação pictórica, a saber, o modelo italiano (tal como teorizado por Leon Battista Alberti²) da pintura como janela aberta para o mundo percebido (um mundo reconstruído no quadro mediante as convenções geométricas da perspectiva linear) e o modelo da pintura como replicação de um fragmento do mundo em uma superfície onde

² “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (ALBERTI, 1999 [1435]: 94).



ele se deposita à maneira de uma impressão no fundo da retina (é o paradigma da câmara escura e da arte descritiva predominante na pintura holandesa do século XVII). O quadro de Velázquez, então, manteria em suspensão dois modos contraditórios de figurar a relação do observador com o quadro: um pressupõe um observador diante de um quadro-janela que organiza para ele – especificamente para ele, naquela posição, àquela distância – o mundo visível em um campo ordenado; o outro assume que o mundo representado no quadro tem uma existência prévia ou ulterior à presença do observador, tal como uma paisagem que penetra pelo orifício de uma câmara escura e se projeta na superfície oposta. O observador da câmara escura não agencia as aparências visíveis no sentido de determinar o lugar de cada elemento sobre uma superfície estruturada pela grelha perspectiva (como fazia o pintor renascentista, ou como fazia Luther em seus desenhos), mas aguarda por uma imagem do mundo que surgirá em função, primeiramente, do próprio mundo – da emanção de sua luz, de sua aparência fenomênica – e, secundariamente, das condições de percepção propiciadas pelo dispositivo que abriga essa imagem (condições preexistentes às escolhas do observador que adentrou a caixa óptica).

Em *Poder absoluto*, talvez possamos dizer que Luther está retido – em tensa paralisia – entre esses dois modos de observação: ele é o espectador do quadro albertiano, que vê pela janela a cena à sua frente, mas é também o sujeito dentro da câmara escura, embrenhado num espaço em que uma realidade exterior se inscreve à sua revelia. Diferentemente do quadro de Velázquez, contudo, em *Poder absoluto*, ninguém olha para fora da cena, isto é, nenhum olhar intercepta o do espectador do filme. Mesmo assim, pelo processo de engajamento psicológico e de identificação espectral, partilhamos com Luther essa visão suspensa entre a janela aberta e o cubo óptico. A analogia com *As meninas* é assegurada, apesar das diferenças incontornáveis.

E se Velázquez intrometera um autorretrato no seio da pintura dinástica, Eastwood, por sua vez, insere um autorretrato na cena de testemunho da vida íntima do presidente: há uma insistência do ator/diretor sobre sua autoimagem, através de recorrentes primeiros planos de seu rosto parcialmente encoberto pela sombra (Figura 6).



Figura 6: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.

Eastwood sempre gostou de se filmar como imagem umbrática, num limbo figurativo em que se confundem aparência espectral e presença corpórea, sombra e rosto visível. Aqui, ele parece ter se retirado ao silêncio e à penumbra para confessar a forma atual de seu rosto envelhecido, marcado, enrugado, vincado: *desenhado*. O rosto de Eastwood, nessa cena, se esgarça das trevas num registro a meio caminho entre estudo fisiognomônico e máscara mortuária. Em paralelo ao evento desencadeador da trama, portanto, Eastwood aproveita o *chiaroscuro* do ambiente, sua iluminação tenebrista, para fabricar um autorretrato crepuscular, que Nicolas Saada (1997: 69) compara aos autorretratos tardios de Rembrandt.

A questão que fica em aberto é a de quem detém, no fim das contas, o poder do olhar. Ou melhor: trata-se justamente da impossibilidade de um olhar soberano. Afinal, a despeito do classicismo que esteia o cinema de Eastwood, o mundo de *Poder absoluto* não é mais o da representação clássica e do absolutismo político. Não há mais um único indivíduo, ou um único grupo de indivíduos, no centro de controle – nem mesmo o presidente e seus acólitos. O poder se espalhou por canais difusos, formando um sistema reticular. A concepção do cinema clássico de um poder centralizado e fixo já havia sido trocada, desde o final dos anos 1960, por uma cartografia multipolar, atravessada por linhas entrecruzadas. O complô se tornou intransitivo.³

Nesse paradigma, qualquer desejo de olhar soberano consiste numa quimera, como fica claro na cena do roubo em *Poder absoluto*, na qual diferentes formas de controle colapsam, uma após a outra: controle do espaço e da luz por parte do ladrão/pintor, controle das pessoas por parte da autoridade política, “controle do nosso próprio campo visual/imagético, de sua aparência e significado, que atribuímos a nós

³ Tal modelo, entretanto, em face do que vem ocorrendo nos últimos anos, já carece de atualização, haja vista a introdução desse novo agente “invisível” que atua através de *fake news* espalhadas automaticamente por perfis-fantasmas em redes sociais. A paranoia voltou ao centro do debate cultural e político, em versão mais delirante do que nunca, com a pós-verdade e o virtual se retroalimentando.



mesmos como observadores modernos, legisladores de nossos ‘reinos mentais’ particulares” (MITCHELL, 1994: 63).

Diante da TV

O momento de virada de Luther, quando decide enfrentar o perigo e expor o crime testemunhado, ocorre diante da TV, após ele assistir à coletiva de imprensa do presidente, que posa ao lado do marido da mulher morta (milionário que financiou sua campanha eleitoral), finge compadecer-se, promete encontrar o culpado. Luther se enoja com esse circo político-midiático e desiste da fuga (ele está no saguão do aeroporto, prestes a embarcar e sumir).

O mesmo Gene Hackman que encarna o presidente em *Poder absoluto* já havia, exatos dez anos antes, feito uma personagem quase idêntica, no filme *Sem saída* (*No Way Out*, 1987), de Roger Donaldson. Lá ele interpretava o Secretário de Defesa, que também matava a amante e contava com seu principal assessor para apagar as evidências que o incriminariam. É como se agora o Secretário de Defesa tivesse progredido na carreira política e se tornado presidente. A escalação de Hackman não é gratuita: Eastwood voluntariamente estabelece esse diálogo interfílmico para postular que um indivíduo inescrupuloso e assassino, colecionador de feminicídios, pode chegar ao topo da vida política caso administre bem sua imagem pública (há aí um comentário sobre o maquiavelismo da *Realpolitik*, que a série *House of Cards* também explorou recentemente, só que num tom bem mais cínico, e lançando mão de uma panóplia de telas digitais que configura uma “fantasia ubiqüitária” [BERTON, 2016: 50 ss] ligada à superabundância de plataformas de busca e tecnologias de informação no mundo contemporâneo).

Vale notar que Luther não chega a ver o presidente diretamente, sem alguma interface a se interpor entre os dois. Primeiro, ele o vê através do vidro; depois, pela televisão. Há uma cadeia gradativa de motivos visuais que sublinham o ato representacional. Começando pela superfície transparente através da qual Luther viu o crime, o retângulo que funcionou como quadro-janela, paradigma da representação mimética. Mas essa transparência já possuía um reverso: sua outra face era um espelho, emblema da reflexividade, da imagem que se assume como dispositivo de representação e se volta sobre si mesma, reflete sobre sua condição de imagem. Por fim, o presidente ressurgue como imagem televisiva: se, antes, bastava retirar da frente a superfície duplamente transparente e espelhada e eliminar a mediação, aceder à visão imediata, agora a distância aumentou, a imagem é transmitida de outro lugar. Curiosamente, é nessa visão à distância, nessa tele-visão, que Luther finalmente se sente *perto* do problema. A *mise en scène* do teatro farsesco do presidente ajuda a



tornar a imagem mais obscena, mais passível de afetar o espectador. Luther precisou se afastar ainda mais da realidade, ir para o campo da pura representação, para só então compreender que não podia fugir dessa mesma realidade que já havia experienciado de uma posição mais próxima.

Na linha de fogo

A quarta sequência decisiva do filme é aquela em que Luther vai encontrar sua filha em um café. As relações familiares problemáticas são uma tônica dominante no cinema de Eastwood. Com frequência, sua personagem é alguém que abandonou a família em algum ponto do passado e nunca mais reatou os laços. Philippa Gates (2012: 183) observa nos filmes de Eastwood – sobretudo a partir dos anos 1990 – a recorrência de “maus pais” que, percebendo a chegada da velhice, procuram se reconciliar com os filhos. Em *Poder absoluto*, a história se repete: Luther tem um passado familiar conturbado e tenta se reaproximar da filha, que guarda profunda mágoa pelos problemas que ele acarretou para ela e para a mãe.

Nessa cena, ela convida o pai para uma conversa, mas é tudo uma armadilha: próximo ao café, o policial vivido por Ed Harris aguarda com sua equipe o momento certo de prendê-lo. Para complicar, há dois atiradores de tocaia: um é o matador de aluguel contratado pelo viúvo, que quer se vingar de quem ele acha que foi o assassino da esposa; o outro é um dos seguranças do presidente, encarregado de eliminar a testemunha que sabe da verdade sobre o crime. Luther será enquadrado pela mira desses atiradores, em planos-ponto-de-vista filmados através dos instrumentos ópticos de precisão acoplados às armas (Figura 7). Toda uma orquestração visual coloca Luther no meio da arena de olhares – mais precisamente, na linha de fogo. Ele saiu definitivamente da situação de quem olha de uma posição vantajosa e se transformou em objeto do olhar, em alvo.



Figura 7: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



A apreensão aumenta à medida que os *snipers* aguardam o instante ideal para atirar. Quando esse instante chega, raios solares incidem sobre o vidro que dois trabalhadores (policiais disfarçados) manipulam em um andaime junto a um prédio próximo, e o reflexo atinge em cheio os olhos do matador de aluguel no justo momento em que faria o disparo. O atirador erra o alvo e Luther aproveita o pânico coletivo desencadeado pelos tiros para desaparecer (disfarçado, ironicamente, como policial).

Se De Palma fosse o diretor, ele esgarçaria essa cena ao limite, faria de cada segundo uma gorda fração de suspense e de dilatação plástica, exploraria demoradamente todas as relações de ponto de vista que a intrincada geometria ocular da cena permite, daria mais ênfase ao reflexo solar no vidro e o articularia a toda uma caprichosa endentação de forças humanas e cósmicas (como faz numa virtuosa sequência de *Femme Fatale*, de 2002, em que, no clímax de uma minuciosa orquestração de acontecimentos convergentes, as nuvens se abrem para deixar o sol se refletir numa superfície espelhada e desviar o curso do destino). Mas o filme é de Clint Eastwood: sem desprezar a complexidade do entrelaçamento de olhares e de eventos simultâneos, ele resolve a cena de modo relativamente sucinto.

Eastwood revisita aí um dos traumas originários da história moderna da política norte-americana: o assassinato de JFK, ocorrido em novembro de 1963 e registrado por um filme amador em 8mm (o famoso “filme Zapruder”), que se tornaria um inesgotável objeto de escrutínio visual e de teorias conspiratórias (cf. THORET, 2003). A narrativa de *Poder absoluto* é parecida com a da maioria dos filmes sobre assassinato político e, ao mesmo tempo, totalmente distinta. Não se trata de um *thriller* paranoico na linha de *A trama* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), *A conversa* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) e *Três dias do condor* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975): a questão não é tanto a de mostrar um indivíduo aprisionado pela rede pervasiva do poder e impelido a interpretar cada detalhe ao seu redor como mais um sinal do complô que se fecha sobre ele. No *thriller* político em chave paranoica, a realidade objetiva é sempre relativizada por uma interpretação subjetiva, podendo ou não haver a confirmação de uma pela outra. Mas Eastwood, reitero, não nos faz duvidar da realidade; seu foco central não é a paranoia. *Poder absoluto* é, antes de tudo, um filme sobre o controle do campo escópico – e a perda desse controle.

Recapitulemos: no começo, Luther era o observador clássico – ancorado e, sobretudo, elidido num sistema visual suspenso entre a *finestra aperta* de Alberti e o modelo da câmara escura, de onde observava e compreendia o mundo sem precisar travar contato corpóreo com ele. Até o casal entrar na mansão, ele era também o diretor do espetáculo, aquele que organiza a cena e antevê os próximos passos. Mas, com a chegada do casal, Luther é conduzido à nova posição de espectador: a cena não é mais



dirigida por ele, que apenas a observa, em estado de motricidade reduzida e atenção exaltada. Posteriormente, enquanto assiste ao discurso do presidente pela televisão, Luther decide abandonar o posto de espectador e reaver o controle sobre a cena – ele passa à ação. Por último, na sequência do encontro com a filha, ele já não é mais espectador, e sim ator, centro das atenções, ponto de confluência dos olhares.

Se, de início, Luther estava diante das imagens, depois ele passa a estar dentro delas. E como escapar desse circuito de visibilidade, senão tornando-se invisível? Resta-lhe desaparecer, confirmar sua condição de sombra, de fantasma que se imiscui pelos espaços sem ser notado (durante todos os anos em que ficou sem ver a filha, ele participou da vida dela a distância, fotografando-a em momentos importantes – formatura, vitória do primeiro caso como advogada – e até esgueirando-se pela casa dela de vez em quando).

Eastwood, aqui, medita sobre sua dupla condição de ator-diretor, simultaneamente no centro da imagem – onde só pode controlar a cena parcialmente – e atrás da câmera, no antecampo, nesse ponto cego do espaço fílmico: o fora de quadro em que o diretor toma suas decisões ou, se preferirmos, o *lugar do enunciador*, que disfarça sua presença enquanto articulador do “texto” do filme somente para torná-lo mais eficaz e fazer o discurso se passar por realidade, por sequência de eventos produzidos naturalmente, sem a intervenção de um autor. De um lado, o ator-Eastwood realça sua aura de ícone, de rosto que sobrepõe as diversas declinações de uma mesma *persona* dramática consolidada desde os faroestes dos anos 1960 – essa força icônica lhe dá certo poder sobre a cena. Do outro, o diretor-Eastwood se assume no ofício “invisível” do *metteur en scène*, do organizador geral do espetáculo, cuja assinatura estilística é tão discreta quanto onipresente. Ele está ao mesmo tempo na imagem e fora dela, no enunciado fílmico e no espaço de enunciação, na frente e atrás da câmera, figurado e figurando.

A cadeia alimentar do olho

Embora *Poder absoluto* inclua em sua trama a lógica da hipervisibilidade que marca os regimes escópicos contemporâneos, Eastwood não manifesta um interesse particular pelas máquinas modernas de visão que capilarizam o poder e distribuem seus efeitos em um circuito eletrônico de vigilância. É Brian De Palma quem, no ano seguinte, dará centralidade a essa questão em *Olhos de serpente*.

No filme de De Palma, o lugar em que acontece o crime (o assassinato do Secretário de Defesa) é uma arena lotada de pessoas que assistem a uma luta de boxe. Há espectadores e câmeras por todos os lados, além de monitores, telões e outros chamarizes luminosos. A arena faz parte de um complexo arquitetônico que inclui ainda um hotel e um cassino, outro espaço supervisionado por uma infinidade de seguranças



e câmeras. O conjunto forma uma grande máquina panóptica, uma sobreposição de camadas e campos articuláveis de visibilidade em que se mesclam estratégias de vigilância e de entretenimento, como faces complementares de um mesmo dispositivo de poder, lazer e controle. A maioria dos olhares – humanos e maquínicos – está concentrada no ringue onde acontece a luta, mas há também câmeras e pessoas com a atenção voltada para o que se passa ao redor do espetáculo, isto é, nas adjacências do palco e nos bastidores.

Bem próximo ao ringue, o policial canastrão Rick Santoro (Nicolas Cage) assiste à luta ao lado de seu melhor amigo, Kevin Dunne (Gary Sinise), oficial da marinha que progrediu na carreira militar e agora se encarrega da segurança do Secretário de Defesa. A cena é barulhenta e movimentada, uma sobrecarga de estímulos visuais e sonoros. Duas mulheres se destacam da multidão: uma loira e uma ruiva. A loira se encaminha na direção do Secretário de Defesa, ao passo que a ruiva atrai a atenção de Kevin Dunne, que abandona seu posto para persegui-la até um vão atrás da arquibancada da arena. Na realidade, conforme descobriremos mais tarde, a loira é morena e a ruiva, loira – ambas usam peruca para disfarçar suas identidades: é tudo um festival de aparências ludibriantes.

Ainda no primeiro *round*, um evento vem alterar o curso da narrativa: no exato momento em que o defensor do cinturão vai a nocaute, um tiro é disparado do fora de campo e atinge o Secretário de Defesa. Pânico geral, correria, caos. Rick saca sua pistola e se joga no chão, de onde consegue ver o pugilista derrubado levantar o rosto, olhar ao redor e, ao se perceber observado pelo policial, fechar as pálpebras e deitar a cabeça na lona novamente, como quem simula um desmaio. É o suficiente para o policial entender que esse falso nocaute e o concomitante atentado possuem uma ligação.

Após a arena ser evacuada às pressas, Rick começa sua investigação, que se dará, principalmente, com base nas imagens captadas pelas diversas câmeras presentes no evento. Somente depois de analisar as imagens, Rick descobrirá que tudo fazia parte de uma conspiração, cujo principal articulador, para sua surpresa e desgosto, era Kevin Dunne – em conluio com a corporação que financia um bilionário projeto militar-industrial que seria vetado pelo político assassinado. Essa mesma corporação é dona da arena em que acontece a luta e do canal de TV que a transmite – é o complexo militar-industrial-midiático.

No momento “real” do crime, então, os fatos se esconderam por trás de uma trama de simulacros. Paradoxalmente, é por meio das imagens gravadas pelas câmeras de TV e de segurança, isto é, da mentira registrada em movimento, que a verdade aparecerá. Mais uma vez, De Palma retorna ao que podemos chamar – fazendo referência ao filme matricial de Michelangelo Antonioni – de “síndrome *Blow-up*”, que se



define por um adiamento perceptivo e, principalmente, por uma delegação da realidade aos signos que a substituem na representação. No filme de Antonioni em questão, *Blow-up* (1966), um fotógrafo registra as marcas indiciais de um crime, mas só o percebe depois de revelar as imagens. A análise *a posteriori* das fotos ampliadas faz aflorar – na forma residual de uma “mancha”, ou do que Roland Barthes (1984: 45) designaria como *punctum* – aquilo que, todavia, não saltara aos olhos do fotógrafo na experiência imediata do evento. A percepção é adiada e passa a depender de um dispositivo mediador. O crime só aparece na imagem, na fotografia, na representação, com toda a sombra de dúvida acarretada pela decalagem perceptiva e pela redução fenomenológica da realidade à superfície bidimensional da imagem fotográfica.

De Palma já havia incorporado a “síndrome *Blow-up*” desde *Greetings* (1968), que ainda tratava o tema da conspiração e da paranoia em chave paródica, recriando a cena da ampliação fotográfica com indistinto tom caricato. Depois, em *Um tiro na noite*, o complô se torna um tema “sério” e o diálogo com *Blow-up* é aprimorado: De Palma reinventa a vertigem hermenêutica do filme de Antonioni através da anamnese exaustiva de um evento registrado como gravação sonora, e não mais como fotografia – a reflexão sobre a imagem e o ponto de vista se enriquece de uma investigação sobre o “som subjetivo” e o “ponto de escuta” (cf. CHION, 1992: 51-57).

Tanto *Blow-up* como *Um tiro na noite* falam de uma realidade inacessível, ou à qual só se pode chegar posteriormente, com a ajuda de materiais registrados em imagem e/ou som. A quantidade de aparatos, dispositivos e suportes necessários para se obter a informação desejada se multiplica de um filme para o outro, demonstrando que a mediação da percepção pela tecnologia se tornou ainda mais complexa nos quinze anos que os separam. Segundo Luc Lagier (2008: 95), a multiplicação de instrumentos mediadores permite a De Palma enfatizar o caráter cinematograficamente construído da interpretação do complô. Para entender o que “realmente” aconteceu no acidente, o protagonista submete seu registro a uma série de manipulações e, no fim, o que sobra não é mais a realidade, mas uma reconstrução ficcional. “Em *Um tiro na noite*, De Palma mostra que todo elemento sacado do real, reconsiderado em outro contexto, se transforma” (LAGIER, 2008: 102).

Olhos de serpente dá continuidade a essa mesma lógica: a brecha perceptiva entre o acontecimento em tempo real e sua compreensão tardia é fermentada pela enorme quantidade de imagens feitas de pontos de vista diferentes, que vão sendo descobertas aos poucos. Primeiro, Rick tem acesso às imagens da transmissão televisiva da luta, nas quais percebe que o soco que derrubou o pugilista nocauteado sequer havia raspado em seu rosto. Depois, ele recorre às gravações das câmeras de segurança. A última imagem conseguida por ele, e que resolve o quebra-cabeça, provém de uma

câmera pendurada em um balão inflável que sobrevoa a arena: um zepelim em que se acha pintado um grande olho com a íris azul perpassada por nuvens (Figura 8), em alusão à pintura *Le faux miroir*, de Magritte (Figura 9).



Figura 8: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.

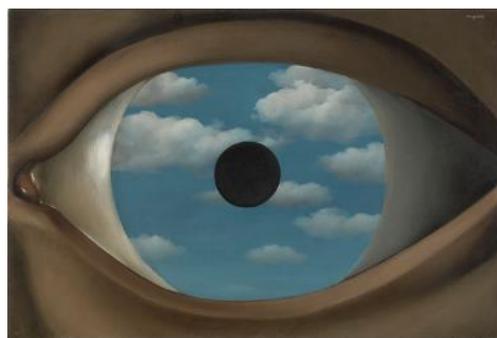


Figura 9: René Magritte, *Le faux miroir*, 1929.
Óleo sobre tela, 54 x 80,9 cm. Nova York, MoMA.

Tal como o “espelho falso” de Magritte – uma pintura que parece querer olhar para o espectador, em vez de ser olhada –, o olho-zepelim de De Palma observa tudo, mas, desta vez, com a neutralidade objetiva de um aparato técnico que, em sua indiferença absoluta, assinala uma nova etapa da história da visualidade: não mais sujeitos humanos olhando para coisas, mas coisas olhando para um mundo do qual a humanidade foi evacuada (como a arena esvaziada depois do tumulto).

A câmera no balão era uma novidade e estava sendo usada pela primeira vez, como afirma para Rick o profissional que fica na cabine de monitoramento da arena, um aquário de vidro repleto de parafernália eletrônica. Esse olho que vê tudo de cima – do zênite, como indica sua ilustração de céu azul com nuvens – completa um percurso de múltiplos encaixes de olhares, uma trama óptica cuja regra principal é a de que basta expandir a área de visão para constatar o surgimento de alguém melhor posicionado, que vê de uma instância em que o olhar usufrui de uma perspectiva mais vantajosa que a anterior, e assim sucessivamente, numa espécie de *cadeia alimentar do olho*.

A ideia já tinha sido exposta, de forma mais explícita, por Martin Scorsese em *Cassino* (*Casino*, 1995). Enquanto a personagem de Robert De Niro explica em voz off

como se dá o sistema de vigilância do cassino que administra, uma sucessão de planos interligados por panorâmicas bruscas vai mostrando as diversas peças da engrenagem escópica descrita pela narração: os crupiês vigiam os jogadores, os mensageiros vigiam os crupiês, os seguranças vigiam os mensageiros, os supervisores locais vigiam os seguranças, os supervisores gerais vigiam os supervisores locais, o gerente do cassino vigia os supervisores, o dono do cassino vigia o gerente – “e os olhos no céu vigiam todos nós”, arremata a narração. Os “olhos no céu”, no caso, correspondem à câmera de segurança no teto do estabelecimento (Figura 10). A montagem corta do plano-detalhe dessa câmera para os monitores na sala de controle (Figura 11). Lá, no topo da pirâmide de olhares, tendo como avatares as pessoas que administram o cassino, opera o deus financeiro dessa imensa máquina econômica que não fabrica nada, apenas engole e cospe dinheiro, sinédoque do capitalismo tardio: dinheiro reciclando dinheiro sem precisar passar pela indústria ou pela produção de bens materiais.



Figura 10: Martin Scorsese, *Cassino*, 1995.



Figura 11: Martin Scorsese, *Cassino*, 1995.

No decorrer do filme de Scorsese, ambientado nos anos 1970, a administração dos cassinos se transfere da máfia para as grandes corporações que tomam posse de Las Vegas e substituem a rede de vigilância mútua dos mafiosos por um olhar impessoal, dessubjetivado, descentralizado – os olhos sem rosto do universo corporativo.

Em *Olhos de serpente*, o zepelim comandado por controle remoto já representa o panoptismo flutuante desse novo mundo teleguiado por grupos econômicos que, em algum não-lugar, acionam botões irresponsavelmente e provocam crises catastróficas de tempos em tempos (metaforizadas pelo furacão que chega à cidade durante o filme),



mas, ainda assim, permanecem como donos do mercado e das redes midiáticas, numa posição inatingível, como aquele grande olho que devora o espaço lá do alto, sem nunca ser tocado.

A decomposição analítica do plano

Quase todo o primeiro ato de *Olhos de serpente*, pelo menos até o momento em que os tiros são disparados, é mostrado num sinuoso plano-sequência filmado com *steadicam*. O plano abarca múltiplos vetores de ação e percorre diferentes canalizações do espaço, tendo Rick como fio-guia.

Na verdade, trata-se de três planos-sequência que forjam a sensação de serem apenas um, já que os momentos de transição, que podem tranquilamente passar despercebidos quando se assiste ao filme pela primeira vez, são muito ágeis e pegam carona em ações e objetos que escamoteiam a mudança de planos. É uma primeira afirmação do filme – internalizada em sua própria experiência estética – de que o visível comporta armadilhas, enganos, máscaras. Assim como Rick tem de recorrer às imagens de vídeo para entender o que aconteceu naquela noite, mesmo tendo sido uma testemunha *in loco*, assim também o espectador tem de rever o início do filme para identificar o trabalho da montagem encoberto pela continuidade da ação encenada. Os cortes sempre existiram, mas não necessariamente os vimos. De Palma nos confronta à experiência do *punctum caecum* do olho, do seu ângulo morto, do fato incontornável de que a visão nunca é o domínio da total transparência ou clareza: há sempre uma zona de opacidade ou sombra.

A narrativa de *Olhos de serpente* se desenvolve como uma decomposição analítica daquele (falso) plano-sequência inicial. Aos poucos, De Palma provê o filme de tudo o que havia rejeitado nos primeiros minutos. A começar pela montagem: tão logo o registro do plano-sequência é abandonado, ocorre um vertiginoso encadeamento de planos mais curtos e acrescidos de novas escalas (plano-detalle, primeiríssimo plano) e de novos efeitos (câmera lenta, *zoom*). A partir de então, o filme não cessará de elencar hipóteses de montagem e justaposição de imagens, desde os procedimentos mais comuns (*raccord* de olhar, campo-contracampo) até os mais sofisticados (síntese dialética, montagem intelectual).

Outro recurso de que De Palma lança mão sistematicamente é o *flashback*. O primeiro *flashback* do filme corresponde à explicação do pugilista sobre o porquê de ter vendido a luta. O segundo é a versão de Kevin Dunne sobre o que aconteceu na hora do atentado. O terceiro surge na cena em que Rick ouve o depoimento de Julia (Carla Gugino), a jovem que usava peruca loira e havia tentado falar com o político um pouco antes de ele receber os tiros – ela trabalhara no tal programa militar e queria entregar-



lhe provas das graves falhas de segurança detectadas, mas abafadas pelos financiadores do projeto.

Os três *flashbacks* mostram os eventos tais como contados por essas personagens, e são filmados com a câmera ocupando o ponto de vista subjetivo de quem dá o testemunho, explicitando que se trata de uma versão particular dos fatos, suscetível a lapsos, distorções, omissões, má fé, mentira. Em seu aspecto de retorno no tempo, de rememoração de uma cena situada no passado da ação diegética, o *flashback* contrasta com o clima de puro presente empírico do começo do filme, quando a narrativa se comportara à maneira de uma transmissão ao vivo. Mas o mais importante a se notar nessa proliferação de *flashbacks* é o fato de ela gerar versões contraditórias dos acontecimentos – o ponto de vista é relativizado, a veracidade dos relatos é questionada. À “síndrome *Blow-up*” se soma agora um “efeito *Rashomon*”.⁴

O emprego sistemático do *flashback* constitui uma das grandes diferenças de *Olhos de serpente* em relação a *Poder absoluto*. Eastwood mostrou a sequência do crime uma única vez, num grande bloco de ação sem elipse, e depois não mais voltou a ela nem relativizou o ponto de vista: o que foi visto é o que aconteceu. O crime teve uma única testemunha, mas essa testemunha viu tudo – viu até mais do que gostaria. De Palma, ao contrário, retorna sub-repticiamente aos fatos, seja por *flashbacks*, seja por imagens de vídeo recuperadas: o que foi visto é só uma parte do que aconteceu – é preciso ir atrás das outras partes, vasculhar as elipses espaciais que ficaram à margem do plano-sequência. Quanto às testemunhas, havia não menos que os 14 mil espectadores que lotavam a arena – mas ninguém viu nada (incluindo Rick, que viu bem menos do que gostaria de ter visto).

Depois que Rick ouve o depoimento de Julia, um novo *flashback* acontece, o mais complexo, pois representa uma síntese psíquica das lembranças dele e das conclusões a que chega, inspirado pelo que acaba de ouvir. É então que a tela se divide em duas pela técnica do *split-screen* (Figuras 12, 13 e 14), que De Palma utiliza com maestria desde *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, 1972).

⁴ No filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, uma mesma história (que envolve o ataque de um bandido a um samurai e sua esposa) é contada por diferentes participantes e testemunhas do acontecimento, sempre a partir de um ponto de vista conflitante com o anterior e mostrado por meio de *flashback* (para uma análise detalhada da estrutura de *flashbacks* em *Rashomon*, ver TURIM, 1989: 197-202).



Figura 12: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.



Figura 13: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.



Figura 14: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.

Como observa Jean-Baptiste Thoret (2000: 84), o *split-screen* representa uma “esquizografia da visão absoluta”. A unidade “natural” da imagem cinematográfica se vê cindida pela arbitrariedade da montagem, que irrompe no próprio cerne do quadro, escancarando aquilo que o sistema de continuidade da linguagem clássica sempre se esforçou em mascarar ou neutralizar: o corte, a ruptura.

O filme é então afetado por um efeito de clivagem – entre Rick e Kevin, entre a memória e a dedução, entre o olho e o cérebro. A sucessão temporal de planos é problematizada pela simultaneidade espacial de quadros. A tela dividida se torna um



campo intensivo de *raccords* visuais e mentais, de circulação de ideias plásticas de um lado para o outro, de decomposições e recomposições de signos ópticos e sonoros. O fora de campo é incorporado ao campo, onde dá origem a outros foras de campo – multiplicados, ramificados. A apresentação de linhas de ação concomitantes, que normalmente obedeceria à dinâmica de alternância da montagem paralela, força sua entrada simultânea na imagem, quase como uma utopia de ubiquidade. Toda a decupagem obliterada pela continuidade monolítica do plano-sequência retorna na esquizofrenia alucinatória do *split-screen*. O trabalho de desmembramento do campo visual está completo.

Mas a opção pelo plano-sequência reaparecerá no final, restituindo ao filme certa circularidade. Na cena de epílogo, algum tempo já se passou desde a tragédia: a antiga arena foi posta abaixo e no lugar dela se está construindo um novo complexo de entretenimento. A câmera se aproxima lentamente de uma coluna de concreto manipulada por operários. Os créditos desfilam pela tela e, um pouco antes da palavra “fim”, a câmera chega bem perto do cimento, onde se encontra engastado o anel vermelho que a mulher “ruiva” usava antes de desfazer seu disfarce e ser morta por Kevin (queima de arquivo): um detalhe que esqueceram de descartar, um resquício do passado tenebroso.

Depois que a coluna de concreto for alocada na estrutura do edifício, contudo, o anel permanecerá invisível para quem frequentar a nova arena. O axioma do mundo-olho constituído pela presença inflacionária de dispositivos de imagem em nosso tecido social se confirma: tudo está vigiado, mas nada se vê.

Conclusão: o prazer da análise

A análise comparativa aqui proposta teve a ambição de evidenciar, nos filmes *Poder absoluto* e *Olhos de serpente*, aspectos propícios a desencadear uma reflexão não exatamente sobre o universo particular de seus diretores (as obsessões autorais, os motivos recorrentes etc.), mas, antes, sobre dispositivos visuais que, tal como articulados nas obras, contribuem para um pensamento sobre o papel das mídias ópticas (da câmara escura à vídeo-vigilância) na construção da experiência perceptiva contemporânea. A ocularização generalizada da realidade convive, nesses filmes, com situações paradoxais, em que há um olhar sobrando, um olhar a mais (a testemunha inopinada de *Poder absoluto*), ou um olhar faltando, um olhar a menos (a visão que ninguém teve em *Olhos de serpente*, mesmo que tudo tenha ocorrido numa arena de espetáculo lotada).

O filme de Eastwood concentra a trama política em torno de um *acontecimento* testemunhado por sua personagem, ao passo que *Olhos de serpente* assume como



ponto de partida de investigação a imagem, ou melhor, *as imagens* produzidas durante o evento. A compreensão dos fatos, em De Palma, é terceirizada aos dispositivos de vigilância, aos prolongamentos maquínicos do olho – passagem da realidade à imagem, da percepção à interpretação. Em ambos os filmes, permanece a crença (ultrapassada?) de que, para além da farsa midiática ou debaixo da superfície simulacral do mundo reificado pela imagem, há uma realidade à espera da revelação, mesmo que seu afloramento vá ser, logo em seguida, rebatido por uma nova contrafação (a cínica entrevista que o marido vingado concede a um telejornal no final de *Poder absoluto*) ou neutralizado em um novo campo cego (a última imagem de *Olhos de serpente*).

Ao longo do artigo, procurei não me prender à análise autoral na chave do jogo de correspondências que – de forma um tanto tautológica – procura identificar nos filmes as assinaturas de autor, as confirmações de expectativas que cumprem o papel de inserir os filmes na trajetória temática e estilística dos diretores. Tampouco expus um quadro teórico preliminar, ao qual a análise seria remetida. Interessei-me pelos filmes na medida em que suas “imagens se pensam”, um pouco na linha do que Jacques Aumont (1996) propõe a respeito de uma análise fílmica construída sobre a premissa de que, antes de o analista pensar sobre elas, as imagens já se pensam a si mesmas, no sentido de que são elas próprias que inventam as formas como o pensamento acerca do cinema se torna possível. O que guiou a análise, no fim das contas, foi o prazer de interrogar imagens que já dizem muito por si mesmas, e que, uma vez instadas a dialogar entre elas, tornam-se ainda mais loquazes. Espero ter compartilhado ao menos uma fração desse prazer, que o exercício analítico não buscou mitigar ou colmatar com conceitos áridos, mas, sim, irrigar e ampliar.

Referências bibliográficas:

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALPERS, Svetlana. “Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas”. In: *Representations*, n. 136, 1983, pp. 31-42.

ARASSE, Daniel. *Nada se vê*. São Paulo: 34, 2019.

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTON, Mireille. “Technologies numériques et fantômes panoptiques dans les séries télévisées contemporaines”. In: *Décadrages*, n. 32-33, set.-nov. de 2016, pp. 38-72.

BOUQUET, Stéphane. *Clint Fucking Eastwood*. Paris: Capricci, 2012.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.



- FOOTE, John H. *Clint Eastwood: Evolution of a Filmmaker*. Londres: Greenwood, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GATES, Philippa. "A Good Vintage or Damaged Goods? Clint Eastwood and Aging in Hollywood Film". In: ENGEL, Leonard (org.). *New essays on Clint Eastwood*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012, pp. 168-189.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAGIER, Luc. *Les mille yeux de Brian De Palma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1994.
- SAADA, Nicolas. "Un monde imparfait". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 513, maio de 1997, pp. 68-69.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- STERRITT, David. *The cinema of Clint Eastwood*. Nova York: Wallflower, 2014.
- THORET, Jean-Baptiste. "Le split-screen". In: *Cahiers du Cinéma*, Hors Série, n. 26, novembro de 2000, pp. 84-85.
- _____. *26 secondes: L'Amérique éclaboussée*. Pertuis: Rouge Profond, 2003.
- TURIM, Maureen. *Flashbacks in film: memory and history*. Nova York/Londres: Routledge, 1989.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Saint Laurent e a cultura das mídias:
notas sobre a abordagem fílmica de Bonello**

Solange Wajnman¹

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

¹ Possui doutorado em Sciences Sociales – Universite Rene Descartes, Sorbonne (1994) e pesquisa de pós-doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa (2009) e no departamento de Estudos Literários da Universidade Federal Fuminense (2015). Atualmente é pesquisadora colaboradora da Universidade Federal do ABC – São Paulo. Tem estudos publicados na área de Comunicação que abordam visualidade, moda e cultura.
Email: solwajnman@gmail.com

**Resumo**

Bertrand Bonello constrói o filme *Saint Laurent* (2014) a partir de uma lógica de inspiração intermidiática pautada no trânsito entre várias esferas (ficção e não ficção, arte e cultura de massas, masculino e feminino) e diversas mídias (vídeo, fotografia, pintura, desenho e ópera), trazendo em termos de sintaxe plástica fílmica, a inovação cultural desencadeada pelo estilista e reconstruindo, pelo olhar poético do cineasta, a importância de Yves Saint Laurent no contexto da cultura midiática. Pautamo-nos sobretudo pelos estudos de Gumbrecht, Müller, Rajewsky e Benjamin.

Palavras-chave: Moda; Artes; Cultura de massa; Estudos de Intermialidades.

Abstract

Bertrand Bonello builds the film *Saint Laurent* (2014) from an inspirational intermedia logic, ruled by the traffic between the many diverse spheres (fictional and non-fictional, art and mass culture, feminine and masculine), and a multitude of media means (video, photography, painting, drawing and opera), bringing, with a poetic take, the cultural innovation triggered by the stylist to the universe of filmic plastic syntax, thus rebuilding Yves Saint Laurent's importance in the media culture context. I have based primarily on Gumbrecht's, Muller's, Rajewsky's and Benjamin's studies.

Keywords: Fashion; Arts; Mass culture; Intermediate Studies.



Introdução

O filme *Saint Laurent*¹, dirigido por Bertrand Bonello, destaca-se pela singularidade de sua abordagem biográfica. Argumentamos que neste filme a construção do universo do estilista Saint Laurent² é articulada segundo uma configuração intermediária que funciona como âncora da sintaxe fílmica. A ideia que norteia este trabalho e que deverá ser demonstrada é a seguinte: Bonello nos transmitiria cinematograficamente a biografia e a criação artística do estilista Saint Laurent como sendo “contaminada” ou inspirada pelo fenômeno midiático, isto é, como uma narrativa repleta de configurações entre mídias e esferas diversas que lhe são correlatas. Em outras palavras, o cineasta encontrou uma abordagem fílmica equivalente à inovação de Saint Laurent, que efetivamente foi aquele que ousou romper com o esquema tradicional da *haute couture* e inseriu a moda no universo do *prêt-à-porter* e no consumo da cultura das mídias.

Dentro dessa perspectiva, isto é, das configurações intermediárias que permeiam o filme, é preciso esclarecer os pressupostos epistemológicos que fundam nossa investigação. Observamos que a própria noção de intermedialidade é tirada de uma extensão conceitual construída a partir de uma variedade de abordagens heterôgenas. Assim, atentar primeiro para a complexidade desse campo das intermedialidades nos parece relevante. Como bem observa Mendes (2011), seria difícil precisar o alcance desse campo, constituindo-se mesmo como um *work in progress* ou um conceito guarda-chuva, embora correndo o risco de imprecisões.

De acordo com Rajewsky (apud DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 51), as várias abordagens dos estudos de intermedialidade podem ser resumidas como: a) aquelas que enfocam os progressos midiático-históricos ou as relações genealógicas entre mídias diferentes, os processos de transformação midiática, a formação mesma de uma mídia ou o processo de midiatização enquanto tal; b) aquelas que tratam das questões relativas ao reconhecimento de uma mídia ou pretendem explicar as funções da mídia em geral; e c) aquelas oriundas da literatura e áreas afins que enfatizam as diversas formas e funções que as práticas intermediárias concretas assumem em textos individuais

¹ *Saint Laurent* (2014) – Produção: Mandarin Cinéma, EuropaCorp/Orange Studio, Arte France Cinéma/Scope Pictures; diretor: Bertrand Bonello; roteiro: Bertrand Bonello e Thomas Bidegain; música: Bertrand Bonello. Fonte: “Fiche sur *Saint Laurent*”, 2014, disponível em: <<http://www.unifrance.org/film/35683/saint-laurent>>. Acesso em: 17 nov. 2018.

² Yves Henri Donat Mathieu-Saint Laurent (1936-2008) foi um designer de moda francês, fundador da marca Saint Laurent, e um dos nomes mais significativos da alta costura do século XX. Trabalhou com Christian Dior quando jovem e em 1962 fundou com Pierre Berger sua própria marca. Em 1966, foi o primeiro a popularizar o *prêt-à-porter*, a moda de bom gosto e bom corte, como acessórios de moda a preços mais acessíveis que a alta-costura, em sua boutique Rive Gauche, em Paris. Interessante ressaltar também que ele foi o criador do *smoking* feminino e que foi pioneiro em utilizar modelos negras nos seus desfiles.



específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros (RAJEWSKY apud DINIZ; VIEIRA, 2012: p. 52).

De maneira mais sintética, porém ainda geral, Mendes observa que “a intermedialidade surge [...] como área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades” e a partir de “práticas comunicacionais desenvolvidas simultaneamente em, ou para, diferentes mídias, ou usando meios e dispositivos comuns a diferentes mídias: imprensa, rádio, cinema, televisão, internet” (MENDES, 2011: p. 2). Servimo-nos também dos estudos de Adalberto Müller (2012: p. 169-170), para quem, enquanto lógica, “a intermedialidade se define, grosso modo, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridização etc., ressaltando a midialidade de sua constituição e de seu sentido”. Se essas definições constituem o escopo geral dos estudos de intermedialidades, podemos aqui, no interesse de nossa argumentação a propósito do filme de Bonello, trabalhá-las em duas frentes: no alcance mais amplo do conceito e no sentido mais estrito, como iremos propor.

No que diz respeito ao conceito mais amplo, de acordo com nossa leitura de Müller (2012, p. 126), que vê uma aproximação da área de estudos da intermedialidade com a Teoria da Mídia, também marcada por essas práticas interdisciplinares, podemos estender esse conceito como campo transdisciplinar, “envolvendo estudos de Literatura, Estética, Tecnologia, Informática, Comunicação, Neurologia, Filosofia e, eventualmente, Transportes” (MÜLLER, 2012: p. 126). De fato, para ele, o fato midiático pode ultrapassar a questão da comunicação. Assim como a Teoria da Mídia, “os estudos de intermedialidade”, observa Müller, “se abrem para o amplo espectro que envolve mídia e realidade, mídia e história, mídia e política, mídia e indústria, mídia e corpo” (2012: p. 171), além naturalmente do cinema e da literatura. Assim, dentro dessa concepção mais ampla, pretendemos situar uma das dimensões intermediáticas do filme de Bonello, pela abertura às questões da mídia: História, Corpo e Estética.

Rajewsky, por sua vez, também entende que a questão da intermedialidade traz um aspecto mais amplo, além dos cruzamentos das mídias individuais. Ela aponta para um sentido amplo (2012: p. 57) quando observa que, além das especificidades midiáticas ou do cruzamento de fronteiras, há que se pensar no potencial heurístico das “concepções de gênero, bem como das de mesclagem de gêneros ou do próprio ato de minar as fronteiras genéricas (2012: p. 56). Mesmo que Rajewsky pareça se referir a gêneros artísticos ou de mídia, permitimo-nos aproveitar a sugestão da “configuração intermediática” para compreender a operação que Bonello também realiza ao misturar gêneros e categorias distintas como ficção e realidade, arte e cópia, alta e baixa cultura, homem e mulher, sobretudo porque ele estará embasado pela configuração



intermediática no sentido restrito, como iremos argumentar nesta nossa investigação. Em outras palavras, se o termo “configuração” intermediática pode ser associado a instâncias e esferas gerais que transitam no filme, mais explícita ainda será a lógica que consiste em citar, remeter, hibridizar, adaptar entre mídias específicas. Assim, no filme de Bonello, como veremos, essa operação intermediática específica consistirá, por exemplo, em um balé que se transforma em pintura, um desenho que se transforma em pintura, um jornal impresso que se transforma em vídeo, dentre outros. Será, pois, dentro do escopo de configurações intermediáticas no plano geral e específico que trabalharemos a biografia do célebre estilista Saint Laurent dirigida por Bonello: de um lado, a partir dos modos intermediáticos em sua configuração de mescla de gêneros e esferas, e de outro, em seu plano expressivo enquanto citação, remissão, hibridização entre artes e mídias.

Enfim, o que propomos aqui é uma leitura sobre os caminhos pelos quais Bonello narra o impacto de Saint Laurent no mundo da moda, vinculados sobretudo à desestabilização da tradição e à dissolução das fronteiras entre arte, cultura de massas e gênero.

Uma biografia sensível

Um pressuposto importante deste estudo é a ideia de que as configurações intermediáticas atuam a partir da presença sensível do estilista, presença esta que marca a construção biográfica dirigida por Bonello. Em outras palavras, as configurações intermediáticas gerais e específicas são geradas como biografia a partir da apresentação sensível do espaço e tempo histórico que circunscrevem a vida de Saint Laurent.

Assim, vejamos: em 2014, foram lançados de maneira simultânea dois filmes franceses praticamente homônimos sobre o estilista e designer de moda Yves Saint Laurent, falecido em 2008: *Yves Saint Laurent*² e *Saint Laurent*³. Constituindo-se aparentemente como filmes biográficos ou “*biopic*” (abreviatura de *biographical motion picture*), os dois filmes se diferenciam e trazem abordagens distintas. No caso do primeiro filme, seu diretor Jalil Lespert explica que pretendeu mostrar o extenso percurso da vida de alguém que lutou por seus sonhos, não obstante a complexidade de sua vida (drogas, homossexualidade, timidez), bem como sua história de amor com Pierre Berger⁴.

² *Yves Saint Laurent* (2014) – Produção: WY productions/SND, Cinéfrance; diretor: Jalil Lespert; roteiro: Marie-Pierre Huster/Jalil Lespert; música: Ibrahim Malouf; figurino: Madeline Fontaine. Fonte: Allociné, “*Yves Saint Laurent: casting complet et équipe technique*”, 2014, disponível em: <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-217634/casting>>. Acesso em 16 nov. 2018.

³ Cf. nota 1.

⁴ Cf. entrevista com o diretor Jalil Laspert disponível em: <<http://youtube/IU2IUA6pObl>>. Acesso em: 20 jan. 2019.



Por outro lado, o filme de Bonello, tendo como base um período limitado na vida de Saint Laurent (dos anos 1967 a 1976), se propõe a ultrapassar a biografia factual do estilista, introduzindo na narrativa uma grande riqueza de elementos subjetivos e poéticos. De fato, Bonello dispensa, em grande medida, conteúdos informacionais ou uma representação fidedigna do estilista, refugiando-se no sensível. Como então essa biografia pôde se organizar temporalmente?

Segundo Aumont (2018: p. 78), para quem o documentário busca laços de causa e efeito empíricos e factuais, a ficção, ao contrário, pode produzi-los artificialmente, fortalecendo-os ou fragilizando-os. Segundo esse autor, basta apenas uma suficiente semelhança com os dados factuais para que o contrato ficcional possa ser estabelecido com o público. Assim, como diz Bonello⁵, as “coisas visuais e romanescas” são trabalhadas a partir dos dados factuais da biografia sem uma preocupação excessiva de fidedignidade.

Os dados empíricos, embora circunstanciados pelo tempo, são apenas a base para a exploração de todo um universo visual. É o próprio Bonello quem diz:

[...] Quando me disseram o nome de Saint Laurent, eu pensei em todo um universo visual, disse a mim mesmo: está aí a possibilidade, em termos romanescos e visuais, de fazer algo a que eu não tive acesso e que me foi fornecido “de bandeja” porque era um personagem existente. Eu não sou fã de biografia, mas se tivesse inventado totalmente esse universo, o personagem teria sido excessivo, enquanto a realidade me permite fazer tudo isso. Então foi quase o gatilho: passar pela realidade para me permitir coisas visuais e romanescas que eu provavelmente não me permitiria inventar⁶. (BONELLO, 2014, tradução nossa)

Nesse contexto, destaca-se a questão da experiência subjetiva, em que o fio condutor da história parece ser muito mais vivido do que informado. Não se utiliza o tempo histórico como moldura de sua vida e obra, antes se lança mão da vivência e do impacto da criação de Saint Laurent na emergência de uma cultura de massa. Será a

⁵ Cf. entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

⁶ Quando n'a dit le nom de Saint Laure je pense à tout un univers visuel et là je me suis dit: volà je vais avoir la possibilite em termes de romanescque et de visuel, de faire quelque chose auquel j'ai jamais eu l'access et qui m'a été fourni sur um plateau car ça a été un personnage existant. Je suis pas de out fan de biopic reste que si j'avais totalmente inventé ce univers lá e ce personnage lá ça aurait été trop. Alors que la la réalité m'autorise a faire tout ça. Donc ça a été presque le declic: passer par la réalité pour m'autoriser de choses visuels et romanescques que probablement je ne me autorisaraít a inventer. (No original)



lógica expressiva que definirá a marcação temporal, isto é, Bonello compartilha a biografia do estilista através dos recursos audiovisuais de seu filme. Ora as cores, que se alternam entre as fases criativas e mórbidas do estilista (conforme as próprias palavras de Bonello⁷), a ambiência sonora e visual veiculada pelas músicas e roupas (na boate ou nos grandes desfiles) ou ainda os efeitos gráficos visuais, tudo isso pode nos remeter aos sentidos. Nesse contexto, é interessante nos referirmos ao conceito de *Stimmung*⁸ de Gumbrecht (2014), que abre novas chaves de investigação para a compreensão de um filme como esse. Para ele, há que se pensar no clima e na atmosfera veiculada. É a partir da sensibilidade estabelecida entre os materiais da forma fílmica e o corpo que a “presença” de Saint Laurent se realiza, levando à compreensão imediata da figura algo mítica, sensibilidade esta não exatamente intelectual. Gumbrecht aplica o conceito a propósito da leitura de um romance, mas ele também poderia ser dirigido à leitura do filme em questão:

Ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos como realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. (GUMBRECHT, 2014: p. 14)

Dessa maneira, compreende-se que, além da linearidade narrativa, o espectador também captaria o fio narrativo a partir de uma superfície sonora e visual – plasticidade das imagens, cores, reflexos, elementos gráficos e música – que convoca a uma ambiência de ordem sensível. Assim, o tempo histórico cronológico não se instaura como moldura externa às realizações do protagonista. Quando é necessário estabelecer marcadores de tempo, estes se constituem de maneira integrada à vida do personagem, sobretudo como o fruto de fases que se alternam entre o criativo, o alienado, o mórbido e/ou o saudosista. Esse seria o caso, por exemplo, da sequência de várias estampas de jornais estáticas que aparecem datadas com assuntos políticos bombásticos (manifestações de maio de 68, Guerra do Vietnã, movimento pelas liberdades civis nos Estados Unidos etc.), mostradas em tamanho gigante que ocupam metade da tela, enquanto imagens em movimento se contrapõem às primeiras, com temáticas do mundo colorido e alegre das coleções do estilista entre o final dos anos 1960 e meados de 1970. Bonello mostra aqui uma relação do estilista com o tempo, mas ela

⁷ Cf. entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

⁸ Palavra alemã que relaciona os estados de espírito e as atmosferas específicas derivados de um instrumento musical.



é apresentada sobretudo de maneira sensível e diegética, e não como informação exterior com vistas ao esclarecimento lógico do fio narrativo.

De fato, a ordem formal cronológica não é mais importante do que o exuberante universo plástico pautado por cores, formas e texturas que povoa os eventos e sonhos do estilista. Os encadeamentos dos fatos dentro de marcadores temporais externos não importam verdadeiramente. Assim, uma referência a Jean Paul Gautier, que emerge como estilista pop na década de 1980, e não nos anos 1970. Observa-se também certos movimentos de reversão do tempo, articulado de idas e vindas entre o jovem Yves Saint Laurent e o senhor desiludido (encarnado por Helmut Berger, personagem ressentido de *Violência e paixão*), e ainda como criança sonhadora: elementos plenos de plasticidade veiculados pelos antigos filmes da televisão em preto em branco ou pelas cores dos vestidos que esvoaçam nos sonhos e desfiles.

Entre objetos, gênero e culturas: configurações intermidiáticas amplas

Uma vez introduzida a base sensível da narrativa biográfica, como argumentamos anteriormente, discutimos aqui um escopo de configurações intermidiáticas possíveis construídos por Bonello. Nesse contexto, uma primeira questão é a emergência do *prêt-à-porter*, que se mostra importante e serve de base para a construção de configurações intermidiáticas amplas que daqui se desdobrarão, tais como o trânsito entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia, sexualidade e gêneros.

Seria útil, neste contexto explicitar as diferenças entre entre a *haute couture* e o *prêt-à-porter*. A introdução do sistema da alta-costura se dá por volta de 1860 com Charles Frederick Worth e em seguida com Paul Poiret que retiram a moda de um sistema artesanal sem autonomia para a criação artística. Antes deles, alfaiates e costureiras eram personagens anônimos ligados à esfera inferior das “artes mecânicas” (LIPOVETSKY, 1989: p. 82) que obedeciam às demandas de sua clientela aristocrática. Não havia liberdade de criação. Tratava-se muito mais de evidenciar detalhes decorativos e ornamentais do que realmente efetuar mudança de formas no vestuário só possível através destes mestres autônomos do século XIX. Deslocando o poder da aristocracia dominante que pagava pelas executantes habilidosas, a burguesia rica da era industrial aceita as novas criações que implicaram, no seu início na libertação da silhueta feminina longe de espartilhos e crinolinas. Essa autonomia da criação implicava também, para aqueles novos costureiros e os que o sucederiam, na escolha dos tecidos e na escolha de uma etiqueta própria.

Sabemos que, não obstante o sucesso de sua *haute couture*, Yves Saint Laurent foi o precursor do *prêt-à-porter*. Se a primeira se define a partir das regras da *Chambre Syndicale de la Haute Couture* (tipo de ateliê, quantidade de costureiras, número de



provas por roupa, número de coleções e desfiles), o *prêt-à-porter* oferece maior praticidade para adquirir roupas, variedade de estilos e preços. Foi a partir da boutique Saint Laurent na Rue de Tournon que centenas de boutiques femininas, e depois também masculinas, surgiram no mundo inteiro. Sabe-se que a marca Saint Laurent enveredou por uma série de objetos, como perfumes e óculos, inaugurando uma estratégia de modelo de negócios pautado no consumo ampliado de moda e design. No entanto, a questão conceitual que o filme vai explorar é complexa pois o *prêt-à-porter* não significa exatamente a roupa massificada do sistema industrial. Como sublinha Lipovetsky (1987: p. 109) a expressão francesa surge em 1949 com J.C. Weill, justamente para libertar a confecção de marca da má imagem cunhada pela expressão americana *ready to wear*, sistema este sim, voltado a um público homogêneo, apresentando muitas vezes falta de acabamento, de qualidade e de criação. O sistema do *prêt-à-porter*, está relacionado a um progresso qualitativo da moda industrial já que coloca a novidade, o estilo e a estética na rua com artigos mais criativos, timbres personalizados, reduzindo em certa medida, o sistema de anonimato da escala massiva. Na mesma medida podemos dizer que os objetos de consumo pautados no sistema de moda e design como os acessórios, recebendo influências artísticas também não devem ser meramente encaixados de forma quantitativa no sistema industrial. Porém, mesmo diante desses argumentos, é preciso reconhecer que o sistema do *prêt-à-porter* ainda tem atrás de si um poderoso sistema industrial e do marketing especializado visando dimensões reprodutivas em maior ou menor escala.

No filme, a temática da *haute couture* x *prêt-à-porter* e suas implicações industriais é o mote para uma narrativa que se desdobra na existência de tensões entre sistemas de moda diferenciados em várias passagens. Tensões estas que não passam despercebidas por Bonello, cuja remissão à Walter Benjamin sobre o “abalo na tradição” e o “enfraquecimento do valor do culto” é evidente.

Assim entendemos a fala do velho Yves Saint Laurent encarnado por um Helmut Berger que, tal como o personagem de *Violência e paixão*, de Visconti, relata sua melancolia. Ele alega haver sonhado com Madame Chanel no antigo Ritz e que, juntos, lamentavam o declínio da *haute couture*. Esse mesmo Saint Laurent velho contempla na TV uma cena de *Os deuses malditos*, de Visconti, protagonizada pelo mesmo Berger no auge da beleza e da juventude.

Nesse mesmo contexto, pode-se dizer com Walter Benjamin que a aura inicial da autêntica obra de arte teria se deslocado para a reprodução dos produtos de design e moda. Mas, nesse movimento, ganha-se em aparência o que se perde da essência, ou “afastamento do valor da exposição do valor do culto”. Benjamin sublinha que



o conceito de aura permite resumir estas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (BENJAMIN, 1936)

Ainda por esse viés, podemos mencionar o apartamento de Yves Saint Laurent com seu companheiro, situado à Rue de Babylone. Trata-se de um espaço repleto de pinturas originais, mobiliário e relíquias preciosas orientais garimpadas em viagens e leilões. Com certeza são imagens de objetos autênticos. Não estaríamos justamente aqui próximos daquilo que Benjamin classifica como “valor do culto”, da essência em contraposição ao “valor da exposição”? A imagem de um santuário é o que parece mais adequado para descrever esse espaço. Aplica-se aqui o caso do colecionador de arte, aquele que segundo Benjamin ainda pode reunir os destroços que sobrevivem à liquidação da aura enfraquecida pela reprodutibilidade. Benjamin observa:

o conceito de autenticidade nunca cessa de se projetar para além do que se lhe atribui. (Isto é particularmente claro no caso do colecionador que conserva sempre algo de servidor do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa em sua força de culto.) Apesar de tudo, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto. (BENJAMIN, 1936)



Figura 1: Objetos do acervo particular de Saint Laurent.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Se a longa sequência sobre as obras de arte pode se constituir como o culto do objeto autêntico, o diálogo com o fragmento, a cópia e o *kitsch* também permanece, e aqui passamos para outra esfera de configurações intermediárias. Inspirado por Paloma Picasso e por sua amiga Loulou de la Falaise, que constituíam seu look por meio de objetos garimpados em brechós, bem como nas figuras de atrizes de Hollywood no período da ocupação alemã, Yves Saint Laurent introduz a questão do objeto retrô, da cópia e do vintage. Na biografia de Saint Laurent, Laurence Benaïm observa: “A bomba retrô joga as bases do estilismo contemporâneo: colagem, mistura de velho e novo e essa dessacralização da alta costura pelos *marché aux puces* (brechós) que lhe fará dizer: a rua e eu, uma história de amor⁹” (BENAÏM, 2002, p. 326, tradução nossa).

De fato, esse movimento em direção aos objetos do *marché aux puces*, do *bric-à-brac*, e ainda a cópia aos ícones de Hollywood é um movimento que merece destaque no filme, e Bonello pontua essa relação em várias passagens, como quando pede a Loulou de la Falaise que lhe descreva em detalhes a procedência de todos os elementos de seu vestuário, todos eles oriundos de diversas fontes heteróclitas.

⁹ La bombe “rétro” jette les bases du stylisme contemporain: collage, mélange vieux et du neuf, et cette désacralisation de la haute couture par les Puces, qui lui fera dire: “La rue et moi, c’est une histoire d’amour”. (No original).



Figura 2: Conversa sobre moda com a amiga Loulou de La Falaise.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD

Ou ainda quando assistimos a uma longa sequência de signos estéticos com cores intensas, vibrantes e fluorescentes e ouvimos *em off* o pensamento de Andy Warhol colocado em contraponto à fala de Saint Laurent lançando dúvidas acerca dos efeitos aparentemente nocivos da reprodutibilidade dos objetos de arte. Ambiguidade esta que se desdobra na tensão entre a *haute couture*, o *prêt à porter* e suas intercessões com a moda industrial. Ainda aqui a remissão à Warhol não é gratuita pois como observa Silvia Grandi (2008, p.92) foi com ele que “a comercialização e a massificação em série, o consumo e o glamour encontram acolhida digna também na arte, que se torna mercadoria de troca, descendo a sua aristocrática torre de marfim para mergulhar totalmente na sociedade de consumo”.

Sabe-se que foi com a pop art que se abre um diálogo com a linguagem das histórias em quadrinhos, com a fotografia, o design, a comunicação de massa e a publicidade. E é neste contexto que o diálogo entre Saint Laurent e Warhol se coloca.



Figura 3: Loja de *prêt-à-porter* recém-inaugurada. Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Mais interessante ainda enquanto cruzamento de esferas intermediáticas é a ambiguidade dos elementos da mídia e a *haute couture*. É por meio da referência ao *star system*, do glamour das estrelas de Hollywood, que essa discussão de Bonello se enriquece. Algumas citações são evidentes, como quando Saint Laurent repensa sobre o que seria o verdadeiro vestido Saint Laurent e está cercado por retratos de estrelas de cinema, quando retoma a moda dos anos 1940 em um de seus desfiles ou quando insiste em reproduzir a sobrancelha depilada de Marlene Dietrich em uma de suas modelos.

Nesse contexto, podemos pensar com Gilles Lipovetsky em como o recurso à magia da estrela de cinema é um elemento ambíguo dentro do mundo de Saint Laurent. Ao mesmo tempo em que se caminha para uma sociedade de consumo com a desagregação individualista do tecido social, clama-se com nostalgia pela magia da ordem de um mundo tradicional. Em outras palavras, por um mundo onde a arte não seria dessacralizada e na qual o “valor do culto” ainda pudesse se estabelecer. Lipovetsky observa:

[...] Na medida em que o fenômeno é inseparável da busca da identidade e da autonomia privada, só pode aparecer no universo democrático em que se operaram a dissolução da ordem hierárquica desigualadora e a desagregação individualista do tecido social. Nada de estrelas em um mundo em que os lugares e os papéis são fixados com antecedência, segundo uma ordem preestabelecida desde sempre. A desigualdade entre o fã e a estrela não é a que

liga o fiel a Deus, mas aquela ligada à revolução democrática, em que todos os seres, soltos, livres, podem reconhecer-se uns nos outros, em que se deseja conhecer tudo na intimidade cotidiana do outro, em que se pode exprimir seu amor sem barreira nem reserva, para além das diferenças de idade, posições sociais, de celebridade. [...] Na raiz da “liturgia estelar”, há mais do que magia do *star system*, mais do que a necessidade antropológica de sonhos e de identificações imaginárias: há a dinâmica da igualdade que liberou o sentimento amoroso de todo o quadro ritual. (LIPOVETSKY, 1989: p. 220-1)

Observa-se aí como o apelo à mídia, com seus recursos imagéticos, pode efetivamente fazer bascular dimensões distintas, e trazer elementos da esfera do imaginário à vida cotidiana. Bonello não explica Saint Laurent e suas contribuições em termos da cultura, seu mérito é apresentá-lo a partir do trânsito entre configurações intermediáticas amplas entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia a partir da vida de Saint Laurent.



Figura 4: Fotografias de estrelas de Hollywood.
Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Finalmente, como uma das mais importantes temáticas do filme, destaca-se a questão da sexualidade e gênero. Embora não possamos nos aprofundar aqui na questão da homossexualidade do estilista também discutida no filme, apontamos para a criação do smoking como vestuário feminino, uma criação que é reconhecida pela crítica de moda internacional e difundida mundialmente. Para Bonello, é menos importante

trazê-la de maneira factual do que abordá-la por meio de imagens sobrepostas e desarticuladas de um fio lógico narrativo. Ele mostra a complexa cadeia psicossocial que engendra a subjetividade dessa criação. Assim, passa-se da própria identidade homossexual para a androginia da amiga modelo que exhibe o smoking (pautada na figura real de Betty Catroux), e para a ambiguidade de duas outras mulheres que, ao serem exibidas em um ensaio publicitário, transitam entre o nu e os códigos de vestimenta masculinos.



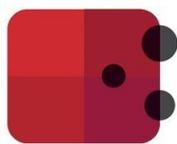
Figura 5: Prova do smoking com a modelo e amiga Betty Catroux.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Figura 6: Reflexões sobre o smoking.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Em seguida, em um longo plano sequência, observamos soldados reunidos que entoam um hino, em uma clara associação entre o poder militar e os códigos de poder. Observa-se no filme que o smoking surge como criação significativa no Ocidente a partir de uma intrincada rede subjetiva. Corpos, gêneros e identidades transitam nesse movimento, assinalando assim a concepção de arte e criação segundo Bonello.

Em síntese, buscamos identificar neste item alguns dos cruzamentos possíveis entre arte e cultura de massa, autenticidade e cópia, sexualidade e gênero, que, segundo nossos pressupostos, constituiriam a proposição de uma configuração intermediática geral do filme de Bonello; isto é, dentro da perspectiva de uma leitura ampla do termo intermediático, onde domínios da História, corpo e estética se cruzariam a partir de uma discussão da mídia.

Entre mídias e artes: configurações intermediáticas no sentido específico

Se até aqui trabalhamos configurações entre esferas maiores, interessa-nos agora mostrar os modos de atuação intermediáticos específicos, isto é, em seu plano expressivo como citação, remissão, hibridização entre artes e mídias.

Nesse contexto, há que se considerar que tal operação construída por Bonello revela inclusive uma identidade com o próprio Saint Laurent, que se alimentava de um arsenal de referências estéticas combinadas na elaboração e exibição de suas criações. São muitas as relações estabelecidas entre moda, pintura, desenho, arquitetura, ópera, literatura, cinema, imprensa escrita e vídeo.

Ora, Saint Laurent adquiriu, durante toda a sua trajetória, uma série de obras de arte originais cuidadosamente escolhidas. Sabe-se que muitas delas foram não somente objetos de inspiração, mas serviram como citação direta em suas coleções. Estampas, cores e formas foram elaboradas de acordo com padrões artísticos oriundos de várias dessas obras plásticas. A série de modelos de 1965, por exemplo, teve como influência explícita a obra de Piet Mondrian. A citação da obra de Matisse também é parte importante de seu conjunto de referências. Há vestidos inspirados diretamente nos quadros *La Gerbe* e *L'escargot*. Em 1988, Saint Laurent desenha lírios e girassóis que remetem às pinturas de Van Gogh e às ninfeias de Claude Monet. Os arlequins e toda sorte de instrumentos cubistas de Picasso e Braque também foram contemplados em alguns modelos. Poderíamos ainda citar as referências ao artista pop Andy Warhol, que efetivamente se torna seu interlocutor, ao marcar ele também uma orientação para o consumo e o *prêt-à-porter*.

Ao mesmo tempo, sabe-se das incursões de Saint Laurent pelo cinema – onde recupera ícones como Marlene Dietrich e as atrizes dos anos 1950 –, pelo teatro – para o qual confeccionou figurinos – e ainda pela ópera e seus cantores, de que era um



admirador constante. Nenhuma dessas intermedialidades escapa ao olho atento da direção de Bertrand Bonello. Agindo também como estilista, ele traz para o filme esse jogo de remissões, criando várias referências estéticas que estão interconectadas. Um trabalho minucioso, como relata o próprio diretor quando entrevistado:

Quais foram as grandes referências estéticas que você priorizou para criar esse universo para o filme?

Quis me aproximar ao máximo das referências estéticas de Saint Laurent. Então Proust, Maria Callas, Marlene Dietrich, o cinema dos anos 1940... Tentei fazer com que essas referências aparecessem e isso me ajudou. Nós usamos uma expressão, “phantom esthétique” [algo como um simulador de estética], e eu passei dois anos e meio usando a mesma phantom esthétique que ele. (PACCI, 2014)

Ao utilizar o *phantom esthétique* (sic), o cineasta hibridiza a linguagem cinematográfica com outras materialidades, agindo de maneira intermedial e aproximando-se de Saint Laurent. É interessante também retomar, dentro desse campo das operações intermediárias específicas, a noção de “*stimmung*”, que vincularia o espectador de maneira sensível à passagem do tempo. Não se trataria, como observamos anteriormente, de estabelecer uma ordem cronológica, mas de proporcionar uma ambiência onde se possa experienciar a passagem do tempo, experiência inclusive que é várias vezes invertida.

É através da passagem do tempo que apreendemos como viveu e criou Saint Laurent. Assim, assistimos durante a narrativa à irrupção da linguagem videográfica nas várias sequências em que o estilista e seus amigos dançam nas discotecas nos anos de juventude. Luzes, neons, cortes rápidos da câmera cruzam o ambiente da discoteca e configuram cinematograficamente o período do final dos anos 1970. Com uma linguagem próxima ao videoclipe, Bonelli traz para o receptor a mesma percepção que se estabelece diante da televisão e das imagens eletrônicas. Vizinha a essa configuração fílmica é a cenografia colorida, cintilante e estilizada pop dos anos 1960, dentro da qual Saint Laurent trava um diálogo imaginário com Andy Warhol, ao qual já nos referimos mais acima.



Figura 7: Diálogo com Andy Warhol. Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

É interessante perceber que, a partir da estética de base tecnológica que emerge nesse período e que se acentua na batida das discotecas, irrompe no filme a temática moda-arte x moda-consumo. Não seria coincidência, portanto, que Bonello pudesse vincular a esse substrato estético-tecnológico a sensação do enfraquecimento da arte na alta costura, presente em várias sequências do filme, que discutimos anteriormente apoiados no pensamento de Walter Benjamin. O uso da linguagem videográfica, nesses termos, não é somente mais um elemento expressivo utilizado dentre outros, para ressaltar a plástica do filme. Ele é, de fato, constitutivo da ambiência de uma época que carrega em si as ambiguidades da arte e da cultura de massas.

Saint Laurent de Bonello também traz uma remissão explícita aos jornais e à televisão, dois suportes diferentes já apontados. Há sequências inteiras desses meios que se hibridizam à linguagem cinematográfica. Assim, em um jogo de intermedialidades, a tela do cinema se impregna do design de jornal, transmutando-se, por momentos, em sequências impressas ou telejornalísticas. A partir desse recurso, Bonello constrói uma linha divisória na tela, em que notícias e as criações de Saint Laurent são colocadas lado a lado, em uma clara provocação de Bonello a respeito da biografia descritiva tradicional e o tempo cronológico, como já vimos.

Do mesmo modo, antigos dramas de Hollywood com suas divas são evocados por longas sequências por meio de uma televisão em preto e branco que ocupa metade do cenário. Aqui também o diálogo com outras mídias ajuda a compor um sentido, nesse caso o mundo afetivo de Saint Laurent, em que a figura da mãe tem grande relevância, como mostraremos adiante.

Retomando a variedade de remissões, ainda podemos observar, por ocasião do lançamento de sua coleção de 1976, uma estética que remonta à diversas obras das artes, incluindo o barroco (holandês), mas concentrando-se em períodos algo mais recentes da história da arte, como o romantismo tardio, o impressionismo, e em obras que refletem o interesse dos pintores da virada do século por culturas consideradas exóticas. Vidros, espelhos, objetos com tons dourados marcam majestosamente toda a ornamentação das passarelas, onde passeia a câmera, aproximando, afastando e fusionando várias imagens. O som potente de Maria Callas completa as sequências. Aliás, a exibição da coleção foi, como disse o próprio Saint Laurent, repleta de remissões às artes:

“De todas as minhas coleções, não é a mais bem-sucedida, mas é a mais bela”, resumirá Saint Laurent. “Foi um espetáculo profundamente egocêntrico! Mergulhei em meu passado, fazendo referência a todos os meus pintores e óperas preferidos.” Delacroix, Georges de La Tour, a *Moça do brinco de pérola* de Vermeer, Visconti, Madame Bovary, Maria Callas. Pela primeira vez, um desfile de moda é acompanhado por música de ópera. (PÚBLICO, 2010)

No filme, todas essas remissões culminam em um espetáculo de natureza multimidiática: arquitetura, iluminação, coreografia, música.



Figura 8: Desfile “Opéra-Ballets russes”

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Podemos também apontar intertextualidades entre a pintura e o desenho. O filme nos mostra uma série de desenhos, os croquis de moda desenhados por Saint Laurent. Vários desenhos que cobrem uma parte importante do cenário e nos aproximam da obra de Matisse, por exemplo. E, ainda, a passagem inesperada dessas pinturas para o *close* do rendado entrelaçado em ferro do corrimão da escada.

Interações entre o cinema de Bonello e a literatura de Proust

Ainda dentro do domínio das relações intermediáticas específicas, observamos como as relações com a literatura de Proust abundam nessa visão cinematográfica de Saint Laurent. Trata-se aqui de referências explícitas no plano da narrativa. Vejamos: o protagonista se hospeda em um hotel sob o pseudônimo de Swann, repete uma frase do escritor por ocasião de um discurso, ganha uma pintura com o motivo do quarto de Proust, movimenta-se nervosamente em uma sequência em que em se deita em uma cama idêntica àquela e, por fim, seu talento é comparado explicitamente ao do escritor. Assistimos a uma de suas assistentes dizer em uma das cenas finais que, da mesma forma que o estilista Jean Paul Gaultier (considerado o *enfant terrible* da moda nos anos 1980-90) estaria para a cultura de massa e as HQs, ele, Saint Laurent, estaria para Proust e a literatura.



Figura 9: Pintura do quarto de Proust.
Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.



Figura10: Saint Laurent em seu quarto.

Fonte: *Saint Laurent* (2014), DVD.

Não é difícil também perceber no filme uma aproximação ao Proust de *Em busca do tempo perdido* e a questão da memória e criação em Saint Laurent. Assim, as cores, as formas e as texturas de sua casa em Marrakesh lhe remetem diretamente à infância e ao convívio com sua mãe na Argélia. São essas reminiscências refeitas em mecanismos associativos que vão se materializar nos croquis desenhados. Embora não tenhamos aqui interesse em discutir os mecanismos da memória involuntária ou voluntária, o filme mostra como são frequentes as dificuldades do protagonista para entrar no processo criativo, e a referência aos signos sensíveis de Marrakesh surge algumas vezes como parte do processo de criação.

Nesse contexto, o ensaio de Deleuze sobre os signos de Proust¹⁰ nos é precioso. Aprendemos com esse autor que, ao contrário dos vazios signos mundanos¹¹ que nos fazem perder tempo, os signos sensíveis para Proust já têm algo mais próximo da

¹⁰ São quatro os signos examinados por Deleuze (2006, p. 82), e cada um deles corresponde a uma destas possibilidades: os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem redescobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido. Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros.

¹¹ Observa Deleuze a respeito dos signos mundanos: “Vazio, burrice, esquecimento: essa é a trindade do grupo mundano” (2006, p. 76). A moda, nesse contexto, seria uma perda de tempo porque a essência das coisas (que, ao contrário, se manifestará na arte e no estilo) se encarnaria aí de maneira cada vez mais distante (2006, p. 17). O que se tem aqui como signos mundanos no filme de Bertrand Bonelli são a velocidade e a transitoriedade dos signos de moda, expressos como efêmeras coleções de primavera, verão, outono e inverno.



essência e da arte que nos aproximam do sentido das coisas. Eles são superiores aos signos mundanos e do amor, mas inferiores aos da arte. Os signos sensíveis ainda são signos da vida, porém preparam o caminho da arte e do estilo.

Assim, é pelos signos sensíveis que a famosa memória involuntária de Proust pode ser acessada para nos trazer o sentido das coisas. Deleuze observa:

[...] Aprendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a Madaleine, Veneza para as pedras do calçamento...). (DELEUZE, 2006: p. 11)

Se as cores, formas e texturas de sua casa em Marrakesh podem ser uma amostra de signos sensíveis que já estão no caminho do processo criativo, temos também elementos de memória e de imagens quase alucinatórios que, ainda mais rapidamente, vão se constituir como arte e estilo de Saint Laurent. Ao final do filme, a sequência fala por si só.

Uma televisão ao fundo, no mesmo recinto em que repousa o velho Saint Laurent, veicula um antigo filme em preto e branco que reproduz uma cena carregada dramaticamente, onde o que está em jogo é o amor por uma mulher. A sequência continua já no domínio da imaginação do protagonista e um grande relógio nos remete ao passado. Uma jovem faceira com um vestido de flores coloridas pergunta a um menino se está bela. O menino assente. Ao fundo, na televisão, outro filme antigo mostra a figura de uma mulher vestida de maneira imperial. O menino anda por corredores e veste pequenas bonecas. A câmera recua dessa cena e entra em closes nas estampas florais da jovem, agora identificada como a mãe do pequeno Saint Laurent, já não há dúvida. Dessas flores, fusionam-se as imagens de um campo florido e, deste, vemos sua sobreposição em vestidos esvoaçantes que irrompem como trajes dos modelos que se movimentam na passarela. Os mesmos tons, cores e formas. A memória da mãe e do drama amoroso surgidos de maneira alucinatória vão se constituir nos vestidos estampados e esvoaçantes da passarela. Estaríamos aqui na ordem das associações subjetivas que, como nos signos sensíveis, vão de reminiscência a reminiscência à constituição da obra de arte.

Embora esse recurso das reminiscências possa fazer parte de narrativas fílmicas diversas, o que propomos aqui é que Bonello faz efetivamente uma referência a Proust e sua literatura, em outras palavras uma cominação entre cinema e literatura. E essa referência não é gratuita, ela é apoiada pela intensa identificação de Saint Laurent com Proust. Tanto isso nos parece plausível que se comprove pelo discurso de despedida



da alta costura em 2002, noticiado amplamente pela televisão e mídia impressa, a qual provavelmente serviu de apoio para as elaborações posteriores do filme. Saint Laurent, em um discurso magistral, conclui sobre sua bibliografia: “Marcel Proust me ensinou que ‘a magnífica e lamentável família dos nervosos é o sal da terra’. Eu, sem saber, fiz parte dessa família” (LEITE NETO, 2002).

Considerações finais

A vida e obra de um estilista que se tornou uma das personalidades mais marcantes do mundo da moda pode ser narrada de diversas maneiras. E ela o foi, efetivamente não apenas em livro e exposições, mas em documentários e filmes desde 1994. No filme *Saint Laurent* de Bonello observamos uma perspectiva sensível atrelada à ambiência do tempo histórico do estilista a partir da qual podemos compreender sua contribuição. Ao contrário do filme homônimo de Jaspel, lançado de maneira simultânea no mesmo ano, tais referências não são ilustrativas de um filme biográfico comum, mas são centrais e constituem uma sintaxe plástica articulada por artefatos estéticos (roupas, vídeo, fotografia, pintura, desenho, ópera), constituindo uma ambiência singular que permite lançar a discussão acerca do impacto da contribuição de Saint Laurent. Entendemos, pois, que a forma expressiva e os dados factuais se amalgamam neste filme para além da biografia tradicional de um mito. E neste contexto, a proposição das configurações intermediárias como linguagem se instaura como um recurso importante, pois é capaz de trazer de maneira absolutamente contemporânea o que significaria Saint Laurent para a mídia e a cultura de massas: aquele que cruzou fronteiras diversas.

Dito de outra forma, acreditamos ter demonstrado a proposição inicial deste artigo, isto é, a ideia que Bonello nos transmitiu cinematograficamente (e de maneira consciente) a biografia e a criação artística do estilista Saint Laurent como sendo “contaminada” ou inspirada pelo fenômeno midiático, isto é, como uma narrativa repleta de configurações entre mídias e esferas diversas que lhe são correlatas.

Referências bibliográficas e videográficas

AUMONT, Jacques. *Fictions filmiques, comment (et pourquoi) le cinema raconte des histoires*. Paris: Librairie Philosophique, 2018.

BEMAÏM, Laurence. *Yves Saint Laurent: biographie*. Paris: Grasset, 2002.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BONELLO, Bertrand. *Entrevista* (2014). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8rtBx7jVYj0>>. Acesso em: 20 jan. 2019.



BONELLO, Bertrand. Saint Laurent. Produtora: Imovision. França/Bélgica. 2014. 1 DVD (150 min).

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

GRANDI, Silvia. "Arte e moda: uma relação em evolução" IN SORCINELLI, Paulo (org.) *Estudar a moda: corpos, vestuários, estratégias*. São Paulo: Senac, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC, 2014.

LEITE NETO, Alcino. *Yves Saint Laurent dá adeus à alta-costura*, *Folha de S. Paulo*, 8 jan. 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero, a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENDES, João Maria. *Introdução às intermedialidades*. Amadora: Editor Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011. Disponível em <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/731>. Acesso em: 4 abr. 2019.

MÜLLER, A. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PACCI, Lilian. (Blog) *Gaspard Ulliel e Bonello falam sobre Saint Laurent*. Texto publicado em: 5 nov. 2014. Disponível em: <http://www.lilianpacce.com.br/moda/fashionteca/gaspard-ulliel-bonello-entrevista-saint-laurent/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

PÚBLICO (Portugal). *O misterioso Saint Laurent por Kathleen Gomes*. Texto publicado em: 4 abr. 2010. Disponível em: http://lifestyle.publico.pt/perfil/289913_o-misterioso-saint-laurent/2. Acesso em: 16 jan. 2019.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora-Fale/UFMG, 2012.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Sobre o “cinema violento” e seus manifestos esquecidos

Leonardo Esteves¹

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Email: leonardogesteves@gmail.com

**Resumo**

Este artigo investiga a origem e o significado do “cinema violento”, proposto nas páginas da revista *Opus international* em junho de 1968. Sob o impacto do Maio de 68, o periódico faz uma espécie de dossiê a respeito da violência, pensando em sua abrangência sobre diversas modalidades artísticas. No cinema, destacam-se os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” e o engajamento do principal teórico por trás da publicação, Alain Jouffroy. Por meio de uma análise textual das ideias contidas nos manifestos e de cenas de filmes produzidos por seus diretores, trabalha-se sob a hipótese geral de que a influência de Jouffroy será determinante para o desenvolvimento deste projeto. Como conclusão, são apontados dois possíveis desdobramentos do “cinema violento”.

Palavras-chave: cinema político; cinema de vanguarda; maio de 68.

Abstract

This article investigates the origin and meaning of “violent cinema” proposed by *Opus international* journal in its June 1968 edition. Under huge influence of May, 68, the journal establishes a dossier on the topic of violence, promoting its consequences over different artistic paths. On cinema, “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” and the engagement of Alain Jouffroy, the main theorist behind it, stand out. Through a textual analysis of the ideas contained in manifests and film scenes produced by the directors, one works on the general hypothesis that the influence of Jouffroy will be decisive for the development of this project. As a result, the article points at two possible developments regarding the “violent cinema”.

Keywords: political cinema; avant-garde cinema; May 68.



Introdução

Um tanto despercebido parece ter passado um breve conjunto de manifestos escrito a quatro mãos e publicado em junho de 1968 na extinta revista *Opus international*. Ao menos nas efemérides dos 50 anos do Maio de 68, que recentemente tornaram a prospectar sobre o período, os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” passaram (mais uma vez) sem despertar grandes esforços por parte dos pesquisadores de cinema². E por que o faria? Sem maiores desdobramentos, este registro incomum assinado por Philippe Garrel, Patrick Deval, Serge Bard e Daniel Pommereulle nunca ultrapassou a barreira da promessa e pode ter esgotado todo seu potencial na fugacidade do período. Ou, por outro lado, pode ter deixado intocada outra possibilidade de abordagem a ser cotejada às tendências do período.

Enquanto manifestos que parecem terem sido escritos no calor do momento, em parte atendendo a uma demanda maior (o tema daquele número da *Opus* era justamente a violência e o Maio de 68), os textos trazem muitas considerações relevantes à época. Sobretudo no que concerne a uma parcela de filmes identificados à vanguarda e que militam a favor de uma revolução cultural.

Aprofundar uma prospecção sobre as promessas contidas em um editorial tão distante e apagado pela historiografia do cinema de 68 – que começa a ser erigida já nos anos seguintes ao período – é também se dirigir contra um modelo. Ou ainda, contra uma tendência a restringir o cinema daquele momento a uma certa demarcação. Neste artigo, a análise sobre os “*Quatre manifestes*”, assim como a de textos que estão em seu entorno, aponta para uma abordagem que destoaria do que irá aparecer cristalizado em outras propostas, ao redor do que se chamou de um cinema de 68³. Pois não se apega diretamente ao repertório de autores e paradigmas valorizados por um cinema marxista emergente e reformador, embora seja igualmente favorável a uma renovação marxista. Mas esta é aqui saudada pelo lado estudantil: trata-se da defesa de uma reforma identificada ao movimento, imprevisível; e não um retorno à manutenção da ideologia e sua hierarquia de saberes teóricos e autoridades acadêmicas.

² O conteúdo do manifesto, excetuando uma pequena introdução que consta na publicação original, provavelmente escrita por Alain Jouffroy, foi reproduzido em Shafto (2007).

³ Tomo como referência para este argumento a numerosa bibliografia que analisa o cinema sob a ótica do Maio de 68 em diferentes épocas e países. Destaco alguns títulos que abordaram o tema sem, contudo, discorrer sobre o “cinema violento” e o manifesto publicado na *Opus: Cinéma et politique* (1974, Christian Zimmer); *May'68 and film culture* (1978, Sylvia Harvey); *De Mai 68... au films X* (1979, P.J. Maarek); *Mai 68 ou le cinéma en suspens* (1998, Gerald Léblanc e David Faroult); *Caméras en lutte en Mai 68* (2008, Sébastien Layerle); *Images et sons de Mai 68: 1968-2008* (2011, Christian Delporte et al.) e *Cinéma militant – Political filmmaking & May 1968* (2016, Paul Grant). Com a expressão “cinema de 68” estou considerando a publicação de 2008 dos *Cahiers du cinéma*, chamada justamente *Cinéma 68* (orgs.: A. de Baecque; S. Bouquet e E. Burdeau), que traz materiais publicados desde 1998. Nela há uma boa margem de compreensão sobre a extensão desse cinema, trazendo exemplos incomuns ao repertório geralmente visado por pesquisadores.



Ao se debruçar sobre o objeto, o artigo inicia a análise discorrendo sobre o editorial da *Opus internacional* e a interpretação sobre a violência nele formulada. O texto é escrito por Alain Jouffroy, editor da revista e teórico que permanece forte por trás da elaboração dos manifestos e das ideias que estão neles contidas. Jouffroy é um pensador de grande relevância para a contracultura francesa do período, se notabilizando por diversas ações que serão lembradas ao longo deste trabalho. Em fevereiro de 1968 publica *L'abolition de l'art*, escrito no ano anterior e que expõe uma série de ideias que serão retomadas por ele ao longo do ano, fortalecidas pela ebulição das manifestações. Neste texto, a tese da abolição da arte é sintetizada nesta passagem:

Abolir a arte é iluminar de uma nova maneira as condições de nossa existência; é também nos colocar em *comunicação violenta* com 'o drama, o amor, a separação e a morte'. Não se trata mais de saber, por exemplo, se os objetores de hoje são ou não seguidores de Marcel Duchamp, mas de derrubar as cartas de um jogo absolutamente diferente de todos os outros precedentes e de ganhar a partida (...) A abolição da arte só se dará com o apoio de alguns escritores, cineastas e pintores (...) (Jouffroy, 2011: 28) – grifos meus⁴.

Trata-se, como se vê, de investir em uma “comunicação violenta”, o que irá, entretanto, colocar em revisão a práxis vanguardista e terá, no cinema, um campo de batalha favorável. O conjunto de manifestos elaborado em junho não deixa de dar prosseguimento à ideia de abolir a arte e problematizar o cinema enquanto um meio comunicacional.

Em seguida, a pesquisa analisa um outro texto de Jouffroy, incluído no mesmo periódico, chamado “*La réalité dépasse la culture*!” “a realidade ultrapassa a cultura”. Nesta análise, traça-se um paralelo entre as ideias de Jouffroy e um trecho de *O homem unidimensional*, livro de Marcuse que é uma influência para o autor na interpretação da violência pós Maio de 68, enfatizando a presença estudantil. Este trecho do texto estabelece ainda um paralelo com os argumentos acerca da violência nas artes, trazidos pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, também em *Opus*.

Tendo discorrido sobre a questão da violência e as alavancas de ruptura em um pensamento pró-revolucionário, a análise passa a se concentrar sobre o “cinema violento”. O faz, mais uma vez, a partir de Jouffroy e de alguns paradigmas por ele

⁴ Todos os textos de Jouffroy, assim como os trechos “*Quatre manifestes*” e falas de filmes são por mim traduzidos.



trazidos: os filmes *Marie pour mémoire* (1967), de Philippe Garrel; e *Héraclite l'obscur* (1967), de Patrick Deval, ambos signatários dos “*Quatre manifestes*”. Em seguida serão debatidos os textos que compõem os manifestos para um “cinema violento”. Finalmente, a última etapa do artigo aborda dois complementos conclusivos que visam pensar o “cinema violento” na tela.

Opus international e a violência

A sétima edição da *Opus international* vem a reboque do Maio de 68. Editada ainda no calor do momento, chega às bancas em junho. O título “*Violence// Mai 68*” é ilustrado na capa por um desenho de Roland Topor que tematiza a violência encobrendo a fisionomia de um rosto com um punho fechado que o soca. No sumário, haverá artigos que buscarão meditar sobre a violência nas artes plásticas, na música, nos quadrinhos e no cinema.

No editorial, assinado por Alain Jouffroy e intitulado “*Le monde est aux violents*”/ “O mundo é dos violentos”, frase do escritor Julien Gracq, o apelo local é urgente. Mas está contextualizado em uma situação global, traçando paralelos com países do oriente, do terceiro mundo e com os Estados Unidos. O Brasil é também citado neste panorama que coloca os estudantes na vanguarda da luta revolucionária. Em seu texto, que começa buscando conceituar a violência entre frases de Blaise Pascal e Émile Littré⁵, Jouffroy estabelece a violência policial como arqui-inimigo da aventura do pensamento, da imaginação. Cultura e revolução, segue o editorial, não são mais distinguíveis:

Porque hoje é impossível separar cultura e revolução, porque a revolução se tornou, ela mesma, a única forma de cultura na qual o homem deve se esforçar para escapar da mutilação do saber especializado e para frustrar as diversas ditaduras da sociedade de consumo... (Jouffroy, 1968d: 10).

Há um nítido desconforto com a linguagem, no sentido de tê-la ainda submetida às “tradições intelectuais”, incapaz de transmitir por atos e palavras uma violência atrelada à guerrilha. “Nosso pensamento é feito de um tecido que sufoca o fogo. Os sentimentos mais fortes, quando eles escapam da jaula das palavras, saem, congelam sobre as páginas” (*Ibidem*: 11). Os rótulos advindos desse sistema seriam responsáveis por isolar manifestações em segmentos dissociados (tais como dos “intelectuais”, dos “literários”, “científicos”, “proletários”, etc.).

⁵ Blaise Pascal, matemático, físico, filósofo do século XVII; Émile Littré, lexicógrafo, autor do *Dictionnaire de la langue française*, viveu no século XIX.



O parágrafo final do editorial sobre os novos contornos da violência pós Maio de 68 apela, previsivelmente, para a ação coletiva. A revolução só poderá ser feita a partir da união, ainda que ela se dê para “destruir tudo junto”. Muito atual não apenas pelas reivindicações, pelo exercício sistemático de repensar as implicações que passam a reconfigurar vocábulos e expressões para uma nova gramática cultural, este editorial está alinhado ao exercício de resgatar identidades.

É sobre uma nova história, prestes a ser reescrita, que está se prospectando a partir de entidades do passado, apontando, ao mesmo tempo, necessidade de compreensão histórica e revisão das narrativas. Pascal e Titré são pontos de partida para exercitar, talvez, um desapego pela forma como as coisas vinham sendo formalizadas, sem, contudo, destituí-las de seu valor histórico. O mesmo trajeto faz Michel de Certeau (1994) e Roland Barthes (1968) ao instituírem paralelos entre o Maio de 68 e a Tomada da Bastilha. Jouffroy e de Certeau são fraternos ainda no que concerne a apontar o déficit da linguagem e a compreender uma espécie de mutação na ideia de cultura pós Maio. No caso do editorial em questão, é, portanto, sobre a violência que repousa a ênfase do discurso, pensada também por Barthes no âmbito da escrita. Deve-se compreender essa nova configuração sobre o vocábulo como algo avesso à linguagem, à individualidade e à intelectualidade enquanto figura de distinção – assim o propõem Jouffroy e Barthes. Em última análise, a violência pode ser aqui compreendida como vontade profunda de ataque à normalidade em múltiplas camadas, enfatizando um regimento grupal.

A realidade ultrapassa a cultura

A violência dificilmente poderá ser desarticulada do contexto em que passa a ser (re)pensada, problematizando o que poderia ser chamado ou compreendido até então como uma *cultura da violência*. Mais adiante na *Opus* sobre o Maio de 68, Jouffroy torna a prospectar sobre a violência. Inicia seu *enredo* citando Alain Krivine, então dirigente da Juventude Comunista Revolucionária, atribuindo a ele essa passagem: “A violência é uma necessidade ditada pelas condições objetivas da luta e pela natureza de nossos adversários. É também um meio de originar uma sociedade sem violência” (1968c: 14). Neste curto artigo, os estudantes são protagonistas de uma nova mentalidade ou força política que, por sua vez, não constitui um partido ou se encaixa nas configurações de qualquer um dos grupos políticos na França de então. A educação dos estudantes, observa Jouffroy, se dá no enfrentamento às forças policiais, fora das salas de aula e contra os métodos pedagógicos habituais. O movimento 22 de março e sua liderança, Daniel Cohn-Bendit, são salientados no texto; mas ao fazê-lo, não deixa de relativizar um suposto ineditismo na força de uma dinâmica coletiva estudantil. Afinal, ainda se



faria necessário apontar protagonismos e Cohn-Bendit tem de fato um desempenho central nas manifestações, originando episódios a partir dele⁶.

Não tarda a aparecer novamente no raciocínio de Jouffroy a questão da superação histórica. É preciso ir mais longe do que Breton, Aragon, Artaud ou Bataille no que concerne a impedir que as reivindicações sejam cooptadas e convertidas em “culto cultural” (1968c: 15). Nesta linha, os estudantes atrelados ao 22 de março teriam tomado à frente no que tange a rejeitar um posicionamento teórico, de repetir ou reinterpretar velhas verdades proclamadas por uma literatura marxista. É um *movimento* marxista, leninista, castrista que iria suplantar uma *ideologia* marxista-leninista por meio de uma prática de resignificação incessante de conceitos e palavras. Em resumo: é toda uma cultura marxista que passa a ser reavaliada criticamente pela prática estudantil atual (e o regime cubano pode caracterizar a modernidade revolucionária visada pelo autor⁷). Trata-se, propõe Jouffroy, de redirecionar uma nova sensibilidade para os resultados que virão do imprevisível – o que caracterizaria uma situação revolucionária –, mantendo uma distância da coerência doutrinária, abstrata. É a prática a grande definidora que respalda o vigor do presente enquanto crítica à obsolescência teórica, planejada, do passado. A realidade da prática e sua imprevisibilidade pautam o tom do discurso enquanto elogio ao agora. Esse raciocínio irá se estender à defesa do “cinema violento”, como se verá mais adiante.

O título deste pequeno texto, “*La réalité dépasse la culture*”/ “a realidade ultrapassa a cultura”, é, por sua vez, extraído de *O homem unidimensional*, obra de Herbert Marcuse transformada em *best seller* pela militância que prolifera com fôlego em 68. A frase surge originalmente neste trecho:

As realizações e fracassos dessa sociedade (industrial avançada) invalidam sua cultura superior. A celebração da personalidade autônoma, do humanismo, do amor trágico e romântico parece ser o ideal de uma etapa anterior de desenvolvimento. O que está acontecendo agora não é a deterioração da cultura superior na cultura de massa, mas a refutação dessa cultura pela realidade. A realidade ultrapassa sua cultura. O homem hoje pode fazer *mais* que os heróis da cultura e semideuses; ele resolveu muitos problemas insolúveis. Mas ele também traiu a esperança e destruiu a verdade que estava preservada nas sublimações

⁶ Para a relevância de Cohn-Bendit no Maio de 68 ver Ross (2002).

⁷ Em *L'abolition de l'art*, Jouffroy (2011: 39) tece comentários elogiosos sobre Cuba.



da cultura superior. Certamente, a cultura superior sempre esteve em contradição com a realidade social e apenas uma minoria privilegiada desfrutou de suas bênçãos e representou seus ideais. As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram: a cultura superior sempre tem sido conciliatória, enquanto a realidade raramente foi perturbada por seus ideais e sua verdade (Marcuse, 2015: 85) – grifo do autor.

O contexto analisado por Marcuse nesta etapa de sua pesquisa é o da arte, com ênfase na literatura, e os valores culturais dela advinda. A premissa é a de que uma sociedade bidimensional, caracterizada pela oposição entre cultura e realidade social, se tornara enfraquecida devido à incorporação das discrepâncias, contradições e antagonismos à “ordem estabelecida”. Tal quadro teria sido facilitado pela reprodução em massa, originando a partir dela tendências como a materialização acentuada ou a conversão irrestrita das coisas em mercadoria. Uma boa síntese deste argumento pode estar nesse comentário: “O poder de absorção da sociedade esgota a dimensão artística pela absorção de seus conteúdos antagônicos” (Marcuse, 2015: 89). Neste cenário, o autor torna a evocar um conceito já introduzido por ele em *Eros e civilização*, a Grande Recusa – estágio de negação intrínseco à arte em suas propostas mais radicais, protesto imanente sobre as configurações estabelecidas e tendência irrefutável à alienação.

Em uma cultura unidimensional, a “alienação artística” está integrada, racionalizada e é funcional. Passa a ser incorporada a uma estética democrática que dilui seu potencial dialético, contraditório, transformando-a em entretenimento. Para Marcuse, a alienação, em sua verve discrepante e irreconciliável com a realidade, é sublimação. Passa a ser dessublimação quando se torna banal, aplicável ao cotidiano e reproduzida sem parâmetros por uma sociedade unidimensional. A dessublimação é, portanto, repressiva, conformista e está em função de uma política do consumo.

A partir do momento em que a realidade refuta a cultura, negando, por isso mesmo, uma tendência à racionalização/ dessublimação, ela estaria, logo, favorecendo um processo de autonomia/ sublimação. O contexto no qual Jouffroy retoma Marcuse se dá a partir do distanciamento dos “teóricos do compromisso e da razão cansada” (1968c: 18) e da identificação com os universitários.

A realidade seria, portanto, um momento de vanguarda, de subverter expectativas dentro da própria esquerda e reescrever a história para fora do âmbito da cultura, da



dessublimação repressiva. Ao nomear este texto a partir de um comentário de Marcuse, Jouffroy está estabelecendo uma forte conexão com o momento⁸.

No raciocínio desenvolvido nas páginas da *Opus*, a reflexão em torno da violência pode ser interpretada como uma tentativa de alocá-la em um estágio temporário. Ou de tê-la nos termos de uma vanguarda no ápice de seu estranhamento e ainda não absorvida (ou dessublimada) por uma estrutura cultural. Não é exatamente nessa chave que Gérald Gassiot-Talabot, influente crítico que está nas origens da figuração narrativa e na manutenção de sua defesa, vai se manifestar na *Opus* em torno da violência na arte. Há, segundo ele – que trata a violência como um artifício antigo, desigual e recorrente nas artes –, uma violência que é latente, que aparece potencializada em elementos da pintura, traduzida, por vezes, de forma redutora na tela. Trata-se, contudo, de manter uma distância do que poderá ser compreendido como “expressão”⁹, fazendo-o a partir de uma “representação diferente”:

É preciso distinguir esta ‘representação diferente’ da violência – manifestação de uma operação mental e de um cálculo voluntário e preciso – de tudo o que na abstração e na figuração procede de expressão. Aqui, a violência se quer ‘vívuda’ (não que ela não o seja entre aqueles que a objetivam), mas mais exatamente em correlação direta com o ato criador mesmo (Gassiot-Talabot, 1968: 30).

Sobre o processo do artista – sendo Franz Kline uma espécie de emblema da *action painting*, apto a, na ótica do autor, rivalizar com René Duvillier, da *abstraction lyrique* franco-italiana –, a violência é uma manifestação do imediato. Ela o possui, distanciando-o de qualquer operação consciente, observa o crítico. Como se vê, não se trata primeiramente de pensar a violência nas artes como uma evidência imanente do presente, mas de contextualizá-la em um passado histórico de conquistas, enfatizando o pós-guerra mais recente.

Mas o crítico não deixa de tentar abordar a questão a partir de trabalhos mais próximos ao período em que escreve sem, contudo, utilizar o Maio de 68 e suas consequências como uma referência contundente. Tal posicionamento o fará confirmar uma posição talvez mais sóbria, de lidar com dados concretos, um pouco recuados, e nem tanto afeito a especulações a partir da efervescência cultural de 68. Para Gassiot-Talabot – e tomando como exemplo artistas então contemporâneos como Arroyo, Aillaud

⁸ Mas não apenas ele. O texto sobre a violência nas histórias em quadrinhos, também na *Opus*, começa contextualizando o debate a partir de Marcuse.

⁹ Sobre a “expressão”, escreve Jouffroy (2011: 29), em 1967 e em plena sintonia com Gassiot-Talabot, sobre abolir a arte: “Convém, em primeiro lugar, abandonar definitivamente a ideia de ‘expressão’. É a pressão da arte, e não sua expressão, que pode permitir fazê-la escapar do circuito fechado da ‘cultura’”.



ou Buraglio – não se trataria, afinal, de pensar a violência como representação, ou tampouco de tratá-la como um manual de ação. Mas de compreendê-la enquanto subversão dos meios pictóricos, inversão de signos.

Para esta modalidade, a realidade da práxis instintiva e a inconsciência sobre uma forma que nasce disforme e imprevisível, tal como se dá no programa da *action painting*, pode não parecer tão próxima. A série interminável de Aillaud com temas de zoológico (produzida antes de 1968 e continuada ao longo dos anos), enfatizada por Gassiot-Talabot, é um exemplo destoante do trabalho de Kline. Outro trabalho realçado pelo crítico é o do Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.P.), citando como referência a exposição *Lumière et mouvement*, aberta ao público em 1967 e da qual Talabot participa.

A rigor, a violência na arte seria algo bem maior e mais complexo do que as inquietações atuais, parece argumentar Gassiot-Talabot nas entrelinhas. Não deixa de meditar sobre a vontade de ultrapassagem da cultura e sobre o impacto das tendências mais próximas sem, contudo, caracterizar nada disso como inédito ou diretamente afetado pelas ocorrências imediatas. De uma forma geral, o crítico não deixa de estar trabalhando sobre a defesa de uma alienação artística contrastante com a razão, como o propõe Marcuse, e sobre a dificuldade em estabelecer uma linha bem definida sobre as aplicações da violência na arte. Mas o faz sem radicalizações e sem a eloquência de Jouffroy.

Sua forma de buscar entronizar essas manifestações a ponto de enquadrá-las sob o teto da “representação diferente”, ou de discorrer sobre as múltiplas tentativas de traduzir o *espectro* da violência a partir de lacunas e omissões, irá produzir ambiguidades. Tais artistas não estão, e nunca estiveram, na mesma proporção e posição de anonimato dos estudantes. E tampouco despertarão ressonância tão expressiva por meio de suas obras quanto à proporcionada pela mobilização estudantil. Por fim, por estarem arrolados entre as escolhas de um crítico, ou de uma curadoria que visa cristalizar uma argumentação por meio de explicações e alinhamentos, é difícil pensar nestes trabalhos artísticos como totalmente alheios às práticas de dessublimação.

De uma certa maneira, Jouffroy vai fazer um caminho parecido ao de Gassiot-Talabot – no que concerne a transpor a violência para o campo cinematográfico se servindo de exemplos não tão atuais. Não serão *ciné-tracts*¹⁰, ou filmes documentais sobre as barricadas, novidades imediatas estimuladas pelo Maio de 68, que ganharão o debate. Mas produções realizadas no ano anterior, sem o tom político e um

¹⁰ Pequenos filmetes militantes sem som inventados durante o Maio de 68 e produzidos em larga escala.



posicionamento aguerrido. O cinema é a única arte na edição da *Opus* sobre a qual Jouffroy vai se encarregar, ele mesmo, de prospectar.

Cinema profético, violento

Jouffroy (1968b: 31) promove o deslocamento da discussão sobre a violência para o âmbito das imagens em movimento a partir desse comentário: “Nada é mais violento do que uma imagem em movimento quando ela se inscreve no movimento de uma ideia aguçada pela profecia que propõe antecipar a queda do sistema ideológico e social que a rodeia”. Godard teria engajado seu cinema nesta linha em seus então três últimos filmes (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, *A chinesa*, *Week-end*, todos de 1967), aponta o autor, que o citara já como um emblema em *L’abolition de l’art*. Mas, sozinho, o diretor não conseguiria dar conta de todas as transformações que passaram a golpear o cinema e seus espectadores, pondera Jouffroy. A contrapartida geracional brota do festival de Hyères, uma espécie de ponta de lança do *jeune cinéma*, e o protagonismo se dá em *Marie pour mémoire* e seu diretor, o estreante Philippe Garrel.

O entusiasmo de Jouffroy em relação ao longa de Garrel está sintonizado ao discurso que prevê a realidade de uma prática enquanto oposição às conformidades culturais. Este parecer está embasado no elogio à espontaneidade, sobre a qual o cineasta, por sua vez, militará abertamente, discorrendo sobre uma “violência interior”¹¹. *Marie pour mémoire*, argumenta Jouffroy, está ao nível da ideia (pensamento) e do corpo, convergindo a linguagem e o mundo na mesma transgressão, ou no mesmo “risco permanente” (1968b: 32): “Ver *Marie pour mémoire* é participar da rebelião de uma ideia em seu nascimento e que se define pela simplicidade, pela nudez extrema” (*Ibidem*). E Garrel, por sua vez, será o nome mais qualificado do *jeune cinéma* a justamente ultrapassar Artaud, alega Jouffroy, retomando uma proposição formulada anteriormente em seu texto nomeado a partir de Marcuse, como citado acima.

O que, entretanto, é salientado por Jouffroy em *Marie pour mémoire* enquanto artifício espontâneo? Cinematograficamente falando, como se daria esse “risco permanente”? O que se poderia identificar como revolucionário neste filme? A defesa de Jouffroy é passional. Há um entusiasmo muito grande em seu parecer, compartilhado pelo grande prêmio concedido a *Marie* no Festival de Hyères, às vésperas do Maio de 68¹². O que, entretanto, é trazido pelo autor não avança tanto quanto ao mérito do filme

¹¹ Ver a entrevista dada por ele a Comolli, Narboni e Rivette (1968: 46) nos *Cahiers du cinéma*.

¹² Como um contraponto ao entusiasmo de Jouffroy, há em *Cinéthique* uma série de comentários feitos por Jean Thibaudeau e Marcelin Pleyne que desabonam Garrel e Deval. As críticas se resumem à manutenção do papel do diretor enquanto autoridade, o que vai na contramão da proposta de criação coletiva valorizada, também, por Jouffroy; ao culto da personalidade individual, que culmina com a



no que toca a pensar a violência enquanto uma evidência intuitiva do processo no instante prático, simultâneo ao acionamento da câmera – o que poderia radicalizar a equação ideia-corpo no primado do “risco permanente”. Nesse sentido, três argumentos podem ser trazidos.

Primeiro, *Marie* é um trabalho geometricamente calculado em seus enquadramentos centralizados, seus movimentos de câmera coreografados e seus textos precisamente declamados. Pensar em um despojamento contagiante no momento da filmagem a partir das imagens que predominam ao longo de toda a projeção parece ser uma meta pouco promissora¹³. Tanto no que corresponde à operação da câmera quanto ao trabalho dos atores. Nesse caso, o que teria dito Jouffroy do resultado intimista e desigual entregue pelos intérpretes improvisados no glauberiano *Câncer* (1968-72)? Ou das experimentações em plano-sequência com a câmera na mão conduzidas por Rogério Sganzerla em *Sem essa, Aranha* (1970)? Dois artifícios valorizados por Garrel aqui e que irão repercutir em sua filmografia, o plano-sequência e o *travelling*, tampouco trabalham no sentido de descortinar uma circunstância que nasce em boa parte no momento da tomada e se infiltra sobre o previamente planejado. Por mais que Garrel vá enfatizar o momento da filmagem como a parte mais imprevisível do processo de um filme, suas tomadas em *Marie pour mémoire* vão parecer demonstrar um controle absoluto sobre o trabalho e muito pouca *promiscuidade criativa* na captação. É difícil associar esse resultado, por exemplo, ao que é chamado de “representação diferente” por Gassiot-Talabot no âmbito das artes plásticas, trazido acima: uma imposição do instante sobre o método que caracteriza a *action painting* e a violência.

Segundo, a constante comparação com Godard feita por Jouffroy confirma Garrel como um nome promissor para oxigenar o que fora valorizado como a política dos autores – e que será confirmado nos *Cahiers du cinéma*¹⁴. É a partir da genialidade de um indivíduo que parte o montante de elogios proferidos por Jouffroy (a profecia sobre a qual versa o título do texto¹⁵ é retirada de uma fala do cineasta proclamada em Hyères – e o autor o confirma como um vidente, profético). Os paralelos com o último Godard, que àquela altura já discorre sobre o fim do cinema, não farão outra coisa senão valorizar a ascensão de uma nova liderança.

comparação entre Garrel e o ator Louis de Funès; e aos filmes desses diretores enquanto exemplo de auto-expressão, resultado da “pequena personalidade” dos autores. Ver Leblanc (1969).

¹³ Muito embora se possa detectar momentos marcados pelo instante, como quando um dos intérpretes esquece o texto e recomeça a fala, nitidamente desconfortável, logo após um *travelling* calculado.

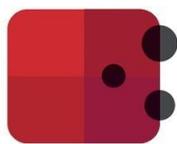
¹⁴ Ver a edição n° 204, set. 1968. Ela traz uma longa entrevista com Garrel e o aponta como um dos nomes de maior relevo no momento.

¹⁵ “*La prophétie du meurtre par la pensée: Philippe Garrel et Patrick Deval*”.



Terceiro, os exemplos salientados por Jouffroy ao longo do texto não deixam de tomar como referência a valorização das descontinuidades narrativas que primam por resultar em comentários materialistas *do* filme e não *no* próprio filme, no instante prático. Um exemplo: ganha relevo na análise do autor o plano-sequência sem som da dança entre Marie (Zouzou) e Jesus (Didier Léon) no interior de uma igreja em ruínas. Neste, enfatiza-se o aspecto poético da câmera que orbita entre os intérpretes no espaço sem, contudo, denunciar sua presença. Mas é o contraste que impulsiona o argumento, o corte brusco e cruel do plano seguinte, que cancela o esplendor silencioso do casal e mostra o cinegrafista sendo expulso da igreja com a câmera na mão. Trata-se de um curto-circuito imprevisível que, de certa forma, invalida a fluência poética e obriga o espectador a traçar um redimensionamento da experiência. Outro trecho apontado pelo texto que confirma o imprevisto como uma construção cerebral referente à criação em si (e não sobre a contribuição espontânea e imprevisível no instante da filmagem) está na seguinte fala proclamada por Jesus para a câmera: “Você parará a projeção se eu estiver enganado! O que me inspira é minha intuição, que precede a razão!”. Tal frase serve bem a Garrel, que poderia estar comunicando suas prioridades ao espectador por meio de seus vasos condutores, os personagens. Esses tipos de argumentos parecem colocar em xeque a potência do instante no que concerne a meditar sobre a transposição da violência no cinema. Mais uma vez comparando ao que é trazido por Gassiot-Talabot, que valoriza o arranjo espontâneo de linhas que escapam de planejamentos prévios, os submetendo à práxis (e assumindo a *action painting* como modelo), o que o cinema teria a acrescentar? Tomando o filme de Garrel como um paradigma, essa violência só fará sentido se contrastada a propósitos racionais de desconstrução narrativa. Ao declarar que assistir a *Marie pour mémoire* seria o equivalente a participar da rebelião de uma ideia que está nascendo naquele momento, Jouffroy não parece estar mirando em resultados que se assemelhariam a propostas viscerais como o *happening* – para tomar como exemplo uma tendência relevante à época. Ao menos não no que diz respeito ao trabalho *no* filme. *Marie* não nasce em boa parte da hora em que a tomada é iniciada. Pelo contrário, ele parece ser dominado pelo planejamento, por ensaios preparatórios que entregam execuções precisas.

Por outro lado, as escolhas de Jouffroy talvez se assemelhem ao que é valorizado como a *última etapa* da violência nas artes trazida por Gassiot-Talabot, e que já não trazem tanta identificação com a práxis da *action painting*. É possível que o longa de Garrel, no tocante a sublimar procedimentos cinematográficos que suspendam expectativas narrativas, favoreça alguns paralelos com o que é prospectado por Gassiot-Talabot a partir dos trabalhos então atuais de Aillaud e Buraglio. Sobre estes, o crítico observa: “o rigor doutrinal não deve ser confundido com uma leitura imediata das



aparências” (Gassiot-Talabot, 1968: 31). O trabalho de Garrel não parece estar distante deste princípio, começando pelo que está implicado no próprio título, para a questão da memória, suas repercussões na estrutura fílmica. Nada, portanto, aparenta imediato, mas rigoroso.

Em relação à narrativa, *Marie pour mémoire* jamais deixou de ironizar um exercício moderno de dilatar significados por meio de extensas temporalidades, implicando em uma certa vocação para a falta de memória, abandono de ideias. A sequência na igreja trazida acima é um forte exemplo que contribui para a intenção bem-humorada de *descontar* uma história, de perder o interesse por uma coisa e fazer outra. É isso que está insinuado já no primeiro plano do filme, na divagação sobre identidades que oscilam entre personalidades distintas e um *travelling* que vai e volta sobre dois pares de personagens. “Estou entediada”, diz Marie, que é logo repreendida por Blandine (Nicole Languigner), que retruca: não é bom ficar entediada. É, contudo, sobre o tédio que o filme se encerra, na longa tomada na qual Marie está acompanhada de seus filhos frente à vitrola; e também sobre o tema do *jogo de memória*: uma áudio-aula de inglês reproduzida em disco e seu fluxo automático de respostas tediosas. “Como será quando o filme acabar?”, pergunta Marie a um dos filhos. “Um verdadeiro tédio”, responde o menino.

Para a forma inconsequente e juvenil de rearrumar artefatos (o *travelling*, o plano-sequência, a *Nouvelle vague* de Godard), liquidando normas e protocolos de comportamento, *Marie pour mémoire* ainda aborda a discussão sobre a família. Ou melhor, expõe a degradação dos valores familiares e a crise geracional que opõe velhos e novos em possibilidades múltiplas – o que tornará a aparecer nos filmes posteriores de Garrel em torno da questão da paternidade. Não deixa de cristalizar um posicionamento de revisão que oscila polidamente entre a seriedade e a comicidade, se esquivando de críticas contundentes e posicionamentos incisivos. Soluciona o discurso na brevidade de comentários desinteressados e na proposição de paralelos improváveis (como na contextualização bíblica de Jesus e Maria).

Outro trabalho que desperta a atenção e o entusiasmo de Jouffroy na defesa de um cinema profético e desigual é o curta-metragem *Héraclite l'obscur* (1967), de Patrick Deval. Aqui, o argumento que caracteriza um “cinema violento” se torna ainda mais complexo, pois difere da estratégia dos planos de longa-duração de Garrel e da convergência entre mundo e linguagem em “risco permanente”. O *retrato fílmico* do “pai da dialética”, Heráclito, é defendido pelo autor a partir da oposição texto/imagem:



(...) é o texto explícito que muda a significação natural das imagens, e é o implícito das imagens que estende a violência da ideia para além de suas próprias palavras (...) Acreditamos sonhar, e sonhamos de fato, com Patrick Deval, com um mundo no qual a palavra incorpora o tremor das coisas... (Jouffroy, 1968b: 33).

Não se trata de um argumento novo no repertório teórico do cinema francês desenvolvido a partir dos anos 1950¹⁶; ou mesmo das vanguardas pós-segunda guerra¹⁷; e tampouco deixará de marcar uma grande presença na teoria e na prática do cinema militante impulsionado no pós 68. Godard vai ele mesmo reestruturar a questão dialética entre som e imagem a partir de um exaustivo falatório em *Um filme como os outros* (1968).

Para Jouffroy, trata-se de liberar a palavra da função de mera descrição visual, torná-la incendiária, portadora de uma *destruição criativa*. Em *Héraclite l'obscur*, e assim como o fizera o retratado em sua época, Héracito, destaca-se o fogo. Ele já está presente nas imagens noturnas que abrigam os créditos do curta-metragem. E será recapitulado por meio de passagens que replicam os comentários feitos pelo filósofo que sobreviveram ao tempo. Entre elas, destaca-se: "o homem talvez escapará do fogo sensível, mas jamais do fogo inteligível.

Ou como ele poderia se esconder do que nunca morre?". Sincronizada a ela, vemos Heráclito em uma montanha rochosa, acompanhado por uma pequena fogueira, degustando um resíduo de vegetação e limpando a boca em suas vestes. Entre a pretensão de lançar uma discussão árdua – que implica, por exemplo, na compreensão filosófica de um mundo sensível distinto de outro, inteligível – e ilustrá-la com uma representação desprezível do dia a dia, toma forma o jogo desproporcional e lúdico entre palavra e imagem. Ou entre linguagem (comum) e pensamento (individual). Ou, entre a força da ideia, da criação a partir do concreto, sobre a qual o homem jamais conseguirá escapar (a imaginação, ou o fogo inteligível) e a passividade do mundo sensível, externo e objetivo. O próprio esforço em reproduzir o obscuro e longínquo Heráclito de Éfeso em audiovisual, de forma a torná-lo simples, retratando suas andanças, o ócio e até a morte, dissolve o potencial misterioso que envolve o objeto em uma abordagem simplificada.

¹⁶ É preciso se lembrar aqui do que Bazin (1998) chamou de "montagem horizontal" em uma crítica de 1958 a partir de *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker.

¹⁷ Tomo como referência aqui o trabalho desenvolvido pelos Letristas. Em especial, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), de Debord.



Há uma fina ironia neste curta-metragem de Deval que se não chega às vias do sarcasmo, não deixa de manifestar um antagonismo que beira o lúdico: oposição entre sofisticação e simplicidade. Torna palatável um personagem denso e faz desse estranhamento uma atmosfera vacilante que passa a ser valorizada por Jouffroy nas interações irregulares entre palavras e imagens. Tal atmosfera pode, mais uma vez, fortalecer os paralelos com a figura do fogo, tão valorizada pelo filme enquanto elemento ambíguo. Ela é também expressa entre o respeito pela erudição com formalidade, a partir da introdução de Friedrich Hölderlin nos instantes iniciais, “Os mitos, eles nos fazem expô-los de maneira mais convincente”; e a conclusão informal e despojada, “Direi mais em uma outra vez”.

Garrel e Deval, assim como Serge Bard e Daniel Pommereulle (ainda em vias de produzirem seus primeiros trabalhos no cinema), são, segundo Jouffroy (1968b: 33), os nomes mais qualificados para aprofundar uma definição para o “cinema violento”:

(...) para além das idiosincrasias estéticas e sacudindo suas disciplinas, eles vão talvez definir o primeiro cinema violento, o primeiro cinema à altura do mental que poderá tratar de tudo sobre todos os tons (...) e que nossa imaginação, que é a potência de um mundo a nascer, ilumine, para além de nossas vidas pessoais, o terreno particularmente minado, esburacado e maltratado da guerrilha cultural que tem como fim a tomada do poder.

Estes jovens, todos com menos de 25 anos, informa a introdução ao manifesto (provavelmente escrita por Jouffroy), têm uma missão de subverter o cinema em pelo menos dois aspectos: fazer a imagem transcender – pela primeira vez (!) – a conformação sonora redundante, se desvencilhando da sincronização tradicional e do primado do visual; e renunciar ao cinema enquanto meio de comunicação forte, reformulando-o a partir de uma via que o estabeleça como fonte de contemplação estética. Tais medidas implicariam na derrocada do conceito (burguês) de “público”. Tal como proposto em *L’abolition de l’art*, é preciso imergir o cinema em uma “comunicação violenta”, o que talvez consista em fazê-lo não mais comunicar; ou a dosar o comunicado por brechas, em fragmentos que combinem a transgressão entre espontaneidade e assincronismo.

“*Quatre manifestes pour un cinéma violent*”

Ainda que de fato não seja um dos quatro signatários do manifesto, é muito difícil não enxergar Jouffroy não apenas como um mentor, mas como um idealizador e mesmo coautor indireto das linhas e ideias que irão propor o “cinema violento”. Os jovens



autores irão todos integrar em seguida o grupo Zanzibar, posteriormente rotulados de os dândis do Maio de 68¹⁸. Mas não irão levar adiante o *expediente* do “cinema violento” e tampouco trabalhar em uma *propagação institucional* das ideias nele contido.

Garrel e Deval são ilustres promessas reveladas em Hyères e saudadas pela crítica. Pommereulle já é um artista plástico que tem um histórico com Jouffroy. Participa da exposição *Objecteurs*, organizada pelo autor em 1965, na qual o pintor sai como revelação; contracenam juntos em *A colecionadora* (1967) de Eric Rohmer; irá contribuir com uma série de desenhos intitulada *Urgences* para a edição de *L’abolition de l’art*, publicada em fevereiro de 1968. Bard, por sua vez, é um ex-estudante de etnologia em Nanterre que terá uma carreira efêmera como cineasta – Jouffroy será filmado por ele em sua estreia, *Détruisez-vous* (1968). E, finalmente, ao longo de maio e junho, Jouffroy vai trabalhar diretamente com Garrel, Deval e Bard na produção de *Actua 1* (1968), curta-metragem militante que será editado por ele¹⁹. Como se vê, a proximidade entre o editor da *Opus* e os quatro autores do manifesto do “cinema violento” é considerável, mas também recente²⁰.

No campo das ideias, essa proximidade irá se manifestar de forma ainda mais contundente nos quatro manifestos. No texto de Pommereulle, composto por frases longas e herméticas, por vezes de difícil compreensão, a ênfase recai sobre a percepção do filme pelo espectador – aspecto comum aos demais manifestos. A conclusão fala sobre a violência do cinema, seu estágio intrinsecamente pouco promissor acerca da liberação do indivíduo em um âmbito hegemônico, industrial. Esta violência característica de um meio que ainda não teria se desenvolvido e estaria em um estágio umbilical, seria responsável por manter seu público fora de qualquer tentativa de partilha, anestesiado por mensagens tranquilizadoras. Aqui, o cinema é violento em seu sentido hegemônico, ilusionista.

Como contraponto, Pommereulle afirma ter chegado uma nova época, na qual um filme não poderá ser mais visto e dissecado em detalhes (um comentário que certamente

¹⁸ O rótulo é dado por Shafto (2007).

¹⁹ É o próprio Jouffroy quem discorre sobre o processo criativo de *Actua 1* e seu desaparecimento em Brody (2008) e Jouffroy (2008).

²⁰ Pommereulle é o nome mais antigo no círculo de apostas do teórico. Ele já é indicado na edição nº 5 da *Opus* como uma espécie de promessa. Importante observar ainda que, nesta edição de fevereiro, Jouffroy (1968: 100) vai fazer uma afirmação até profética para o que ele irá desenvolver em seguida na revista: “A indústria cinematográfica na França e no mundo inteiro está quebrando”. Há ainda uma crítica ao cinema *undeground* americano: “(...) a vanguarda mesmo – o cinema *underground* – agoniza pois não se baseia nem sobre uma ideia, nem sobre uma palavra, nem sobre uma escrita impressionantes”. Ela é justaposta a um comentário que aponta para a primazia francesa no cinema. Ao fim, Jouffroy aponta personalidades promissoras para promover a abolição da arte no cinema. Além de Pommereulle, predominam artistas plásticos na lista: Jacques Monory, Martial Raysse e Charles Matton. Godard e Alain Robbe-Grillet completam o repertório. Garrel, Bard e Deval estão fora. O Festival de Hyères ocorrerá apenas em abril, o que torna da seleção de autores dos “*Quatre manifestes*” uma escolha quase inteiramente do momento.



mira a desvalorização da crítica de cinema ou daqueles que Jouffroy classificou como “teóricos do compromisso e da razão cansada”, citado anteriormente); mas apreendido em sua totalidade (pelas audiências e, possivelmente, sem nenhuma mediação intelectual, acadêmica). Para Pommereulle, a violência do cinema seria sua potência dessublimadora, poderia acrescentar Marcuse, e nem tanto uma revolução subversiva sobre a linguagem.

Bard irá retomar o raciocínio exposto por Pommereule. Em seu texto, o menor, composto por apenas um parágrafo, a proposição parecerá, por outro lado, mais densa. Começando por essa definição que, certamente, se inspirou nas linhas de *L’abolition de l’art* e também no manifesto de Artaud, muito valorizado por Jouffroy: “A violência no cinema pode ser apenas a restituição de todo o deserto que está na base da relação irreconciliável entre o espectador e a tela” (Bard et al. 1968: 36). Escreve Jouffroy (2011: 24) sobre a forma de fazer com que uma proposta escape dos reguladores da arte sem, contudo, resultar em uma anti-arte (concepção suscetível à apropriação pela própria arte): “Trata-se de atravessar as artes como um deserto, de concebê-las finalmente como algo que deve ser superado e depois apagado”. Tanto em um caso quanto no outro, a figura do deserto é utilizada para caracterizar algo que está fora do escopo da vanguarda, que firma o distanciamento entre obra e práxis vital. E escreve Artaud no primeiro manifesto de *O teatro da crueldade*, nos anos 1930:

A CENA – A SALA: Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse desenvolvimento provém da própria configuração da sala (2006: 110).

Para esse argumento, que visa pensar a cena e a sala como motivo de integração, suprimindo o deserto que aparta público e obra, Bard (*Ibidem.*) irá formular um comentário bastante atraente, levando o debate para os termos técnicos do cinema: “(...) a *mise en scène* deve ser *mise en salle*”. A transfiguração do cinema em uma mescla com outras artes (uma *pressão* sobre o teatro ao invés de uma “expressão”, poderia acrescentar Jouffroy), encontra mais um paralelo em Artaud, sobre o cinema:

À visualização grosseira daquilo que existe, o teatro, através da poesia, opõe as imagens daquilo que não existe. Aliás, do ponto de vista da ação não se pode comparar uma imagem de cinema que, por mais poética que seja, é limitada pela



película, com uma imagem de teatro que obedece a todas as exigências da vida (*Ibidem.*).

Não é o caso de se aprofundar sobre este aspecto neste artigo, mas Bard irá trabalhar efusivamente sobre a limitação da película em alguns de seus filmes, problematizando a visualização da *mise en scène* em uma pulsação tão aleatória quanto a do fogo.

O autor termina seu curto parágrafo citando a necessidade de mudar os padrões de identificação pelos de agressão, o que geraria filmes instáveis que deixariam o espectador diante de uma grande interrogação. E aí, nesse caso, a violência no cinema seria uma oposição ao que fora apontado por Pommereulle, e mesmo por Bard, como manifestação de alienação. Seria necessário, portanto, violentar o espectador, reagindo à violência intrínseca da mídia, que seria responsável por fazê-lo estar apartado daquilo que ele mesmo consome amiúde anestesiado, passivo.

Em suas linhas, Patrick Deval vai formular uma conversação com *Héraclite, l'obscur*, sem, contudo, citá-lo diretamente. Tudo é traído no cinema, inicia o autor, comentário que caracteriza a mídia como *local* de falsidades. O mundo, segundo o cinema, é insuportável, prossegue Deval. O é pela incapacidade da mídia de lidar com a poesia e primar sempre pelo realismo. A linguagem cinematográfica, que quer ver tudo em toda parte, talvez soe insensível à antiga distinção entre a palavra e o silêncio; ou entre a revelação e a sugestão pela omissão. Sobre este trecho do manifesto de Deval há uma cena especialmente esclarecedora em *Héraclite, l'obscur*. Trata-se do plano no qual Heráclito está deitado no chão sob o sol, coberto de lama e esterco. Ele está à espera da morte. Na banda sonora se escuta sons de latidos – conta-se que Heráclito fora atacado por seus próprios cães, que não o reconheceram devido a seu corpo estar coberto de lama. Mas, no filme, não se vê os animais que latem e tampouco o ataque ao dono. É, portanto, um plano que não mostra a ação, mas a sugere, acarretando uma espécie de silêncio visual.

Deval torna a recorrer a Hölderlin, citado nas cartelas iniciais de *Héraclite*. Sobre a última fase do poeta, discorre sobre os poemas “*innalusifs*”/ “*inalusivos*”, um neologismo para o que se manteve fora de associações racionalizadas ou nas margens da loucura. São, compara Deval, como uma máscara de manteiga fria sobre o rosto – aqui uma nova alusão ao filme: é sobre a última fase de Heráclito, com o rosto coberto de lama que a câmera parece se deter com profusão, girando em torno dela, perscrutando seu mistério. Hölderlin, como Heráclito, são acometidos pela insanidade. A loucura aqui talvez deva ser encarada como uma forma de se manter imune à absorção cultural, nos termos de um elogio ao irreconhecível.



E, por fim, os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*” se encerram com uma densa contribuição de Garrel, que começa com uma reflexão semiótica na qual percebe-se que o diretor está buscando convergir duas instâncias do processo: discorre sobre a percepção do espectador no momento de visionamento do filme; e sobre a prática do autor, que não compreende tudo o que faz no momento em que faz. A partir dessa convergência, a película estaria refletindo imagens internas (mentais) tanto de quem as idealiza quanto de quem as consome. Poderia ser, mais uma vez, um retorno à ideia de derrubar a limitação da película formulada por Bard, possivelmente a partir de Artaud, como trazido acima.

O esvaziamento, prossegue Garrel, poderá acarretar em uma agressão perpétua – uma vez que o filme renuncie à perfeição, compreendendo este movimento como falta de apreço pela dramaturgia anedótica e psicológica. Tal esvaziamento pode ser compreendido também enquanto oposição à ideia de “expressão”, formulada com ênfase nas páginas da *Opus* e em *L’abolition de l’art*. Ela é contrária à ideia de meditação sobre o trabalho, favorecendo o processo intuitivo: o diretor que ainda filma embasado na busca da “expressão” o faz em “estado de sonambulismo desperto” (*Ibidem.*).

Há ainda espaço no manifesto para se pronunciar contra um cinema superior, ou talvez de autor, destinado a poucos e em condições de superioridade intelectual. O cinema, observa Garrel em plena sintonia com a vanguarda surrealista, deve ser como um sonho, pois usa a mesma codificação. Dessa forma, está disponível para qualquer um em uma estrutura íntima, pessoal, como o sonho; e, em tese, é popular, ou deveria o ser, em termos de acessibilidade da experiência e nem tanto em um plano comunicacional.

O “cinema violento” na tela – duas possibilidades imediatas

Se há um experimento fílmico que chegue mais perto de corresponder aos quatro manifestos e sua natureza grupal em termos práticos, esse é o já citado *Actua 1*. Quanto ao discurso verbalizado por seu par de locutores, a expressão recorrente “libertar-se da repetição”, assim como a mensagem reprisada de que é preciso mudar e ignorar tudo aquilo que não apele para a mudança, dão o tom do recado (e das ambiguidades). A título de discurso fílmico, a figura do *travelling* exerce com argúcia as potencialidades latentes da agressão, violentando expectativas e reconhecimentos sobre a gramática cinematográfica, como apontado em Esteves (2019). A ideia exposta no editorial de Jouffroy escrito para a *Opus*, a qual não se pode mais distinguir cultura e revolução pós Maio, é uma verdade absoluta para este curta-metragem.

Uma outra resolução para complementar o que está esboçado nos “*Quatre manifestes*” está em *Détruisez-vous* (1968) e na forma como Jouffroy figura nele. Neste



primeiro longa de Bard, rodado, segundo informa a cartela de início, em abril de 1968, Jouffroy é enquadrado falando no palco de um amplo auditório da universidade de Nanterre. No entanto, o lugar está vazio, com apenas quatro ouvintes, o que confere uma grande ironia sobre a abrangência desse discurso incendiário, cujo texto está em consenso com a linha editorial manifestada na *Opus* ou em seu livro, *L'abolition de l'art*. Nesta longa fala, Jouffroy se coloca a favor da abolição de autoridades e do medo imposto por elas na manutenção da ordem – como a religião, o Estado, a polícia e o governo. A revolução será finalmente feita, pois na França as tentativas anteriores teriam fracassado, ido até a metade. Mas essa revolução, ou os ideais dessa revolução, pode não vir agora, mas em um ou vinte anos. Quanto mais demorar a chegar o dia, mais violento será, observa o palestrante que está, em última análise, fazendo um apelo imediato à desobediência civil e mensurando a força da violência à virtualidade, ou à duração do período de gestação.

Os planos de Jouffroy em Nanterre favorecem interpretações variadas. Por um lado, podem fazer constar um comentário de que as instituições de ensino já não têm o quórum necessário e foram vertidas em um cemitério de ideias, abandonadas pelos estudantes em um novo momento, revolucionário. O próprio Jouffroy abandona o palco ao fim, continuando o discurso conforme se retira do recinto – a palavra não se encerra e o palestrante tampouco vê relevância em deixá-la aprisionada na instituição. Ou de que o método expositivo que opõe os detentores da palavra dos que apenas escutam passivamente precisa ser repensado (crítica ao sistema de ensino como um todo, ponto pertinente no Maio de 68). A última fala declamada por Jouffroy é, nesse sentido, uma resposta enfática: transformar os professores em alunos por um semestre letivo. Aposta-se, portanto, no rejuvenescimento de autoridades, proposta esboçada também no “cinema violento”. Se em seu texto que menciona os “*Quatre manifestes*” Jouffroy atenta para o fato de que os autores têm todos menos de 25 anos, no discurso para *Détruisez-vous* propõe que Paris deva ter um conselho composto em sua maioria por integrantes com menos de 25 anos.

Ganha força, contudo, as imagens que são inseridas durante a fala de Jouffroy e parecem apontar para uma evolução em paralelo. Há o plano recuado que mostra jovens – a equipe de *Détruisez-vous* e indivíduos próximos ao diretor – reunidos em um ambiente em construção que parece caracterizar um debate de ideias²¹. Na mirada seguinte, a câmera está mais próxima da multidão, ainda no mesmo recinto e atmosfera. Em seguida o ambiente está esvaziado. Mais adiante, uma ponta preta é utilizada como

²¹ Shafto (2007) caracteriza esse plano como uma espécie de transposição da Factory de Warhol para o contexto parisiense.



intervalo sobre o discurso de Jouffroy – espaço da dúvida e da falta de nitidez: para onde foi e o que faz o grupo após a reunião? A ponta preta torna a aparecer na sequência; ela vem a suceder o plano com o palco do auditório vazio, abandonado por Jouffroy. Destino incerto, e sequer nítido, para as duas partes. É talvez de um hipotético encontro entre mestre e alunos, representado pela ponta preta em *Détruisez-vous*, que resultará os “*Quatre manifestes pour un cinéma violent*”.

Referências bibliográficas

- Artaud, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.
- Aumont, J.; Comolli, J.L. “Les films des IV Rencontres de Hyères”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 203, p. 14-20, ago. 1968.
- Bard, S.; Deval, P.; Garrel, P.; Pommereulle, D. “Quatre manifestes pour un cinéma violent”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 33-37, jun. 1968.
- Barthes, R. “L’écriture de l’événement”. *Communications*, Paris, n. 12, p. 108-112, 1968.
- Bazin, A. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.
- Brody, R. *Everything is cinema: the working life of Jean-Luc Godard*. Nova York, NY: Metropolitan books, 2008.
- Comolli, J.L.; Narboni, J.; Rivette, J. “Cercle sous vide – entretien avec Philippe Garrel”. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 204, p. 44-54, set. 1968.
- De Baecque, A.; Bouquet, S.; Burdeau, E. (Orgs). *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- De Certeau, M. *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Seuil, 1994.
- Esteves, L. G. (2019). *O travelling dispersivo*. *E-Compós*, 22(1). <https://doi.org/10.30962/ec.1639>.
- Gassiot-Talabot, G. “Sur la violence dans l’art”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 27-31, jun. 1968.
- Jouffroy, A. “Autre histoire de fou racontée par un idiot – Détruisez vous, un film de Serge Bard”. *Détruisez-vous*. Paris: Re: voir, (encarte DVD), 2008.
- _____. “Cinéma”. *Opus international*, Paris, n. 5, p. 100-101, fev. 1968.
- _____. *L’abolition de l’art*. Falaise: Éditions impeccables, 2011.
- _____. “La prophétie du meurtre par la pensée: Philippe Garrel et Patrick Deval”. *Opus international*, Paris, n. 7, p. 31-33, jun. 1968b.
- _____. “La réalité dépasse la culture”. *Opus international*, Paris n. 7, p. 14-18, jun. 1968c.



_____. "Le monde est aux violentes". *Opus international*, Paris, n. 7, p. 10-11, jun. 1968d.

Leblanc, G. "Économique, ideologique, formel....". *Cinéthique*, Paris, n. 3, p. 7-14, 1969.

Marcuse, H. *O homem unidimensional*. São Paulo: EDIPRO, 2015.

Ross, K. *May'68 and it's afterlives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

Shafto, S. *ZANZIBAR: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental, 2007.



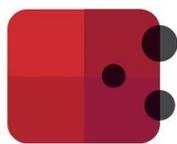
Uma vez mais: de volta aos debates sobre cinema e ideologia¹

Maria Alzuguir Gutierrez²

¹ Este artigo é resultado lateral de pesquisa desenvolvida com o apoio da FAPESP e da CAPES (processo FAPESP 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES. As traduções de citações de textos em francês, inglês ou espanhol são também de responsabilidade da autora. Em função do fechamento das bibliotecas de São Paulo durante a pandemia de COVID-19, não foi possível fazer nova consulta aos artigos originais da revista *Cahiers du Cinéma*. Por isso, tivemos que tomar com base, para as citações, compilações organizadas *a posteriori* (BROWNE, 1996; JELICIÉ, 2016).

² Maria Alzuguir Gutierrez é pesquisadora e professora de cinema. Publicou artigos em revistas especializadas de diversos países. Ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina. Durante o doutorado e o pós-doutorado realizou estágios de pesquisa na universidade Stanford (EUA) e no Ibero-Amerikanisches Institut (Alemanha), com o apoio da FAPESP. Escreveu o livro "Brecht/cinema/América Latina" (no prelo), resultado de pesquisa de pós-doutorado recém-concluída.

Email: mariaalgutierrez@gmail.com

**Resumo**

Este artigo propõe a recuperação dos debates sobre as relações entre cinema e ideologia desenvolvidos na França na passagem entre os anos 1960 e 1970, sobretudo nas revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique*. Para tanto, elabora-se uma resenha dos principais artigos e discussões de então. Depois disso, com base em trabalho recente de um dos principais artífices daqueles debates, Jean-Louis Comolli, e em questionamentos sobre a produção audiovisual contemporânea, reivindicamos a importância e a atualidade da assim chamada "teoria do dispositivo".

Palavras-chave: Cinema; ideologia; *Cinéthique*; *Cahiers du Cinéma*.

Abstract

This article proposes the recovery of the debates on the relations between cinema and ideology developed in France between the 1960s and the 1970s, especially in the magazines *Cahiers du Cinéma* and *Cinéthique*. To this end, a review of the main articles and discussions of that time is elaborated. After that, based on a recent work by one of the main creators of those debates, Jean-Louis Comolli, and on questions on contemporary film production, we claim the importance and topicality of the so-called "political modernism" in the cinema.

Keywords: Film; ideology; *Cinéthique*; *Cahiers du Cinéma*.



Introdução

Entre os anos 1960 e 1970, a crítica de cinema francesa procurou refletir sobre a função social do cinema. Houve então uma radicalização política da crítica, bem representada pelas discussões publicadas nas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*. Tal crítica apontou os efeitos ideológicos do próprio aparato cinematográfico: a câmera, com sua base no código da perspectiva surgido no Renascimento, e a projeção numa sala escura, a estimular no espectador uma condição regressiva de motricidade reduzida e hiperatividade visual. Partindo daí, passou-se a investigar também os efeitos ideológicos de certos aspectos da linguagem audiovisual dominante: o uso do corte em continuidade, a mascarar a interrupção entre os planos, e a remissão ao espaço fora de campo como *continuum* de um real que existiria para além da representação, no que se inclui o recurso comum do diálogo em campo e contracampo.

A chamada "teoria do dispositivo" nos diz que a perspectiva da imagem fotográfica está associada ao código da perspectiva artificial do Renascimento, a partir do qual uma representação baseada numa construção e numa abstração apresenta-se naturalizada como reprodução do real. A perspectiva da imagem fotográfica somada à decupagem em continuidade confere ao espectador o lugar de um centro a partir do qual tudo está orquestrado e donde emana o significado – condições que conduzem à passividade. Desse modo, "o cinema cumpre sua função específica no interior da 'ideologia da representação': constituir o sujeito pela constituição ilusória de um lugar central" (XAVIER, 2005: 144), "quando sou um suposto sujeito do olhar mas cumpro um programa que não escolhi" (XAVIER, 2005: 180)³. A impressão de realidade é então rejeitada como "ideologia própria do cinema".

Posteriormente, tal crítica foi considerada superada, em função de uma nova configuração dos *media* em que o cinema perde seu lugar de centralidade para outros meios como a TV, o *homevideo* e, ainda mais tarde, a *Internet*, que determinam outros modos de ver, outra experiência por parte do espectador, que já não está inerte na sala escura, mas tem condições de interromper o curso do filme, pausar, voltar atrás, saltar adiante, etc. Surgem também novas abordagens em relação à linguagem audiovisual. Os Estudos Culturais, por exemplo, vão buscar compreender a atividade da recepção, reconhecendo mediações que abrem espaço a leituras variadas, numa diferenciação dos processos de recepção, com o que seria preciso observar o espectador para além

³ Esta última frase, Xavier (2005) usa para descrever a noção de "complexo exibicionário", elaborada mais tarde por Bennett. No entanto, cito-a aqui pois a meu ver expressa bem os fenômenos que os teóricos dos anos 1960/1970 procuravam descrever. Aliás, parece-me também que toda a discussão sobre o posicionamento do sujeito no cinema ajuda a visualizar e a compreender melhor a própria noção de ideologia segundo Althusser - base fundamental do pensamento crítico que nos ocupa, como se verá adiante.



daquele implicado no texto, em suas especificidades subjetivas e históricas (XAVIER, 2005).

Em sua introdução a uma compilação recente de textos representativos dos debates sobre cinema e ideologia nos anos 1960 e 1970 (publicados originalmente em *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique* e *La Nouvelle Critique*), Emiliano Jelicié menciona autores que recusaram o radicalismo da crítica de então, entre os quais alguns de seus próprios artífices, como Pascal Bonitzer. Jelicié cita também, por exemplo, o acadêmico estadunidense Robert Stam, que responsabiliza o "caráter fechado e asfixiantemente determinista da visão do cinema proposta pela esquerda althusseriana" (JELICIÉ, 2016: 10) pelo que vê como fracasso da "teoria do dispositivo". Já em seu momento, a suposição de um vínculo ideológico entre técnica e ideologia havia sido rejeitada por Jean-Patrick Lebel, que insistira na neutralidade da técnica, fruto de uma invenção científica. Para ele, o ideológico seriam os usos feitos de determinada técnica, e não o aparato em si.

Um texto importante nos debates de então foi "*Technique et idéologie*", da autoria de Jean-Louis Comolli, publicado em partes nos *Cahiers du cinéma* entre 1971 e 1972. Neste trabalho, Comolli refuta a ideia de uma neutralidade da técnica, defendida por Lebel. Retomando as ideias que Pleyner apresentara em *Cinéthique* sobre o vínculo da câmera com a ideologia burguesa, em função de seu atrelamento ao código renascentista da perspectiva artificial, Comolli avança a discussão centrando sua argumentação em torno da noção de profundidade de campo. Ele se pergunta por que esta havia sido explorada por alguns cineastas do cinema silencioso e depois fora deixada de lado nos anos 1930, para ser recuperada somente a partir dos anos 1940/1950, quando o exemplo paradigmático no uso da profundidade de campo como procedimento expressivo é *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941).

Em sua revisão materialista da história do cinema, Comolli reflete sobre como a possibilidade técnica do cinema sonoro já estava dada muito antes de se iniciar a sua exploração comercial. Segundo Comolli, o cinema sonoro custou a ser disseminado em função dos custos de adaptação das salas, e do risco representado à internacionalização dos negócios pela necessidade de substituição do cinema silencioso. É quando os lucros rendidos pelo cinema silencioso se estabilizam e o negócio precisa de novo estímulo que o aperfeiçoamento do espetáculo proporcionado pelo cinema sonoro passa a interessar à indústria. E, então, pela limitação da filmagem em estúdio para a realização de filmes sonoros, e pela centralidade conferida aos diálogos, a profundidade de campo teria sido recalçada. O som é um acréscimo para o aperfeiçoamento do "embuste" representado pela impressão de realidade gerada pelo cinema. Ou seja: Comolli procura mostrar, com este texto, o vínculo de procedimentos



técnicos e formais a questões econômicas e ideológicas.

Em recente revisão dos debates entabulados entre os anos 1960 e 1970, Comolli (2016) busca evidenciar ainda a historicidade dos procedimentos e técnicas. Isto se revela, por exemplo, na mudança de valor do chamado *jump cut*. O corte sobre um mesmo plano, que dá a sensação de um salto na imagem e, portanto, rompe com o *raccord* em continuidade que confere transparência à montagem, era visto, antes, como efeito de estranhamento, maneira de romper com a impressão de realidade. Mas, depois de anos de domínio da estética televisiva, o *jump cut* tem seu potencial de estranhamento neutralizado. A fragmentação muda de sentido, passa agora a representar apenas uma aceleração dos discursos e narrativas no fluxo ininterrupto de imagens. O tempo de TV custa caro e o espectador é impaciente, o que pressupõe uma estética da abreviação, de tempos curtos, a tornar o mundo mais ligeiro.

Se, a partir do final da década de 1970, outras abordagens matizaram e ampliaram o olhar sobre os efeitos ideológicos da produção audiovisual, nos parece, no entanto, que não se deva dar por superados todos os questionamentos levantados na passagem entre os anos 1960 e 1970. Muito pelo contrário: a *Internet* – surgida no ambiente militar e depois disseminada para usos comerciais, de comunicação, entretenimento e vigilância – está aí como prova cabal do estreito vínculo entre técnica e ideologia. Por isto é que, com este texto, queremos fazer uma viagem de volta aos anos 1960/1970, a fim de recuperarmos os principais argumentos em circulação naqueles debates e, em seguida, refletir sobre a sua atualidade⁴.

O contexto político e teórico: maio de 1968 e o anti-humanismo francês

Se não foi em maio de 1968 que tudo começou, este é certamente o ponto de virada para a teoria cinematográfica, que começa sua busca por uma crítica "materialista histórica do cinema". Sylvia Harvey (1978) comenta o papel que tiveram, para a politização da crítica, os Estados Gerais do Cinema, frente de estudantes e profissionais do cinema formada durante a movimentação de maio. Entre seus feitos, além da produção de filmes sobre os acontecimentos políticos do momento, estão planos para a transformação e reestruturação da indústria cinematográfica francesa, publicados pelos

⁴ Apesar de ser um período muito comentado, os textos e debates daquele momento ainda são pouco diretamente conhecidos no Brasil, com raras exceções (Mascarello, 2001; Esteves, 2018). O seminal livro de Ismail Xavier, *A opacidade e a transparência* (1977), os tem como pressuposto, mas não adentra a fundo nos meandros da discussão das revistas francesas. Na Argentina foi publicada, recentemente, uma excelente compilação de textos da época, porém limitada a alguns de seus principais artigos. No mundo acadêmico de língua inglesa houve várias revisões de tais debates, mas com alguma confusão, a meu ver, entre as discussões originais francesas e sua posterior repercussão no mundo anglo-saxão, por exemplo na revista *Screen* ou nos trabalhos de Peter Wollen (RODOWICK, 1988, STAM, 2003). Na própria França existe, naturalmente, vasta bibliografia sobre o tema – conforme as indicações de Comolli (2016).



Cahiers du Cinéma.

Trata-se de um período em que a teoria de cinema está muito marcada pela incorporação do estruturalismo e da psicanálise. Uma referência importante neste contexto é Althusser, com seus debates sobre a ideologia. A partir da denúncia dos crimes do stalinismo, da revolução cultural chinesa e do movimento de maio de 1968, há uma nova ênfase no problema da superestrutura, um reconhecimento de que esta não se altera automaticamente com a transformação da base e, também, de sua importância para a reprodução do capitalismo avançado. Em Althusser há um questionamento do modelo que determina uma relação de simples reflexão entre base e superestrutura.

O estruturalismo dedica-se justamente ao estudo da superestrutura, da ideologia como sistema inconsciente de valores e representações a ordenar a vida social. A noção de sujeito em Althusser é informada pela psicanálise lacaniana. Esta relaciona o funcionamento do inconsciente aos problemas da linguagem, levando a concluir que a consciência, a personalidade, o sujeito são fenômenos secundários, determinados pela estrutura mais vasta da linguagem, ou do "simbólico". O que implica, segundo Jameson (1980), na pressuposição de que "todas as manifestações do pensamento consciente se produzem dentro dos limites de um modelo dado e neste sentido estão determinadas por ele" (JAMESON, 1980: 106). A tarefa do crítico estruturalista, então, é descobrir o modelo por trás da ideia, o que Derrida chamou de "desconstrução".

Os debates sobre cinema e ideologia

Neste contexto se dá a "virada política" dos *Cahiers* e o surgimento da revista *Cinéthique*, ambas na busca por uma crítica "materialista dialética" do cinema, por fazer-se instrumento de ação na história a partir da superestrutura (HARVEY, 1978). Contra o idealismo na crítica, o que se busca então é uma abordagem mais teórica, "científica" ou materialista do cinema. Os *Cahiers* têm papel importante pois, se são influenciados pelos filmes admirados por sua equipe editorial, também exercem influência no ambiente em que os filmes são feitos. Em seu processo de politização, os *Cahiers* refletem e estimulam a reformulação da teoria do cinema (LELLIS, 1982).

Cinéthique surge do impulso representado pelo movimento de maio de 1968. Sua busca é sempre por refletir sobre quais devem ser as formas e a prática de um cinema de intervenção política. *Cinéthique* tem como grande referência – via *Tel Quel* – o pensamento de Althusser. Ao longo do tempo a revista vai se transformando, expondo ao leitor tal transformação por meio de textos autocríticos, em que retoma sua própria trajetória. De um primeiro interesse nos aspectos econômicos do cinema, os articulistas de *Cinéthique* passam a uma radical recusa da representação, encerrando-se numa



posição em que o único cinema aceito é aquele que revolucione a própria linguagem cinematográfica. Depois, tal radicalismo é superado pela proposta de colocar a política no "posto de comando", e o trabalho cinematográfico, a serviço da causa proletária. Neste período, os textos se afastam de certa forma do cinema para pensar questões mais amplas sobre as relações entre cultura e política. Além da revista, o grupo que a edita se dedica a atividades de difusão alternativa de películas e produz um filme, *Quand on aime la vie on va au cinéma* (1972).

O surgimento de *Cinéthique* coincide com a virada política dos *Cahiers du cinéma*, mudança que é acompanhada pela substituição dos editores da revista, pela alteração de seu *layout* e de seus conteúdos: as imagens fotográficas de teor publicitário ou "fetichista" são eliminadas, bem como as críticas com caráter de divulgação. Em seu lugar, entram textos mais teóricos ou críticas voltadas ao desmascaramento da ideologia por trás de determinado filme. O texto "*Cinéma/Idéologie/Critique*" (1969), de Comolli e Narboni, revela a maior abertura e flexibilidade dos articulistas dos *Cahiers*, em relação aos de *Cinéthique*, para lidar com diferentes tipos de produções cinematográficas. Neste texto, há uma classificação de tipos de filmes e a crítica que eles demandam, bastante elucidativa das discussões da época: há os filmes que simplesmente estão atrelados à ideologia dominante em forma e conteúdo; há aqueles que atacam a assimilação ideológica em forma e conteúdo; há filmes sem conteúdo explicitamente político, mas que têm um efeito subversivo em função de sua forma desafiadora – o que seria o caso de *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963); há filmes com conteúdo político, mas presos à forma dominante - como *Z* (Costa-Gavras, 1969); há o cinema direto e o cinema direto com intervenção⁵; e filmes ambíguos, que demandam uma leitura sintomática, que lhes revele as camadas mais profundas de significado (é o caso da cinematografia de John Ford). Para cada diferente tipo de filme, os críticos propõem uma leitura da ideologia em distintos níveis – com o que seu foco recai sobre o trabalho de interpretação, no que os *Cahiers* diferem de *Cinéthique*, que apresenta sempre uma postura mais prescritiva.

Entre os motivos recorrentes no debate, está o ataque à impressão de realidade como "ideologia própria do cinema". O artigo "*Cinéma/Idéologie/Critique*", de 1969, de Comolli e Narboni, um marco na virada política dos *Cahiers*, afirma o seguinte:

Nesse sentido a teoria da "transparência" (o classicismo cinematográfico) é eminentemente reacionária: não é a "realidade concreta" do mundo que é "apreendida" por (ou

⁵ A diferença entre "direto" e "direto com intervenção" se refere à distinção entre o cinema direto estadunidense de diretores como Wiseman e os irmãos Maysles, que procuravam fazer um cinema de não-intervenção em que a câmera observa os acontecimentos qual "mosca na parede", e o cinema direto francês de um diretor como Jean Rouch, que hoje conhecemos pelo nome de *cinéma vérité*.



melhor: que impregna) um instrumento não intervencionista, mas antes o mundo vago, informulado, não teorizado, impensado, da ideologia dominante. (COMOLLI e NARBONI apud XAVIER, 2005: 148)

Ou seja, já a realidade pré-fílmica seria ela própria uma representação ideológica. *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* assumem a "crítica da representação", concebida como "projeção na tela de uma significação que preexiste ao discurso" (XAVIER, 2005: 146). De acordo com Xavier, "a fórmula dos teóricos idealistas, imagem=real", é substituída então pela fórmula "imagem=ideologia" (2005: 148).

O importante texto de Baudry, "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" (1970), afirma que o código da perspectiva corresponde a um posicionamento do sujeito de acordo com uma concepção idealista, confiante na plenitude e na homogeneidade do ser. A câmera organiza a representação por e para o olho de um sujeito transcendental, a partir de uma visada intencional, dotada de sentido. A identificação estimulada no espectador pelo cinema não é assim tanto ou somente com a personagem, mas com essa visada, e o cinema funciona como aparelho psíquico substitutivo. O código da perspectiva renascentista é o que teria levado à imposição da representação como realidade. Outro tema fundamental nos debates de então é o posicionamento do espectador: para pensá-lo, os críticos recorrem à psicanálise. Em seu texto, por exemplo, Baudry aborda a condição regressiva estimulada pela sala escura, em que o espectador se submete a uma situação de motricidade reduzida e atividade visual hiperdesenvolvida.

Seguindo a desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas - iniciada por Marx, Nietzsche e Freud - a crítica cinematográfica radical dos anos 1960/1970 procura denunciar o idealismo de um cinema associado às filosofias da consciência - de que um exemplo é o "*cogito, ergo sum*" cartesiano. A "teoria do sujeito" se refere não a posições espaciais, mas de investimento libidinal, e a crítica se volta contra o efeito de janela do cinema, visto como máquina de prazeres a estimular uma regressão narcisista, pela identificação com o aparato e com o imaginário representado na tela (XAVIER, 2005).

É somente no instante em que o espectador é capturado pela ilusão de ser aquele para quem o filme é feito, aquele que está presente, no centro das coisas (no "mesmo" lugar do herói) como sujeito, que a representação se converte na representação do espectador - i.e., em que a inculcação ideológica pode ser efetuada (COMOLLI apud BROWNE, 1996: 168).

Contra o ilusionismo, o fetiche da imagem, a manipulação do desejo e da frustração do espectador, tal crítica propõe por vezes a sabotagem do prazer. Consequentemente,



valoriza-se a montagem como forma de romper com a continuidade narrativa a favorecer a impressão de realidade (XAVIER, 2005). Em *Cinéthique* nº4, Leblanc se pergunta o que seria um cinema materialista. E oferece a seguinte resposta:

Incontestavelmente, um cinema que partiria das condições materiais do cinematógrafo: imagens projetadas sobre uma superfície plana; "personagens" que não têm carne nem sangue – nem psicologia; vozes que não vêm da garganta mas da película. Um cinema que recusaria o fantasma idealista da realidade e de sua representação sobre o corpo da tela. (LEBLANC, 1969: 32)

Em *Cinéthique* nº5 há um primeiro ataque ao que é visto como "ideologia própria do cinema" - a noção de impressão de realidade, através da qual o cinema duplicaria a "evidência do verossímil" -, e à satisfação imaginária por ela gerada em espectadores convertidos em consumidores. No sexto número da revista há um texto de Marcelin Pleynet em que afirma que a câmera determina uma estrutura de representação espacial segundo artifícios historicamente determinados, e que a imagem filmada não é um duplo do mundo, mas de uma representação ideológica do mundo, de algo que seria já em si uma representação. Fargier reitera a ideia noutro texto, afirmando que o que há fora do filme não é o "real-concreto", mas o "imaginário-concreto". E sustenta que o trabalho de Althusser e de autores ligados à *Tel Quel* permitem a superação da noção de sujeito criador, a ser deixada de lado em nome daquela de trabalho e da "inscrição do trabalho", para fazer contraposição ao capitalismo, que censura o trabalho em sua produção cultural. Em artigo no número 7/8 de *Cinéthique*, Fargier insiste na importância do pensamento de Kristeva e de Derrida e das noções de "antirrepresentação" e "antissubjetividade" para a revista. O filme *Méditerranée* é convocado como modelo para a destruição da representação e da subjetividade.

Já nos *Cahiers*, em texto de Oudart sobre o "efeito de real", de 1971, nomeia-se outra referência importante: a análise da pintura *Las meninas* por Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), da qual se extrai a ideia de que o efeito de realidade se estabelece a partir da inscrição do espectador no espaço da representação, onde este está inscrito como significante na forma de ausência. E, em "*Notes pour une théorie de la représentation*", do mesmo ano, finalmente se nos oferece uma definição do que se concebe pelo termo: "representação, como *uma aparência de realidade produzida pela repressão de qualquer discurso sobre as relações sociais de produção em que esta produção figurativa se achava inscrita*" (OUDART apud BROWNE, 1971: 205).

Também nos *Cahiers*, em "*Hors champ*", de 1971/1972, Pascal Bonitzer debate o livro de Noël Burch, *Praxis do cinema* (1969), e a noção de fora de campo aí encontrada

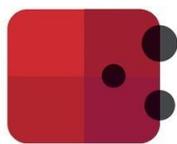


que, segundo Bonitzer, confunde-se com a de real, ao que ele se opõe, afirmando ser também fictício o espaço fora de campo. De acordo com Bonitzer, a ação ideológica automática ao ver-se um filme é investir a superfície da tela de uma profundidade fictícia. Tal engajamento ideológico é mais imperativo no cinema do que em qualquer operação significativa. Preenchendo com continuidade, homogeneidade, inteligibilidade o que vê na tela, "suturando" a lacuna, o espectador se defende contra a ansiedade causada pelo que é descontínuo, ininteligível, heterogêneo. Esta operação suturante é feita também pelo espectador ao deparar-se com o procedimento formal calcado na montagem em campo/contracampo ou nos cortes realizados com base na direção do olhar da personagem na tela (OUDART, 1969). Contra os efeitos neurótico e ideológico da representação, Bonitzer recomenda a "inscrição do trabalho" no filme. Isto, porém, não basta – afirma ele –, é preciso abrir espaço à "outra cena" que costuma estar ausente das representações: a luta de classes.

Apesar de algumas disputas entre si, pode-se dizer que os debates entre *Cinéthique* e *Cahiers* se complementam. *Cahiers* se apoia mais na psicanálise lacaniana, com o que traz aportes à análise dos problemas da ideologia por *Cinéthique*. Em texto de 1970 escrito por Comolli, Oudart e Narboni a respeito de um filme de Jancso, os autores dão a conhecer os novos paradigmas a orientar a sua atividade crítica: as noções de "escritura" e "leitura" – em referência a Barthes e à sua concepção de "texto" –, que opõem ao conceito de *jouissance* – extraído de Lacan. E, em artigos subsequentes, este novo paradigma é aplicado, em trabalho teórico de Daney e Oudart e em crítica de Narboni sobre *Othon* (Jean Marie Straub e Danièle Huillet, 1969). Segundo Daney e Oudart, o cinema clássico:

Era um cinema essencialmente teológico, direcionado a um espectador profundamente religioso, no sentido usado por Lacan – aquele que deixa ao Outro (Deus, o artista, o Ausente) a responsabilidade da causa, demandando dele a garantia de um significado que não se supõe ser produzido pelo trabalho escritural, procedendo diretamente de uma visão, de um olhar que dá sentido às coisas. (DANEY e OUDART apud BROWNE, 1970: 126)

O debate sobre os efeitos ideológicos do cinema sobre o espectador passa antes pelo problema econômico. No quarto número de *Cinéthique* há uma interessante matéria sobre produção, com depoimentos de vários produtores. Afirma-se aí a importância de ler no texto o sistema que o determina, e que uma cultura proletária só pode existir a partir da tomada do poder pelo proletariado. Enquanto isto não acontece, caberia ao intelectual colocar em questão o conceito de arte legado, reconhecer sua atividade como



trabalho e relacionar sua exploração àquela do proletariado – numa clara remissão da revista ao trabalho de Walter Benjamin em "O autor como produtor". Neste texto se insere outra questão fundamental em *Cinéthique*: o problema do ocultamento das relações de produção nos filmes, que corresponde a uma forma de consumo em que se recusa o trabalho por parte do espectador. O artigo conta com uma análise das leis de regulamentação da produção cinematográfica na França, e ressalta a importância de se entender o cinema como ponto nodal na relação entre economia e ideologia. A conclusão é a que se segue:

Quer se trate de um filme que em/por suas formas oculte suas ligações com o econômico/ideológico, será um filme reacionário porque, velando o processo de produção no qual está inscrito, não fará senão reforçar o processo fundado na exploração do trabalho. Quer se trate de um filme que em/por suas formas desvele suas ligações com o econômico/ideológico, será um filme revolucionário porque, desmascarando um processo de produção fundado na exploração do trabalho, contribuirá para subverter o processo geral (CINÉTHIQUE nº4, 1969: 26).

Quer dizer, mesmo quando as discussões se voltam para os problemas mais concretos da produção dos filmes, do mercado de trabalho cinematográfico e da indústria de cinema na França, as conclusões se voltam para o aspecto formal.

A reflexão sobre o vínculo entre cinema e ideologia também estimula uma revisão crítica da história do cinema. Há um reexame dos debates sobre as relações cultura/classes sociais, com especial atenção àqueles desenvolvidos na URSS e na Alemanha entre os anos 1920 e 1930. Harvey (1982) lembra que, nos anos 1960/1970, os ataques ao stalinismo e ao "realismo socialista" estimularam a defesa do experimentalismo e do modernismo e, com isto, levaram à redescoberta dos precursores da esquerda modernista. Segundo ela, o chamado "modernismo político" é a arena em que se reencena, na teoria do cinema, a disputa estética do século entre realismo e modernismo. Tanto os *Cahiers* como *Cinéthique* apoiam-se nas premissas de Walter Benjamin, de que uma obra só pode ser politicamente justa, se for também justa literariamente, e de que todo discurso crítico deve começar pela crítica do discurso (XAVIER, 2005).

Desta época data a publicação, pelos *Cahiers*, de uma série de traduções de Eisenstein, que aparecem a partir de fevereiro de 1969, além de um número especial sobre a arte na Rússia nos anos 1920, publicado em 1970. Vertov é outra figura-chave, valorizado por sua rejeição à "representação burguesa" (XAVIER, 2005). Pleynet, em



artigo no número 5 de *Cinéthique*, acusa a revista *Change* – e, tangencialmente, também os *Cahiers* – de publicar os textos soviéticos desacompanhados de uma contextualização histórica, numa abordagem formalista em que se expressaria uma espécie de "teocracia da arte". Diante do analfabetismo da maior parte da população da União Soviética no período que se segue à revolução, afirma Pleyne, a urgência não era uma nova teoria da arte, como buscavam algumas vanguardas artísticas. A acusação implícita no texto de Pleyne é a de que, de certa maneira, o anti-stalinismo vanguardista subjacente na publicação de textos soviéticos por *Change* e *Cahiers* possa alimentar o anti-comunismo de maneira geral.

Nesta retomada dos debates soviéticos, uma questão importante é o uso a ser feito da herança cultural do passado. Para Lênin, era preciso apropriar-se da cultura preexistente como dos maquinários das fábricas. Sua posição contrasta com a da revolução cultural chinesa, cujas ideias são reivindicadas por diversos grupos na França pós-1968, que assumem a proposição de rejeitar toda a arte e a cultura do passado. Também se renovam, entre os anos 1960 e 1970, os debates entre as opções da busca por novas estruturas formais ou do apelo a uma linguagem compreensível pelas massas (HARVEY, 1978). A auto expressão dos trabalhadores é assim um dos temas em discussão. *Cahiers* critica o slogan "a câmera para os trabalhadores". O risco do populismo é visto como o oposto do elitismo vanguardista.

Em 1972, *Écran* publica um debate entre representantes de várias revistas, em que se discute o filme *Coup pour coup* (Marin Karmitz, 1972): trata-se da história de uma greve na fábrica têxtil Elbeuf, escrita e atuada pelas próprias trabalhadoras em greve. Leblanc, da *Cinéthique*, afirma que o filme adota a prática burguesa de maneira acrítica. Já Hennebelle defende ser esta uma obra a serviço de lutas concretas, enquanto que filmes como *Méditerranée* ou *Othon* – aqueles valorizados por *Cinéthique* – representariam uma "revolução cinematográfica" que somente teria produzido filmes sem valor, que não tinham sequer o mérito de propor formas novas. E conclui que, "por detrás da tela desta logomaquia sem risco", espreitava o "mal reparado cadáver da arte pela arte" (HENEBELLE apud HARVEY, 1978: 135). Hennebelle opõe-se a uma desconstrução que – diferente do distanciamento brechtiano – raramente levaria "a algo mais do que ao tédio" (HENEBELLE apud HARVEY, 1978: 135)⁶.

O curioso é que, apesar de sua defesa de filmes "difíceis", voltados para a própria linguagem, quase abstratos ou sem referência, há em *Cinéthique* toda uma crítica ao

⁶ Uma análise mais detida das atividades da revista *Écran* seria também interessante para esta discussão, mas ultrapassa os limites do presente trabalho. Ao que tudo indica, *Écran* buscou, ao longo dos anos 1970, soluções de compromisso entre as várias vertentes de cinema em debate entre os *Cahiers* e *Cinéthique*. Além disso, conferiu mais atenção ao cinema de intervenção do então chamado Terceiro Mundo.



circuito de arte e ensaio, que serviria para legitimar o cinema como arte, sem romper com a cultura burguesa. O grupo em torno da revista acusa o risco da "recuperação esteta" presente no cinema de "arte e ensaio", a fornecer caução cultural ao cinema comercial, dando sustento ao liberalismo intelectual e econômico da burguesia. Na separação entre uma produção "digestiva" e outra que "alimenta o espírito", nenhuma escaparia ao realismo baseado numa dramaturgia psicologizante, que mascara o processo de produção real. Numa entrevista a *Lajournade* – autor do filme *Le joueur de quilles* (1968) –, o cineasta levanta questões que serão caras à revista: o caráter controverso de um cinema paralelo que se encerra em si mesmo, comprazendo-se em sua limitação, e o problema da espetacularização do político, que gera uma espécie de autossatisfação, quer dizer, alimenta a boa consciência de uma pequena burguesia intelectualizada.

Dentro deste questionamento a uma "espetacularização do político", mais um foco dos debates é a chamada "série Z" – em referência ao filme de Costa-Gavras –, ou seja, a filmes que, a partir de uma linguagem convencional ou "dominante", buscam tornar acessível determinada mensagem política. *Cinéthique* e *Cahiers* confluem na rejeição a tal opção. A crítica de Comolli sobre *A confissão* (1970), de Costa-Gavras, publicada em número dos *Cahiers* de 1970, é exemplar da recriminação da revista a filmes políticos que se apoiam em uma linguagem convencional. Segundo Comolli, ao não questionar o sistema representacional dominante no cinema, fundado na "ideologia do visível", o filme corre o risco de converter-se em instrumento de perpetuação, reprodução do *status quo*; em sua forma, o filme convoca o espectador a uma participação ilusória, fantasiada na história, no que o coloca numa armadilha, convertendo-o em cúmplice. Uma edição do *Le Monde* de 1972 faz uma enquete sobre as relações entre cinema e política, consultando membros representativos de diferentes revistas especializadas. Aquele da revista *Positif* recusa tanto a "série Z", como obras que pretendem preparar a revolução sem fazer nada além de destruir a linguagem (HARVEY, 1978) – vê-se, portanto, que, já naquele momento, a desconstrução encontrava adversários⁷.

Um tema de discordância entre *Cinéthique* e *Cahiers* é a avaliação do cinema direto francês, o *cinéma vérité*. Os articulistas de *Cinéthique* afirmam que esta produção

⁷ Alguns episódios destas polêmicas podem ser encontrados no livro de Lebel, *Cinema e ideologia* (1989), em que este reuniu artigos publicados em *La Nouvelle Critique*, nos quais opôs-se às ideias veiculadas em *Cinéthique* e nos *Cahiers* sobre o vínculo entre técnica e ideologia (mas, no caso de *A confissão*, Lebel está de acordo com Comolli em que a linguagem com que o filme é construído compromete sua intenção política – com o que se mostra ainda preso às noções de autoria e intencionalidade tão combatidas por *Cinéthique*). Apesar de algumas contendas entre si, *Cahiers*, *Cinéthique* e *Tel Quel* se reúnem, com o texto "*Cinéma, littérature, politique*", assinado coletivamente, para responder a críticas a seu trabalho publicadas em artigo de Robert Benayoun na revista *Positif* em dezembro de 1970.



permaneceria atrelada à noção de impressão de realidade e que os articulistas de *Cahiers* se mostrariam, em sua defesa de tais filmes, ainda fiéis a Bazin e a seu elogio a um suposto "realismo ontológico" do cinema. Cabe a Comolli responder, no artigo "*Le détour par le direct*". Neste texto, ele afirma que o cinema direto de diretores como Perrault e Rouch se articula à vida "segundo um sistema não de reprodução, mas de produção recíproca" (COMOLLI apud JELICIÉ, 2016: 57), em que o filme produz os acontecimentos e é produzido por eles, escapando assim à lógica da reprodução de uma realidade codificada, em prol da produção de algo diante do público, no que se basearia sua potência de intervenção política.

Nos *Cahiers*, a revisão da história do cinema compreende não somente a tradução e recuperação de textos e debates entabulados na URSS mas também um novo olhar sobre filmes do passado, sejam eles de caráter "militante" ou comercial, a fim de desvelar os aspectos ideológicos sob sua forma, para além de qualquer intencionalidade explícita em sua realização. São os casos, por exemplo, das conhecidas análises coletivas de *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) e de *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930). Outro exemplar desta revisão de filmes do passado é o texto, também coletivo, de 1970, sobre *La vie est à nous* (Jean Renoir et al, 1936) - assinado por Bonitzer, Comolli, Daney, Narboni e Oudart - representativo da revisão da história do cinema em voga neste momento e também da aproximação da revista ao Partido Comunista Francês (mais tarde, em editorial de 1971/1972, os editores comentarão esta aproximação e o posterior afastamento em relação ao partido). Numa análise remanescente de Brecht, os autores afirmam que o filme de Renoir evita a simples enunciação transparente de um significado político, pois reflete sobre suas condições de enunciação e sobre o processo de produção de sentido.

Voltando a *Cinéthique*, um texto relevante no número 7/8 é "*Quelle Avant-Garde?*", de Leblanc. Começa aí a reivindicação para que se coloque a política no "posto de comando", e por que a gente de cinema articule sua prática às lutas reais. O número 9/10 representa um ponto de virada importante: a edição se abre com um texto coletivo que apresenta toda uma avaliação autocrítica da trajetória da própria revista. A partir de debates sobre as contradições entre as vanguardas artísticas e a vanguarda do proletariado na URSS, e de algumas ideias de Lênin e de Mao, afirma-se que o problema central a ser resolvido refere-se a sobre que bases produzir uma literatura e uma arte que sirvam aos interesses de classe do proletariado revolucionário, e não questões secundárias como o que seriam uma literatura ou arte revolucionárias. Realmente, é possível notar depois disso uma inflexão. A revista deixará cada vez mais as entrevistas e análises de filmes específicos em favor de debates mais gerais sobre a função social dos meios de comunicação sob o capitalismo, análises bastante pertinentes, e ao



mesmo tempo mais acessíveis a qualquer leitor, sobre as formas de manipulação empregadas pela indústria cultural.

No número 11/12 o recente afastamento de *Cinéthique* em relação ao "telquelismo" se aprofunda. Os articulistas de *Cinéthique* afirmam que *Tel Quel* dissolve a terminologia marxista naquela da formação do inconsciente, e apontam os problemas da autonomização da "prática significante" e de concepções redutoras do pensamento de Althusser e de Lacan. Apresenta-se uma crítica à polarização, observada em *Tel Quel*, entre ideologia e ciência: "pois se a primeira [a ciência] está do lado do proletariado e a segunda [a ideologia], do lado da burguesia, é suficiente efetuar um trabalho intracientífico para estar no campo do proletariado, para ser um materialista consequente" (CINÉTHIQUE nº11/12, 1971: 50). No número seguinte segue a onda autocrítica, agora com foco nos conceitos de Althusser antes abraçados por *Cinéthique*. Trata-se de mais um ataque à noção de autonomia: pois o que importa não é revolucionar uma prática específica, mas contribuir para a revolução a partir de determinada prática. Nesta análise mais detida dos trabalhos de Althusser, os articulistas da revista vão insistir em que este teria entendido, em grande parte de seus textos, "a" ideologia como sistema de representação de uma sociedade de classes, e não "ideologias", no plural, que refletem interesses de classes antagonistas. Isto é o que levaria ao erro de pensar que a tarefa seria lutar contra "a" ideologia, induzindo à autonomização de cada esfera de atividade da vida social⁸. É então que *Cinéthique* chega à consequência de sua autocrítica, ainda não formulada no número anterior:

Tomar-se-á, todavia, o cuidado de não identificar as críticas da representação com a ideologia da "desconstrução": o objetivo de uma obra materialista não consiste em atualizar as regras da representação, em fazê-las serem encenadas, levando-as a funcionar por inversão ou no vazio, em decompô-las em elementos associados de acordo com uma ordem que as subverta. Tal objetivo implica ao contrário numa reversão em favor de uma outra coisa e não num simples restabelecimento: no caso dos "processos

⁸ O texto se aprofunda nas ideias de Althusser com a avaliação de que, em trabalhos como "Sobre a dialética materialista" (1963) e "Marxismo e humanismo" (1965), este apresentaria uma concepção monolítica da ideologia, entendida como sistema de representações garantindo a coesão social, em que o único espaço possível fora da ideologia seria a ciência, a prática teórica – daí o problema da autonomização das esferas de atividade e conhecimento. Já em "Aparelhos ideológicos de Estado" (1970) a concepção de ideologia seria mais matizada, no estudo de como a ideologia tem uma existência material, manifestando-se tanto através de aparelhos ideológicos do Estado, como as instituições de ensino, por exemplo, bem como nos papéis que cada um desempenha em sua vida cotidiana, sendo a ideologia concebida então como "a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e demais relações daí derivadas" (ALTHUSSER, 1980: 82).



estéticos", reverter a consciência de si em proveito dessas relações privilegiadas sempre ausentes porque jamais "representáveis": as relações sociais, as relações sociais de produção. (CINÉTHIQUE nº13/14, 1972: 59)

A partir do número 19/20 *Cinéthique* vai dedicar-se a análises mais gerais sobre o papel dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural na sociedade capitalista, denunciando seu caráter manipulador: "sob a ditadura da burguesia, as classes que produzem os bens necessários à vida não são aquelas que dirigem as representações da sociedade e do mundo. É esta a contradição que nós temos a resolver" (CINÉTHIQUE nº19/20, 1975: 7). Nos números 21/22 e 23/24 a revista se aprofunda na análise do papel dos meios: o tempo "livre" tem cada vez maior importância política para a ditadura burguesa. A indústria cultural funciona de maneira a organizar o tempo livre das pessoas, para fazer-nos aceitar as condições de exploração a que estamos submetidos e organizar nossa concepção do mundo segundo seus interesses. Assim, nossa vida privada já não nos pertence. Nos filmes, afirmam os articulistas de *Cinéthique*, apela-se a sentimentos privados, representam-se relações sociais autonomizadas que escapam às leis econômicas: "As representações cinematográficas inseridas no tempo de lazer censuram pura e simplesmente a relação da sociedade com a produção. As relações sociais não têm base material, os conflitos das personagens são determinados por uma 'natureza humana' que remontaria à noite dos tempos" (CINÉTHIQUE nº23/24, 1977: 71). O programa de *Cinéthique* é reconstituir a unidade entre todas as práticas, rompida pela dominação ideológica burguesa, sobre a base das relações de produção.

No decorrer dos anos 1970, enquanto *Cinéthique* faz sua autocrítica pelo confinamento no âmbito autônomo da linguagem, preconizando então uma subordinação de suas atividades aos interesses do proletariado em luta, os *Cahiers* também elaboram uma autocrítica de seu período de "teoricismo dogmático" e recuperam sua tradição cinéfila⁹.

Um salto no presente

As imagens são hoje onipresentes na vida humana em todos os cantos do globo. No entanto, pouco se reflete sobre esta presença e, quanto isto é feito, geralmente o foco recai sobre aquilo que nos é mais imediato: os celulares, *tablets*, computadores e televisores, que no ambiente privado ou profissional servem à comunicação, ao trabalho

⁹ É Toubiana (2007) quem se refere ao dogmatismo da fase política dos *Cahiers* em introdução a compilação de artigos de Daney, *A rampa*.



ou ao entretenimento. No entanto, as câmeras e telas estão em muitos outros lugares: nas fábricas, examinam e corrigem a precisão dos movimentos das máquinas; nos espaços públicos, vigiam a movimentação das pessoas; em *drones* e armas manipuladas à distância, determinam alvos de bombardeios. Hoje as imagens condicionam todo e cada aspecto da vida humana, do trabalho ao lazer, do erotismo ao estudo, da exploração espacial ao treinamento militar, do planejamento urbano ao design e à comercialização de todo tipo de produtos.

Em texto elaborado mais recentemente, Comolli recorda que, nos primórdios do cinema, quando a linha de montagem passa a assegurar a dominação do capital sobre o tempo de trabalho da população, "a louca sarabanda de imagens que fazem sonhar e dão medo acompanha esta violência. Despossuído de si mesmo, de seu tempo, de seus gestos, o trabalhador também vai ser despojado de seus sonhos pela indústria nascente do espectador" (COMOLLI, 2016: 62). A onipresença do espetáculo satisfaz o desejo de não ter que pensar, e o cinema serve não somente à alienação, mas também à necessária recuperação da força de trabalho. Analisando a produção audiovisual voltada ao entretenimento, Comolli a vê como sofisticado "ópio do povo", aquilo que leva as pessoas a amarem a própria alienação. E se pergunta se o espetáculo estaria a serviço da mercadoria ou se seria sua forma suprema. O crítico segue acreditando que a luta contra a dominação do espetáculo deve ser feita "contra as formas mesmas que o espetáculo põe em ação para dominar" (COMOLLI, 2016: 12), e pensa ser menos necessária a conquista dos "órgãos centrais da alienação" do que a "denúncia e corrosão destituente das formas dominantes", dos "modos de modelar o espectador" (COMOLLI, 2016: 13). De acordo com Comolli, as inúmeras formas de "passagens ao ato" – como o *zapping*, a interatividade, os jogos, etc – presentes hoje no mundo do espetáculo têm como efeito "suspender a possibilidade da mais mínima passagem ao pensamento" (2016: 15).

Detectando um aprofundamento no estágio de alienação e manipulação da sociedade, Comolli afirma que "o controle social e a formatação ideológica estão hoje mais ligados do que ontem à ocupação do campo das visibilidades pelos objetos audiovisuais industriais" (2016: 80/81), assinalando o parentesco entre a "falsa variedade que impera no mercado das imagens e sons e a pseudoalternância entre fórmulas políticas siamesas que caracteriza o que conviemos em chamar 'democracias ocidentais'" (COMOLLI, 2016: 82). Os grandes conglomerados de comunicação agora dominam até as relações entre os indivíduos: "se trata efetivamente de colocar o consumidor para trabalhar, fazendo com que ele mesmo entregue ao mercado o estado de suas relações 'exploráveis'" (COMOLLI, 2016: 82). Comolli assevera, assim, que são os produtos que dão forma aos clientes, e que, por isso, como se pensava antes, "o



lugar do espectador' não é exterior à cena representada, senão o próprio objeto da encenação" (2016: 22).

Portanto considera que seguem vigentes as questões levantadas nos debates dos anos 1960/1970, procurando resgatar a validade dos argumentos que circulavam à época. Fiel às ideias de antanho, Comolli comenta como o cinema, "de todas as artes do visível aquela que implica mais ativamente a subjetividade do espectador, passa por (e se vende como) reflexo mecânico de um dado objetivo" (2016: 66). Por outro lado, o cinema tem o efeito de virtualizar tudo aquilo que é filmado, desrealizar o objeto, privá-lo de substância. Daí que envolva ilusão e crença ao mesmo tempo em que permanece preso a uma obsessão pelo real. Mas, agora, Comolli procura recuperar o valor da participação afetiva do espectador na recepção do cinema, "*cosa mentale*".

Diante da invasão do espetacular em uma variedade de dispositivos, o encanto do cinema é revisto sob uma ótica positiva. Contra o cansaço, a cegueira e a anestesia provocados pela agitação de tantas imagens, quem sabe agora o cinema possa representar uma experiência estética capaz de mobilizar nossa crítica e nossa fantasia, uma possibilidade de "reconquista da imagem por meio das imagens" (COMOLLI, 2016: 128), já que aí ainda há algum espaço para a ambiguidade, para um estado de indecisão que pode implicar numa mudança de lógica: a sessão de cinema nos dá a oportunidade de "colocar em suspenso o princípio de não contradição que organiza o mundo prático" (COMOLLI, 2016: 133).

O cinema poderia então tornar-se um exercício para a reeducação do olhar e da escuta. O que leva Comolli de volta ao mestre, num retorno à defesa bazaniana do plano sequência: o plano que dura permite "habitá-lo com minha fantasia" (COMOLLI, 2016: 121); e, se houve uma aceleração da linguagem audiovisual, existindo cada vez menos espaço para o devaneio e a reflexão, a questão das durações passa a ser diretamente política. Nesta sua defesa do cinema, Comolli confere especial valor de resistência ao documentário: nele, ao contrário da lógica todo-poderosa do espetáculo, nem tudo é possível, há um limite que nos "assegura que o mundo não está em sua totalidade sob o controle do espetáculo" (COMOLLI, 2016: 126).

Diante de sua argumentação, me pergunto: será demasiado nostálgica ou utópica a crença de Comolli na possibilidade do cinema como espaço de resistência para uma experiência distinta com as imagens, de crítica, de pedagogia, de mobilização da fantasia e da reflexão? Pode-se questionar, por exemplo, quem tem acesso a este tipo de experiência estética. Para nos limitarmos ao Brasil, quem aqui frequenta salas de cinema fora do eixo dos Multiplex? Não estaria então este tipo de experiência limitada a alcançar apenas os "convertidos"? E, estimulada por Comolli, vou adiante com os questionamentos sobre se e como os meios audiovisuais podem ser hoje usados como



forma de intervenção política.

A realizadora britânica Karen Palmer propõe, com *Riot*, um filme-instalação que, por meio da inteligência artificial, capta as reações emocionais do espectador, com o que se define o andamento da narrativa. O filme coloca o espectador no lugar de uma pessoa que cruza com uma manifestação e é abordada de maneira agressiva por um policial. A reação do espectador determina o que acontecerá em seguida. A proposta da autora é fazer com que, por exemplo, um espectador branco possa vivenciar a experiência de uma pessoa negra confrontada com a violência policial. A autora criou o filme a partir da morte de um jovem negro em Ferguson, nos EUA, em 2014. Em outro trabalho seu, *Perception iO*, o "espectador encarna o ponto de vista de um policial e é confrontado com uma situação hostil protagonizada por uma pessoa negra e uma pessoa branca. A forma como cada um reage a cada cena gera os desdobramentos, trágicos ou não, da história" (PORTO, 2020). A partir do relato do jornalista que descreve tais trabalhos de Palmer, levanto as seguintes questões: em que medida a experiência proposta por tais filmes pode ser transformadora, reflexiva, ou gerar apenas sensações no estilo de um *videogame*, em que tanto faz se seu "avatar" é homem ou mulher, branco ou negro, pois o que importa são as emoções vivenciadas no calor do momento e nada mais? Aqui, o lugar do espectador é mesmo definido *a priori*, independentemente de qual rumo a história tome.

A ensaística audiovisual de Farocki – realizada ao longo de muitas décadas, com diferentes formatos, dispositivos de captação, para divulgação por distintos meios, como cinema, televisão ou galerias – é uma prolongada discussão sobre a imagem, seja ela estética ou "operacional". Farocki propõe uma reflexão filosófica sobre a função social das imagens, ao mesmo tempo em que promove uma "pedagogia da imagem" (MOURÃO et al, 2010). Sua obra certamente se enquadraria no papel de resistência contra o espetáculo conferido por Comolli ao cinema. No entanto, são bem poucos os que pode atingir.

Por outro lado, retomando a discussão sobre a busca da intervenção política através de uma linguagem convencional, um filme como *Daniel Blake* (2016), de Ken Loach, alcança um público mais amplo, até mesmo de espectadores da *NetFlix*. Em que medida sua forma transparente e melodramática esvazia seu conteúdo político? Em que medida opera apenas uma catarse da indignação pela perda dos direitos sociais ou mobiliza algo além disso? Da mesma forma, se pensamos em um filme como *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019), que mobilizou tantos debates no Brasil, em que medida ele gera reflexão sobre o estado de coisas ou apenas uma violenta catarse de revanche contra a direita?

E por falar em violência: com relação à figura humana, objeto de atração da maior



parte da produção audiovisual, esta que "se converteu em objeto da fúria das imagens" (COMOLLI, 2016: 118), Comolli comenta como "corpos feridos, torturados, assassinados, são o pão cotidiano das imagens difundidas pelos meios. À ofensa sofrida pelo sujeito filmado se agrega a ofensa de uma figuração destrutiva" (COMOLLI, 2016: 118). O crítico chama a atenção sobre a violência ao corpo humano infringida pelos cortes, pela intensa fragmentação da representação. O que me leva a refletir sobre o fluxo contínuo de imagens de violência compartilhadas, encaminhadas, replicadas, e sobre o quanto isto leva antes à naturalização da barbárie do que à indignação contra ela. E também me faz pensar no uso de imagens de violência policial, corriqueiras em filmes ditos militantes: tais imagens são muitas vezes montadas em planos curtos ao som de música agitada – o que converte as cenas em *videoclips* e virtualiza, dessubstancializa a violência real.

Seguindo a reflexão sobre a prática audiovisual militante, hoje esta encontra uma importante via de divulgação através da *Internet*. Por outro lado, podemos pensar sobre o quanto isto serve para disseminar um antídoto contra o sistema de produção vigente ou o quanto se perde na dispersão da rede e acaba servindo para alimentar a máquina de reprodução deste mesmo sistema; o quanto serve para sustentar o liberalismo burguês que nos faz crer na liberdade de expressão – como denunciava *Cinéthique* em relação ao circuito de arte e ensaio – ou mesmo favorecer a vigilância pelo Estado.

Nas últimas eleições municipais de São Paulo, em 2020, o candidato de esquerda Guilherme Boulos (PSOL) teve, durante o período de campanha, grande crescimento entre o eleitorado mais jovem. Há quem aponte a importância de sua campanha na *Internet*. De fato, muitas e criativas foram as músicas aí divulgadas, esclarecedoras as conversas em que o candidato apresentou suas ideias, aproveitando a onda de bate-papos na tela dividida tão disseminada durante a pandemia de coronavírus, com o ensino à distância e o *home office*. No entanto, vimos o candidato fazer algo a que havia resistido nas eleições presidenciais de 2018: exibir sua privacidade, sua família. Vimos o candidato jogar *videogame online* com um *youtuber* famoso, brincar de *masterchef* com uma reconhecida *chef* de cozinha. E então, me pergunto: até que ponto é válido, pela conquista de votos, ceder à lógica do espetáculo?

Com estes questionamentos um tanto dispersos, que deixo aqui em aberto, o que se pretende é mostrar a importância e a atualidade dos debates propostos pela crítica francesa da passagem entre os anos 1960 e 1970. E, com isto, reivindicar a urgente recuperação de tais discussões contra os posteriores ataques acadêmicos que tacharam a chamada "teoria do dispositivo" como "dogmática", "datada" ou "superada". É verdade: tal produção teórico-crítica caiu por vezes no dogmatismo, em alguns momentos deixou de lado a análise imanente pela crítica prescritiva, normativa, e



chegou a um beco sem saída em sua defesa de filmes sem referência. Mas, em que pesem os radicalismos de época, trata-se de um dos momentos mais prolíficos na história do pensamento sobre cinema, quando há uma rejeição da crítica impressionista e uma busca por rigor científico. De acordo com Xavier (2005), se aí se cristalizou um momento polêmico na história do cinema, esta produção também representa um salto qualitativo na análise da "impressão de realidade" e das relações entre cinema e ideologia. Pois se anteriormente já se havia apontado o poder de fascinação exercido pelo cinema, é aqui que se analisam a fundo seus mecanismos de funcionamento. Portanto, é fundamental revisitar os debates então propostos para avançar em qualquer reflexão séria sobre as relações entre meios audiovisuais, ideologia e política na era da onipresença das imagens.

Bibliografia

* Quando referenciados a partir de compilações organizadas posteriormente, incluímos, entre colchetes, as datas originais de publicação dos textos tomados como fonte, a fim de facilitar sua localização no tempo por parte do leitor.

ALTHUSSER, Louis. "Sobre a dialética materialista" [1963]. In *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.140-193.

_____. "Marxismo e humanismo" [1965]. In *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, pp.194-220.

_____. "Freud e Lacan" [1964]. In *Posições*. Lisboa: Horizonte, 1977, pp.9-37.

_____. "Aparelhos ideológicos de Estado" [1970]. In *Posições-2*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, pp.47-101.

BARTHES, Roland. "A morte do autor" [1968]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.57-64.

_____. "Da obra ao texto" [1971]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.65-75.

_____. "O efeito de real" [1968]. In *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp.181-90.

BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" [1970]. In I. Xavier (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp.383-399.

BENAYOUN, Robert. "Les enfants du paradigme". *Positif* nº122, dez., 1970, pp.7-26.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" [1934]. In *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp.81-105.



_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [1935/1936]. In *Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.165-196.

BONITZER, Pascal. "Hors champ". *Cahiers du cinéma* nº234/235, 1971/1972, pp.15-26.

BONITZER, Pascal. et al. "La vie est a nous, film militante". *Cahiers du cinéma* nº218, 1970, pp.45-51.

BROWNE, Nick (ed). *Cahiers du Cinéma (1968-1972) – the Politics of Representation*. London: Routledge, 1996.

CAHIERS du cinéma. "Cinéma, idéologie, politique". *Cahiers du cinéma* nº232, 1971, pp.54-55.

_____. "Politique et lutte idéologique de classe". *Cahiers du cinéma* nº234/235, 1971/1972.

CINÉTHIQUE. "Une grande maladie – entretien a Lajournade". *Cinéthique* nº3, abril, 1969, pp.22-31.

_____. "La notion de production". *Cinéthique* nº4, 1969, pp.1-26.

_____. "Texte collectif". *Cinéthique* nº9/10, 1971, pp.1-70.

_____. "Les pratiques artistiques dans le marxisme-léninisme". *Cinéthique* nº11/12, 1971, pp.39-59.

_____. "Pratiques artistiques et lutte de classes". *Cinéthique* nº13/14, 1972, pp.40-62.

_____. "'Ne copiez pas sur les yeux' disait Vertov". *Cinéthique* nº15/16, 1972, pp.55-91.

_____. "La situation actuelle et nos taches". *Cinéthique* nº19/20, 1975, pp.1-15.

_____. "Pour une culture révolutionnaire prolétarienne aujourd'hui". *Cinéthique* nº21/22, 1976, pp.1-18.

_____. "Deux sociétés, deux montages". *Cinéthique* nº23/24, 1977, pp.69-74.

_____. "Fondements pour un travail culturel communiste". *Cinéthique* nº23/24, 1977, pp.75-81.

CINÉTHIQUE, *Cahiers du cinéma*, Tel Quel. "Cinéma, littérature, politique". *Cahiers du cinéma* nº226/227, 1971, p.115.

COMOLLI, Jean-Louis. "Le détour par le direct". In *Cahiers du cinéma* nº209/211, 1969, pp.48-53/40-45.

_____. "Film/politique: L'aveu". *Cahiers du cinéma* nº224, 1970, pp.43-47.

_____. "Technique et idéologie - caméra, perspective, profondeur de champ". *Cahiers du cinéma* nº229/230, 1971, pp.4-21/51-57.

_____. "Introducción" [2009]. In *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*



(1971-1972). Buenos Aires: Manatíal, 2016, pp.9-17.

_____. "Cine contra espectáculo" [2009]. In *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manatíal, 2016, pp.19-135.

COMOLLI, Jean-Louis e J. Narboni. "Cinéma/Ideologie/Critique". *Cahiers du cinéma* nº216/217, 1969, pp.11-15/7-13.

[COMOLLI, Jean-Louis, J. Narboni, J-P. Oudart, S. Pierre e P. Kané. "Jancso Miklos: hier, aujourd'hui". *Cahiers du cinéma* nº219, 1970, pp.30-45.](#)

DANEY, Serge. *A rampa – Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge e J-P. Oudart. "Travail, lecture, jouissance". *Cahiers du cinéma* nº222, 1970, pp.39-50.

ESTEVEVES, Leonardo. "Apontamentos sobre a prática teórica no cinema pós-68 aventada pela crítica". *Revista Eco Pós*, vol.21, nº1, 2018, pp.202-220.

FARGIER, Jean-Paul. "La parenthèse et le détour". *Cinéthique* nº5, set./out., 1969, pp.15-21.

_____. "Le processus de production de film". *Cinéthique* nº6, 1970, pp.45-55.

_____. "Vers le récit rouge". *Cinéthique* nº 7/8, 1970, pp.9-19.

HARVEY, Sylvia. *May'68 and Film Culture*. London: BFI, 1978.

_____. "Whose Brecht? Memories from the Eighties". *Screen*, vol.23, nº1, maio/junho, 1982, pp.45-59.

JAMESON, Fredric. *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Tradução de Carlos Manzano. Barcelona: Ariel, 1980.

JELICIÉ, Emiliano (comp). *La cámara opaca: mayo francés: El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

_____. "Una controversia francesa". In Emiliano Jelicié (comp). *La cámara opaca: mayo francés: El debate cine e ideología*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016, pp.7-41.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideología*. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

LEBLANC, Gérard. "Économique, idéologique, formel". *Cinéthique* nº3, 1969, pp.7-14.

_____. "À l'est". *Cinéthique* nº4, 1969, p.32.

_____. "Quelle Avant-Garde?". *Cinéthique* nº7/8, 1970, pp.72-92.

LELLIS, George. *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no Ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.



MASCARELLO, Fernando. "A *screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico". In *Novos olhares*, nº8, 2º semestre, 2001, pp.13-28.

MOURÃO, Patrícia et al (eds). *Harun Farocki – por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NARBONI, Jean. "La vicariance du pouvoir". *Cahiers du cinéma* nº224, 1970, pp.43-47.

LOUDART, Jean-Pierre. "La suture". *Cahiers du cinéma* nº211/212, 1969, pp.36-39/50-55.

_____. "L'effect de réel". *Cahiers du cinéma* nº228, 1971, pp.19-27.

_____. "Notes pour une théorie de la représentation". *Cahiers du cinéma* nº229, 1971, pp.39-41.

_____. "Un discours en défaut". *Cahiers du cinéma* nº232, 1971, pp.5-12.

PLEYNET, Marcelyn. "Le front 'gauche' de l'art – Eisenstein et les vieux 'jeunes-hegelien'". *Cinéthique* nº5, 1969, pp.23-32.

_____. "Le point aveugle". *Cinéthique* nº6, 1970, pp.13-20.

PORTO, Walter. "Entenda o filme que debate o racismo ao monitorar a reação dos espectadores". Artigo do jornal *Folha de São Paulo*, 24 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/11/entenda-o-filme-que-debate-racismo-ao-monitorar-a-reacao-dos-espectadores.shtml> Consulta em 10 de dezembro de 2020.

RODOWICK, David N. *The Crisis of Political Modernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*, 2ª edição. Campinas: Papius, 2003.

TOUBIANA, Serge. "Avanti!". In S. Daney. *A rampa – Cahiers du Cinéma, 1970 1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp.7-13.

XAVIER, Ismail. *A opacidade e a transparência*, 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Submetido em 14 de dezembro de 2020 / Aceito em 15 de junho de 2021.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Otoniel Santos Pereira, cineasta, jornalista, poeta:
Invenção e Resistência**

André de Paula Eduardo¹
Felipe Abramovictz²

¹ Doutorando em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi - SP. Mestre em Comunicação pela Unesp-SP e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição.
Email: agpe13@yahoo.com.br

² Pesquisador de cinema brasileiro, mestrando em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi. Graduado em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP.
Email: fabramovictz@uol.com.br



Otoniel Santos Pereira nasceu em Ibirarema, interior de São Paulo, em 1940. Teve grande atuação no meio cinematográfico, operando em diferentes bitolas – em 8 mm, 16 mm ou Super-8, além de assistente de direção em filme rodado em 35 mm (As Libertinas, 1968, no episódio dirigido por Antonio Lima) – e literário, em especial como poeta, autor de livros como *A Pedra na Mão* (1964), *Pele & Osso* (1986) e *Bichário* (1992³), entre diversos outros, tendo como parceiros constantes o editor Massao Ohno e o designer gráfico e artista plástico Tide Hellmeister. Também teve longa trajetória como jornalista no *Jornal da Tarde*, no qual participou desde a fundação, na *Folha de São Paulo*, no *Última Hora* e na revista *Realidade*, onde foi editor em seu momento áureo, célebre pelo projeto editorial arrojado, pelo destaque dado aos grandes fotógrafos que colaboraram diretamente para a publicação e por realizar grandes reportagens. Além disso, teve uma longa carreira como redator publicitário, em diversas agências.

Ainda que tenha continuado próximo do meio cinematográfico, os filmes que dirigiu foram realizados entre 1966, no contexto pós-Golpe de 1964, e 1974, ainda nos *anos de chumbo* da Ditadura Civil Militar. Cabe destacar a ligação de Otoniel com um núcleo de cineastas que integraria um núcleo “marginal/ de Invenção⁴”, como Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach. Em *O Pedestre* (1966), além de diretor e um dos montadores (em parceria com Tonacci e Sganzerla), Otoniel, assina o roteiro, a adaptação (de um conto de Ray Bradbury) e interpreta o personagem central. Trata-se de um dos mais contundentes curtas-metragens do contexto pós-Golpe, uma alegoria do contexto repressivo imposto com a chegada dos militares ao poder a partir de uma distopia na qual há uma proibição de sair às ruas imposta à população, que é contrariada pelo protagonista, preso por sua insubordinação.

Pouco depois, após se dedicar ao jornalismo e, no contexto pós-AI-5, ter passado um tempo fora do país, voltará a ter experiência com o cinema fazendo uso da bitola Super-8 quando se aproxima do GRIFE⁵ (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo), coordenado por Abrão Berman e Malu Alencar. Neste contexto, realizou quatro obras, todas com boa circulação por festivais: *Homem Aranha Contra Dr. Octopus* (1973), grande vencedor do I Super Festival do GRIFE de

³ Houve uma segunda edição em 2006, com outro projeto gráfico.

⁴ Expressões consagradas que aqui tomamos como balizas; *cinema marginal* foi consagrada por Fernão Ramos em seu trabalho homônimo (1987); a noção de cinema de Invenção, talvez mais precisa, foi cunhada por Jairo Ferreira no livro homônimo (1986).

⁵ Referência ao Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, importante polo do superoitismo, sediado em São Paulo (na Rua Estados Unidos), cujas atividades, que envolviam de cursos de formação até a organização de um festival anual de Super-8. O grupo envolvia, portanto, atividades formativas, um setor comercial e a realização de mostras e festivais. Neste panorama, se destaca a realização da *Expoprojeção* (1973), concebida em parceria com a curadora Aracy Amaral e que trouxe um conjunto significativo de artistas das mais diversas áreas que se interessaram na pesquisa ligada às imagens em movimento.



1973, Rua da Paz (1974), com o qual ganhou o festival do ano seguinte, obra ambientada em um cinema no qual todos os espectadores são estrangulados durante uma sessão, Saara (1974), cujo título, alegoria política da situação pós-AI-5, mostra uma perseguição de um jovem, que, mesmo após ter fugido do país, seria morto em uma nação estrangeira; e, por fim, Declaração (1974), no qual a leitura da Declaração Universal dos Direitos do Homem é alternada a cenas cotidianas que fazem menção ao contexto autoritário da época.

Sua obra cinematográfica concentra-se, portanto, em um período curto e os filmes por ele realizados são muito imbricados ao contexto repressivo do seu tempo, respondendo diretamente ao momento histórico através de alegorias do arbítrio, trazendo à tona um olhar para a situação repressiva do país, evocada por meio de situações opressivas que partem uma dita normalidade que é repentinamente desviada, como visto, por exemplo, em *O Pedestre*, assim como em seus curtas em super-8 *Saara*, *Rua da Paz*, *Homem-Aranha Contra Dr. Octopus* e *Declaração* cujos personagens, em comum, são reféns de situações sufocantes, das quais não encontram nenhuma saída. Abaixo, nossa conversa com Otoniel Santos Pereira, um percurso por sua trajetória no cinema brasileiro, bem como um pouco de sua atuação enquanto escritor e jornalista, dentre outras facetas.

Pergunta – Como foi o começo da tua trajetória? Seu primeiro campo de atuação profissional foi no jornalismo, certo?

Otoniel Santos Pereira – Pois é... eu comecei pequeno, era meio moleque ainda. Eu morava no interior, em Martinópolis, que fica na linha da Sorocabana, perto de Presidente Prudente, e junto com um amigo, fazíamos um jornal. Escrevíamos e editávamos. Houve alguns experimentos antes até, mas esse foi o primeiro mais organizado e que durou um certo período. Depois cheguei a colaborar com os jornais das cidades próximas, de Presidente Prudente. Mas eu sempre lidei com isso. Meu pai, Joaquim Santos Pereira, era ferroviário e a nossa casa residencial ficada próxima da Estação, onde ele trabalhava como telegrafista. Recebia os trens e mandava embora. Eu fui o primeiro filho, e a atenção era só pra mim. Ele me pegava no colo e fazia o que ele mais gostava, que era ler o jornal. Como ferroviário, ele teve uma atividade como militante. Era muito chegado nos jornais de esquerda, comunistas, etc. Ele gostava de juntar gente e fazer uns discursos. Isso nas cidades do interior onde ele trabalhou. Quando veio para São Paulo, já aposentado, ele ia para a Praça da Sé ou qualquer lugar onde houvesse gente e fazia um discurso. No meu caso, fui primeiro para Bauru concluir o ensino médio e estudar direito. Comecei lá e interrompi para vir uns tempos para São Paulo. Ia para lá durante a temporada de aulas e para as provas e logo voltava para a



capital. Depois conclui o curso em Bragança, em um horário que não me atrapalhava, ia toda noite. Nessas idas à São Paulo, eu tinha um amigo que era de Marília e que já estava lá atuando como jornalista. Muito amigo, desde quando fizemos exército junto no Mato Grosso quando tínhamos 18 anos. Como fazíamos o jornal juntos no interior, ele me convidou para seguir com isso em São Paulo, que era o que eu sempre quis. Ele trabalhava na Folha e eu comecei minha carreira lá também como jornalista.

P – Otoniel, qual foi teu primeiro contato com o cinema? Você era próximo do Sganzerla e do Tonacci naquele contexto, não? Como foram suas primeiras experiências práticas?

Otoniel – Meu primeiro contato foi curtindo cinema, vendo filmes. Eu trabalhava no Jornal da Tarde⁶ e lá tínhamos um grupo de amigos que curti muito cinema. Estava lá desde a fundação do jornal. Como era uma atividade cara, mesmo em 16 mm, nós, num primeiro momento, ainda não filmávamos. Meu primeiro experimento foi um em que eu filmava o Rogério [Sganzerla], e o Rogério me filmava. Feito em 8 mm, com a primeira câmera que eu usei. O Pedestre eu faria em 16 mm. Depois iria para o Super-8.

P – Poderia comentar mais sobre esse primeiro experimento? Tinham a intenção que isso se tornasse um projeto?

Otoniel – Era assim mesmo, Otoniel filma Rogério, e Rogério filma Otoniel. Foi só uma coisa feita rápida, para experimentar mesmo. Uma brincadeira que a gente fez pelas ruas do centro, naquela região da Barão de Itapetininga e nas paralelas. Cada um pegava um pouco a câmera e filmava o outro, caminhando.

P – Você comentou dessa tua atividade cinéfila. Quais cinemas frequentava na época?

Otoniel – Eu tinha uma volúpia por cinema. Tinha um cinema importante, pela natureza dos filmes que exibia, que era o Cine Bijou, na praça Roosevelt. A alternativa era lá e as sessões na Cinemateca, lá na 7 de abril. Tinha o Cine Coral também. Eu cheguei a montar horários para poder montar uma “expedição” para ver um filme atrás do outro. Chegava a ver quatro ou cinco no mesmo dia. Tudo desde o começo. Se tivesse começado, eu não entrava. E teve a revelação nesta época do cinema japonês. Frequentei muito aquele circuito, o Cine Joia...

⁶A primeira edição do *Jornal da Tarde* circularia em 4 de janeiro de 1966. O jornal foi extinto em 2012.



P – E qual era a turma que partilhava essa “expedição”?

Otoniel – Eu conhecia muito o Maurice Capovilla, que também colaborava no Jornal da Tarde. Aí tinha também o João Callegaro, o [Rogério] Sganzerla, o [Andrea] Tonacci, o Carlão [Reichenbach].

P – Teve contato com o Jairo Ferreira?

Otoniel – Tive sim. Escrevia para o Jornal, não? A coluna dele de cinema.

P – E qual era sua função no Jornal da Tarde?

Otoniel – Eu era editor do caderno de Variedades. O diretor de redação era o Mino Carta. Trabalhei muito com ele. Desde a fundação do jornal. Teve uma espécie de experimento inicial inclusive, antes da primeira edição circular. Também estive na Edição de Esportes⁷, um caderno de esportes que foi o começo do Jornal da Tarde. Isso tudo no prédio da Rua Major Quedinho, perto da República: o Estadão ficava de um lado e, do outro, separado por um corredor, estava o Jornal da Tarde. Enquanto no Estadão era aquele pessoal mais velho, silencioso, no Jornal da Tarde era tudo molecada. Subíamos na mesa, éramos muito envolvidos (risos). Apelidamos esse corredor que separava as edições de “corredor do tempo”. O letreiro luminoso, pelo que me lembro, era “território” deles. Eu acabei saindo do Jornal da Tarde logo mais, quando o Mino estava saindo de lá pra editar uma revista. Ele queria que eu fosse com ele. Mas eu tinha um outro convite, da Realidade, e acabei optando para ir para lá, porque era muito boa a revista. Peguei o auge.

P – Poderia comentar um pouco sobre O Pedestre (1966)? É um dos filmes mais contundentes deste momento pós-Golpe de 1964.

Otoniel – O filme foi realizado sob o Golpe, antes do AI-5. O “golpe novo”. Nós precisávamos de uma cidade desabitada. Então fiz umas tomadas na Avenida São João e principalmente na Cidade Universitária, na USP, em dias que não haveria gente.

P – E aqueles letreiros luminosos⁸, no começo do filme? O Jairo Ferreira, em sua coluna no jornal São Paulo Shimbun comenta essa questão, do “filme que filma letras” como se renunciasse o que o Rogério Sganzerla faria no Bandido da Luz Vermelha dois anos depois.

⁷ Publicado desde setembro de 1964, com diversos jornalistas que iriam compor a equipe do *Jornal da Tarde* e que se tornou célebre pelas inovações gráficas, a atenção dada à fotografia e pela presença de reportagens mais elaboradas.

⁸ In FERREIRA, Jairo. *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. (org. Alessandro Gamo). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.



Otoniel – Sim, o Rogério estava lá. A gente precisava daquilo para introdução. O filme abre com essa cena e depois boa parte foi feito na Cidade Universitária. Esse começo foi filmado no letreiro luminoso da rua Major Quedinho, do jornal O Estado de São Paulo. Eu trabalhava no Jornal da Tarde, que dividia o prédio com eles [do Estadão]. Então uma determinada hora da noite passei um texto para o operador e, em certo momento, o cara começou a rodar as frases no painel luminoso quando a gente estava esperando para filmar. Era um alerta para a população não sair de casa. Isso no futuro, tudo se passava no futuro. As pessoas que eventualmente estavam vendo as frases exibidas não entenderam nada (risos). O letreiro em si era bem legal, fazia uma volta na lateral, meio côncavo. Depois o filme vai para a Cidade Universitária, toda vazia. O Andrea Tonacci foi com o carro dele. O cara fica louco quanto tá filmando, né! Não sei quem foi dirigir aquele automóvel para a cena. O Andrea ficou de pé atrás do carro pisando só no para-choque com a câmera na mão, se equilibrando ali. E em um certo momento ele caiu, mas salvou a câmera (risos). Eu tenho ela até hoje, está numa caixa, era minha. A USP estava com muitas obras, era uma coisa bem cinematográfica, aquele cenário em construção. Fui com o Rogério e o Andrea.

P – Fale sobre aquele automóvel, meio futurista?

Otoniel – Eu descolei o carro futurista de um construtor. Teve até uma história que foi para os jornais por conta de o carro ter sido feito para bater um recorde de velocidade. Ele inclusive foi usado pra corridas e estava guardado por um sujeito, amigo do construtor, e estava lá encostado. Fui lá, negociei com ele e descolei o carro pro filme.

P – Aqueles logotipos de empresas que aparecem colados no carro foram postos de propósito para o filme?

Otoniel – Já foi emprestado assim, achei melhor não tirar. Era cheio de adesivos e uma bandeira do Brasil, que vinham a calhar para o que o filme propunha (risos). No plano final, esse carro é filmado de trás, para que pudesse seguir com a bandeira do Brasil em direção à câmera. Eu peguei uma gravação do Hino Nacional, só piano, mudei a rotação e ficou uma marcha fúnebre maravilhosa.

P – Você se desdobrou em muitas funções, inclusive protagoniza o filme.

Otoniel – Na falta de coisa melhor (risos). Não tinha que falar quase nada, era só andar... O Andrea pilotava a câmera em muitas cenas. Tinha um guia para as filmagens. Depois o filme fecha com uma cartela final, “*That’s All Folks*”. Isso é tudo. Queria brincar com uma coisa séria, a merda tava aí... E ia ficar pior ainda, com o AI-5.

**P – Como foi a circulação do filme?**

Otoniel – Devo ter nas minhas caixas, do noticiário. Um deles foi festival que o Jornal do Brasil⁹ promovia que exibia mais 16 mm. Eu passei por lá, um tanto por acaso, quando ia viajar. Não lembro muito bem onde foi exibido. Acho que no Teatro São Pedro¹⁰ teve uma sessão. Lembro de ter passado em um cineclube, na casa de um colega. Adhemar Carvalhaes¹¹, também muito ligado com cinema. Depois fui uns tempos para a Europa, porque tinha um contato de um cara que trabalhava na BBC, o Vladimir Herzog, que ficou de exibir o filme. Vlado era um cara sensacional, fui direto para a casa dele. Logo ele me arrumou uma entrevista na BBC para poder me repassar uma grana. Andamos muito por Londres, pelo cemitério de *Highgate*. Ele me levou até uma estátua no túmulo do Marx, só o busto. Essa experiência me rendeu um poema, que misturo um texto, assim, político, partindo do Marx. O Vlado ficou com uma cópia de *O Pedestre*. Não sei se deu certo de ser exibido. Acho que ele trouxe pra cá, tenho impressão que foi exibido na Cultura quando ele veio pro Brasil.

P – E você foi assistente do Antonio Lima¹² no *As Libertinas (1968)*¹³, no episódio *Angélica*.

Otoniel – Foi rolando assim a coisa. Eu era muito interessado em fazer cinema, querendo fazer filme. Toda essa turma estava assim tentando viabilizar, fazer filmes. Eu até dirigi algumas das cenas do episódio. Eram três episódios, feitos na Boca do Lixo, local onde haviam várias produtoras de cinema. Foi filmado na praia, no litoral. Tinha essa coisa na proposta do filme, de filme de sacanagem (risos), um filme que seria atraente por ser erótico, mas não tinha muito de erótico nele não (risos). Enfim, era experiência e divertimento.

P – Como foram suas primeiras experiências no Super-8?

Otoniel – Minha primeira câmera era de 8 mm, filmei em 16 mm e depois Super-8. Tudo surgiu por eu frequentar o GRIFE, do Abrão Berman e de uma grande amiga, Malu

⁹ O Festival JB/Mesbla teve sua primeira edição realizada em 1965 e foi um evento essencial para aquela geração pós-Golpe de 1964, pela abertura dada à novos realizadores, em especial àqueles produzidos em 16 mm, assim como foi um importante espaço de encontro e debate ao aglutinar realizadores de todo o país.

¹⁰ Em São Paulo.

¹¹ Crítico e professor universitário, com longa atuação no movimento cineclubista.

¹² Crítico mineiro; dirigiu episódios dos filmes paulistas *As Libertinas (1968)* e *Audácia, a Fúria dos Desejos (1969)*, produções da Xanadu Filmes, fundada por ele em conjunto com os cineastas Carlos Reichenbach e João Callegaro.

¹³ *As Libertinas (1968)* foi um longa-metragem composto por três episódios dirigidos por João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach e viabilizado através de uma produtora criada pelos próprios cineastas, a Xanadu Produções Cinematográficas.



Alencar¹⁴. Toda esta cena se deve à entrega pessoal incontestável dos dois e de outros sonhadores que em São Paulo alimentaram a ânsia libertadora da juventude amordaçada naqueles anos 70. Os jornais faziam uma boa cobertura de tudo que eles faziam e a coisa foi crescendo por iniciativa deles. No meu caso, começou quando comprei uma câmera quando fui para a Europa. Comecei filmando com ela lá, inclusive.

P – Você era uns dos mais veteranos do GRIFE então, já com experiência em outras bitolas? Essas imagens foram para o Saara [de 1974]?

Otoniel – Sim, acho que era. O Saara começou pelo fim. O título era um epíteto para o Brasil, um “codinome”, uma alegoria. Bem no tempo da ditadura. Eu me encontrei com Décio Bar¹⁵ em Paris e estava com a câmera. Comecei a filmar com ele de ator e fizemos algumas cenas lá, sem roteiro. A ideia é que fosse a historinha de um cara que, no tempo da Ditadura, tinha saído no Brasil, meio contra a vontade, empurrado para fora, e que, em Paris, continuava ativo. Então, a gente fez algumas cenas dele acompanhando manifestações em Paris, vivendo em um hotelzinho... No fim, ele sofre um atentado, obviamente encomendado daqui do Brasil pela Ditadura, pela polícia política, e era morto em uma praça meio circular. Uma cena que começa com a câmera apontada para o Décio do outro lado da rua, na frente de um cinema. Aí entra em quadro um revólver e ele aparecia morto. Eu fiquei de longe, do outro lado da calçada com um revólver de brinquedo, só parecia minha mão dando o tiro e ele caía do outro lado. Depois aqui eu inventei o que antecedia aquilo, que era a morte dele lá, com ele sendo perseguido aqui no Brasil. Nos encontramos um dia aqui e filmamos o começo.

P – E o Homem-Aranha Contra Dr. Octopus [de 1973]¹⁶?

Otoniel – Naquela época a gente fazia as coisas pra enfrentar, mas tinha que ter uma “neblina”. Saara também. Tem uma cena no filme que mais ou menos justifica isso do Homem-Aranha, uma em que um personagem aparece no sétimo andar de um prédio, como se ele fosse para fora. Filmada de outro prédio, acho que na agência em que eu trabalhava, a Lintas. Na história, o Homem Aranha seria o militante e o Dr. Octopus a

¹⁴ Cofundadora do GRIFE que, assim como Otoniel Santos Pereira, teve atividade como publicitária ao longo da década de 1970. Malu deixaria o GRIFE depois de 1976, momento que Otoniel também já se afastara do Super-8.

¹⁵ Décio Bar (1943-1989), poeta, jornalista e publicitário. Seu livro de estreia, *Temporal* (1965) foi publicado em parceria com a editora de Massao Ohno. Além disso, Décio realizou, também em super-8, o curta *Berço Esplêndido* (1974). Teve forte atuação na militância política junto ao movimento estudantil e se envolveu no campo das artes plásticas, tendo, inclusive, uma obra censurada na exposição Proposta 65. Colaborou na revista Realidade e no jornal *Folha de S. Paulo*, no qual, inclusive, atuou anos mais tarde como crítico musical.

¹⁶ O filme teve boa circulação e foi premiado como melhor filme no primeiro Super Festival do Filme Super 8 mm organizado pelo GRIFE em 1973.



repressão, seria essa a metáfora. Depois tem uma cena de tortura em que o personagem é ameaçado de afogamento. Sem que possamos ver a cara do torturador, só a mão. Ele enfiava a cabeça do cara em uma pia cheia de água. Só tenho fragmentos na memória.

P – Poderia comentar um pouco sobre o Rua da Paz (1974)?

Otoniel – Bom, o filme começa com uma plateia de cinema, do Chaplin. Um filme dele, Rua da Paz, por isso o nome. E enquanto todos veem o filme, um inexplicável assassino passa entre os espectadores degolando todo mundo.

P – Agora, seu filme de maior repercussão foi o Declaração [de 1974], que evoca bem a questão dos Direitos Humanos bem naquele contexto dos anos de chumbo.

Otoniel – Esse foi uma bela sacada. Teve até um guia. Eu selecionei aquilo que me interessava de direitos humanos, e inclusive escolhi trechos dos mais pertinentes, adequados, da Declaração Universal¹⁷. Tinha dois personagens, um cara e uma mulher e, a partir deles, faço uma leitura dos artigos da Declaração jogando com imagens deste casal. Explorando, muitas vezes, uma relação direta dos artigos com a ação vista em cena. Tem uma hora, por exemplo, que quando fala de tortura, o personagem está fazendo um exercício em casa e na porta tem uma barra¹⁸ e ele vai subindo e descendo, em referência aos métodos de tortura. Isso acompanhado por uma narração de um dos artigos. Na época eu tinha vários colegas que me ajudavam, para solucionar problemas técnicos. Para o som, eu conheci o pessoal de uma produtora que tinha um estúdio de som e eu mesmo fazia a locução. Eu muitas vezes dublava vozes. Tudo assim, na “raça”.

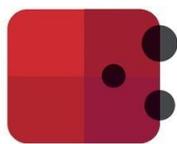
P – O Declaração¹⁹ circulou bastante em festivais. Você acompanhou muitas destas projeções?

Otoniel – Bom, o pessoal do GRIFE que acompanhava mais. Quando partia deles, eles mesmos levavam para mim. Lembro que muitas vezes exibíamos levando o projetor para os lugares.

¹⁷ Referência à *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, originalmente publicada em 1948, no contexto pós-Guerra.

¹⁸ Em uma possível referência ao pau de arara.

¹⁹ Declaração foi premiada no Festival de Super-8 de Curitiba de 1974 e recebeu o prêmio máximo no II Super Festival do Filme Super 8mm do GRIFE, segundo título consecutivo, já que também se sagrou campeão da primeira edição. Otoniel seria chamado para compor o júri do festival no ano seguinte, em 1975. Já em 1976, tanto *Declaração* quanto *O Homem Aranha Contra o Dr. Octopus* seriam convidados para integrar uma mostra retrospectiva dentro do festival.



P – Bom, gostaria de voltar um pouco no tempo para falarmos da sua experiência na Realidade²⁰. Qual período esteve por lá?

Otoniel – Eu peguei todo o auge da Realidade. As matérias eram ótimas, cáusticas. Fiquei na revista até o momento em que as interferências da Ditadura, da censura, começaram a atrapalhar demais. Nesse momento, as coisas começaram a parar. O dono era o Roberto Civita e o diretor era o xodó dele, o Paulo Patarra. Ao ter essa pressão do governo contra o teor da revista, o Civita procurou mudar os rumos da Realidade, diluindo completamente. E aí todos nós da redação pulamos fora. Ela seguiu mais um tempo. Eu e Miltainho²¹ é que editávamos a revista. O Sérgio de Souza chefiava pautas. Não era tanta gente pra uma revista assim grande. A direção antes dava muita liberdade para escolha de pautas, e quando tinha algum problema o Civita dava um alô. Mas tinha muita entrelinha, que a gente jogava. A novidade era o estilo da revista, o tratamento de texto, título, chamadas. Uso de fotografias, com muito destaque, grandes fotógrafos. Tudo era super cuidado. Vez ou outra tinha texto de fora, de colonistas. E nesses também, fazíamos uma revisão impecável. A qualidade das reportagens era muito alta.

P – Você teve também experiência em outros jornais, não?

Otoniel – Fui um tempo para a Folha também. Nesse momento, tinha um amigo do jornal, Sérgio Graciotti, que trabalhava numa agência, a Thompson e eu passei a trabalhar por lá durante o dia. A medida que ia ficando cada vez mais imerso na agência, eu tive que fazer uma opção para não ficar nessa jornada dupla. Como naquele momento a publicidade já pagava bem mais que o jornalismo, eu fui para lá. Mas como não queria sair totalmente do jornalismo, que adorava, arrumei um trabalho para, nos fins de semana, fechar as edições do jornal Última Hora. Para fazer os títulos, as matérias de capa. Não lembro bem qual ano exato. Fiz isso de saudade do jornalismo, porque eu gostava demais. Dei um jeito de trabalhar pelo menos um pouco, mesmo já estando na propaganda. Foi na publicidade que eu trabalhei mais tempo, ultrapassou a

²⁰ Publicada pela editora Abril entre abril de 1966 e março de 1976, tendo sua fase mais célebre entre os anos de 1966 e o fim de 1968, momento de promulgação do AI-5. Entre aqueles que colaboraram e integraram a equipe da revista neste período estavam ainda Roberto Freire, José Hamilton Ribeiro, Hamilton de Almeida, Luis Fernando Mercadante, Narciso Kalili, Eurico de Andrade, José Carlos Marão, o escritor João Antonio, Norma Freire, Lana Novikow, o diretor de arte Eduardo Barreto Filho, e, entre os fotógrafos, nomes como Walter Firmo, Geraldo Mori, Luigi Manprin, Jorge Butsuem, Roger Bester e Cláudia Andujar. Cabe destacar que, com o afastamento de Paulo Patarra da direção no fim de 1968, grande parte da redação pediu demissão, entre os quais Otoniel, Sérgio de Souza, Miltainho, Roberto Freire, Lana Novikow e Jose Carlos Marão. Além destes, alguns outros saíram da revista meses depois, insatisfeitos com os rumos editoriais.

²¹ Referência a Milton Severiano da Silva (1940-2014), que, após a realidade iria colaborar no jornal *Bondinho* e em diversas publicações da imprensa alternativa, entre os quais o jornal *Ex-*, no qual, Otoniel teve colaborações esporádicas.



vida de jornalista. Eu tentei por um bom tempo continuar no jornalismo, mas uma hora não deu para conciliar, porque estando na propaganda a dedicação tinha que ser diurna e às vezes até tarde da noite. Comecei na J. W. Thompson, agência americana, na parte de criação. Acharam bom me convidar para essa função até para ter um jornalista que trouxesse algo diferente em relação à linguagem. Depois fui para a Lintas e uma série de outras agências, entre as quais a do Orlando Marques, que foi um dos primeiros publicitários mais ousados que decidiu a ter sua própria agência, um lugar bem menor, mas bem criativo, interessante.

P – Podemos falar um pouco mais do teu trabalho literário, como poeta. A Pedra na Mão foi o primeiro, 1964, publicado pelo Massao Ohno²². Poderia comentar sobre as parcerias com ele?

Otoniel – Bom, ele era ótimo. Tive muitas passagens pela editora do Massao Ohno. Edições sempre ótimas. Dava muito espaço para autores novos, fazendo edições belíssimas. Tive muitos contatos com os autores que publicavam com ele. Foi importante nesse momento um livro que ele lançou, Antologia dos Novíssimos²³. E ele também teve uma proximidade com o cinema, inclusive editou um livro sobre Cinema Japonês. Quando lembramos Massao, a gente pensa nas edições incríveis que ele fazia. Gostava tanto do ambiente que eu não saia de lá praticamente. Trabalhava na imprensa na época, mas fiz várias coisas com ele. Nessa bagunça criadora, esse livro saiu numa espécie de artesanato, e, por isso, não tem essa aparência dos livros do Massao, era um livrinho meio simplório, mas teve seu momento.

P – E naquele contexto, quais outros poetas estavam próximos e que você conviveu, teve um contato. Qual era a tua turma?

Otoniel – Era essa geração, Lindolf Bell, Roberto Piva, Eunice Arruda, e, em um certo momento, o próprio Décio Bar. Tinha ótimos caras, a gente até bagunçava um pouco (risos), agitava. Uma vez fizemos uma farra na livraria Brasiliense, outra na Biblioteca Municipal, e até no Viaduto do Chá. Poetas praticantes.

²² Massao Ohno (1936-2010) foi um importante editor, grande agitador cultural e responsável pela publicação de toda uma geração de poetas, entre os quais aqueles referidos como os “novíssimos”. Tornou-se celebre pelas edições de baixa tiragem, pelo projeto gráfico arrojado de algumas de suas publicações e pelas parcerias com grandes designers gráficos e artistas plásticos. Além disso, colaborou para a produção de alguns filmes, entre os quais *Riacho de Sangue* (1966, Fernando de Barros), *Viagem ao Fim do Mundo* (1967, Fernando Coni Campos), *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni campos, quando foi responsável por uma das montagens do filme) e, como acionista minoritário, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla).

²³ Publicado em 1961.



P – Depois do A Pedra na Mão você ficou um tempo sem publicar, não? O próximo seria WC e Outros Poemas de 1972?

Otoniel – Esse foi publicado pela Bondinho, revista que por um tempo foi uma publicação de serviços patrocinada pelo grupo Pão de Açúcar, que tinha grandes jornalistas. Chefiada pelo Sérgio de Souza, meu grande amigo nos tempos da revista Realidade. Tinha ótimos colaboradores. Ainda que fosse bem menor, fez ótimas reportagens, feitas por alguns desses que vieram da Realidade. Então esse WC nós fizemos um esquema: reunimos todos os poemas em uma espécie de folheto, com muitas dobras. Com as poesias. Isso com o objetivo de distribuir em uma quantidade insólita, muito maior do que as tiragens de livros de poesias. Se a maioria não passava de 3 mil, aqui, por encartarmos esse material na revista, conseguimos chegar em 25 mil exemplares. Teve até uma ligação com uma revistinha, também desse pessoal, chamada Grilo. Junto da revista, fizemos um material para distribuir nas agências de publicidade, com o slogan, “E no Bondinho, não vai nada? ”. Teve um lançamento desse folheto de poesia, o WC em uma livraria na rua Barão de Itapetininga, a Brasiliense, a maior da época. Era um espaço bem grande. Nesse dia fizemos inclusive uma coisa performática: eu e mais três pessoas, cada um em um canto na livraria. Uma performance quadrifônica. E íamos nos articulando durante a leitura dos poemas.

P – E O Ser Desumano (1976)? Também em parceria com o Massao?

Otoniel – É um pôster, com um arranjo gráfico que distribui os poemas naquela folha. Lançamos acho que no MASP, não lembro bem. Os poemas que estão ali acabaram não indo para nenhum outro livro.

P – E a parceria com o Tide Hellmeister²⁴? Ele ficou responsável pelo projeto editorial do Bichário (1992) também, não? E anos mais tarde você assina com ele o Desnudamentos: uma Aventura Tipo Gráfica (1999).

Otoniel – O Tide sempre foi um tremendo de um artista. Sempre esteve próximo. Nossa parceria começou até antes das parcerias com o Massao, no começo dos anos 1960. O Tide era um artista gráfico tremendo, cheio de prêmios. Fazia capas de livros, discos, exposições em todo lugar. Ele era supercriativo. Fiz também com ele A Palavra Amor, um poema estruturado como colagem, uma coisa que ele adorava fazer. Você já deve ter visto algum desses trabalhos dele... Depois não publiquei em nenhum outro livro esse

²⁴ Tide Hellmeister (1942-2008) foi um artista plástico, designer gráfico e ilustrador paulistano, célebre pelo uso frequente de técnicas de colagem em seus projetos, pelo seu estudo tipográfico, marcado pela experimentação. Além disso, colaborou nos projetos gráficos de inúmeras publicações, entre as quais, muitas delas publicadas por Massao Ohno.



poema. Nesse momento fiz também o *Pele & Osso* (1986), um livrinho. Esse de tiragem menor, projeto gráfico muito bonito. Fora esses, publiquei também um conto em uma antologia, *Praça da República*, que foi incluído no livro *Conto da Propaganda* (1978).

P – Fale sobre quando você acabou se distanciando do Super-8? Guarda boas lembranças do GRIFE?

Otoniel – Ah, acho que cansou um pouco. Não sei muito bem, não teve exatamente uma razão, fui desanimando. Teve essa febre de festivais, cada vez mais, por todo lugar. Aqueles que eram só de Super-8, os que também permitiam outros formatos. Tinha um no Sul também, lembro de haver um em Curitiba²⁵. Na Bahia,²⁶ em todo lugar. Eu gostava do GRIFE por ser um lugar que sempre reunia gente legal. Malu e Abrão eram pessoas maravilhosas. Tinha muitos estudantes. Muito agito. Eles foram responsáveis por ampliar tudo isso, naquele programa de TV²⁷, nos Festivais²⁸. Repercutia bastante.

P – Você participou no júri do III Super Festival do GRIFE, em 1975, depois de ter seus filmes premiados nos dois primeiros. Como foi essa experiência?

Otoniel – Bom, era ver filmes e escolher alguns para premiar. Não tinha nada tão emocionante como fazer. Meu ponto de vista foi sempre como autor e, mesmo que eu tenha feito um ou outro júri, meu interesse era mais a prática.

P – Seu último trabalho com a bitola foi ainda em 1974. Produziu bem nos anos de chumbo todos esses filmes, e foram muitos em tão pouco tempo.

Otoniel – Sim. Porque foi um momento que eu me empenhava muito em colocar as coisas assim, publicamente. Achava muito importante. Aos poucos, fui indo para outros caminhos. Tudo me interessava. Preciso encontrar todo esse material. Muita coisa organizo em casa. Tenho um quarto cheio de caixas. Quero organizar tudo, muitas coisas para remexer. Mas fazer tudo com calma, rever tudo com atenção. E espero um dia restaurar esse material. Não da forma como ele era, mas da forma como ele é. Só temo pela conservação, porque, por ser película, ele pode se corromper com o tempo.

Submetido em 28 de maio de 2020 / Aceito em 19 de outubro de 2020.

²⁵ Menção ao Festival de Super-8 de Curitiba, com importantes edições em 1974 e 1975 quando recebeu o nome de Festival Brasileiro do Filme Super 8.

²⁶ A bitola Super-8 foi incorporada em algumas edições da Jornada de Cinema da Bahia, organizadas desde 1972 em Salvador, tendo a figura de Guido Araújo como um nome fundamental. Durante o festival, nomeado entre 1973 e 1974 como Jornada Nordestina de Curta-metragem. Ao longo do Festival, houve edições marcadas por grandes embates em torno da mostra competitiva de Super-8 não se remunerada e, por outro lado, inclusive discussões de experiências mais arrojadas na qual o Super-8 seria exibido em sessões que também contavam com outras bitolas.

²⁷ O programa Ação Super-8, exibido semanalmente na TV Cultura entre 1975 e 1981.

²⁸ O grupo foi responsável pelos Super Festivais do GRIFE entre 1973 e 1983.



A luz no cinema (1991)¹

Fabrice Revault D'allonnes

Tradução: Antoine d'Artemare²

Bruna Freitas Figueiredo³

¹ Tradução de parte do capítulo 1 do livro *La lumière au cinéma*, 1991, de Fabrice Revault D'allonnes.

² Cineasta e pesquisador. Atua como diretor de fotografia na área de audiovisual. Formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2006-2010). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha Tecnologia da Comunicação e Estética. Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), na linha Estéticas e Tecnologia da Comunicação. Leciona como professor de direção de fotografia da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ).
Email: antoine.dartemare@gmail.com

³ Possui graduação em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2019). É mestranda em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Participa do grupo de pesquisa Interferências: Literatura e Ciência (UFF) e fez parte do grupo A literatura brasileira contemporânea e sua crítica - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
Email: freitasbruna@id.uff.br



A luz no cinema

1. Duas ou três luzes

1. Duas luzes: sentido apresentado, insignificância encontrada

No mundo, a luz é indiferente à nossa existência, vazia de sentimento e insignificante para as nossas mentes, sem sentido - a ausência de significado decorrente da ausência de sentimentalismo. No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (senão acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa, o que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo.

No cinema, como em toda obra, existe um projeto: a luz do filme é necessariamente mais ou menos significativa. No entanto, há dois cinemas, duas luzes no cinema. Enquanto um(a) se preocupa com a ausência de sentido do mundo, o(a) outro(a) não a considera. No classicismo, se produz uma luz de espírito - senão de essência - teatral. Expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metafórica e eletiva. Que participa de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio⁴), em conflito com o mundo. Que vai na direção do significado produzido. Luz expressiva, codificada: o mundo nos é entregue já interpretado, imediatamente decifrável. Luz eminente, em seu princípio adquirido, concebida: que fundamentalmente não vem do mundo, mas é projetada sobre ele, e o torna inteligível. Aqui, a linguagem (luminosa) é ilimitada, desvinculada do real: tudo se torna possível. Aqui, a subjetividade do artista se sobrepõe à objetividade: o gesto clássico nos isenta da insignificância da luz natural. É seu interesse e sua força.

No cinema moderno, é reproduzida uma luz de espírito - senão de essência - documental. Literal, tal como é: não dramatizada, não psicologizada, não metaforizada e igualitária. Que reflete o sentimento e o significado vazio ou opaco (obtusos), em sintonia com o mundo. Que vai em direção à ausência de sentido encontrada (gravada, recriada, até amplificada). Luz inexpressiva, não codificada: o mundo nos é entregue com seu mistério intacto, sem interpretação pronta, sem grade de leitura, ainda a ser

⁴ Óbvio e obtuso, termos aqui entendidos na sua acepção mais elementar em que óbvio significa evidente ou massivo - de forte ou grossa significação - e obtuso, como a nomenclatura do ângulo, com certa abertura ou dissimulado, tal qual um indivíduo, flutuante ou opaco - de frágil ou ligeira significância. Isso dito, simplificando e ampliando essa terminologia, seremos fiéis ao espírito de Barthes, que define o sentido óbvio como sentido intencional, desejado pelo autor - *a priori*, imposto ao receptor -, enquanto o sentido obtuso é um sentido "que minha cognição não apreende, uma vez que teimoso e fugidivo, escorregadio e instável". Além disso, em uma leitura atenciosa de Barthes, está claro que o sentido óbvio é levado, imposto aos outros e às coisas, considerando a aprendizagem, a linguagem; enquanto o sentido obtuso é aquele encontrado, inscrito nos seres e nas coisas, em relação à imanência, à ontologia: ele reside no interior disso que é próprio e irredutivelmente fotográfico ou fílmico, disso que a linguagem, verbal ou outra, não saberia exprimir (permanece, então, sempre indizível). Roland Barthes, « Le troisième sens », Cahiers du cinéma, no 222, juillet 1970.



decifrado. Luz imanente, em seu princípio, inata, acolhida: que fundamentalmente vem do mundo, emana dele, e o mantém ininteligível. Nesse caso, a linguagem (luminosa) é limitada, restringida pelo real: tudo não é possível. Aqui, a subjetividade do artista prolonga a objetividade: o gesto moderno nos coloca diante da insignificância encontrada. É seu interesse e sua força.

Sobre a modernidade

Mencionaremos de imediato uma espécie de cineasta que sempre foi raro e que já estaria em vias de extinção. Por meio da sua contraposição à luz amplamente dominante no cinema, o cineasta moderno nos diz muito sobre ela.

Na natureza, mas também na civilização, nas habitações ou nas ruas (mesmo que existam modos de iluminação das habitações, mesmo que determinada iluminação urbana dê tal caráter a tal lugar), a luz não obedece (ou dificilmente) a um significado óbvio nem o impõe. O cineasta moderno se volta para essas luzes dadas, tais quais se apresentam. O cinema clássico, por sua vez, vai intervir na ordenação de tais luzes, a fim de organizá-las como elementos significantes, ou até mesmo irá se isolar em estúdio para fazer convergir os diferentes elementos (e as iluminações, portanto) no sentido desejado⁵.

De Rossellini à Nouvelle Vague, de Rohmer a Straub-Huillet (em relação à natureza), de Pialat a Cassavetes (em relação à civilização), há uma prática e ética da luz documental, que procede através da mínima intervenção, ou melhor, intervenção minimamente significativa, o máximo objetiva. Não é apenas uma mera preocupação estética de um puro naturalismo ou realismo, de verismo (que leva, por exemplo, Rohmer e Almendros a respeitar não só uma lógica de iluminação, mas também uma luz naturalista, quando iluminam os interiores por meio de espelhos que refletem a luz do sol com sua “natureza” intacta, como em *A Colecionadora* ou *A Marquesa d’O*). O essencial é que, reproduzindo, registrando as luzes do mundo como são, ou imitando-as estritamente, o moderno opta por não as subordinar ao significado da ação, da narrativa. Em um filme moderno, um suicídio será representado com uma luz dramaturgicamente indiferente (*Alemanha, ano zero* de Rossellini ou *A Morte de Empédocles*, de Straub-Huillet, em locações exteriores com luz natural): compare com as sombras inquietantes das cenas de assassinato em filmes clássicos. Em um filme moderno, uma crise surgirá com uma luz dramaturgicamente indiferente (*A Nossos*

⁵ No entanto, o cineasta clássico sempre pode procurar na natureza ou na civilização estados de luz metaforicamente significantes – a iluminação das cidades (lugares públicos ou mesmo habitações privadas) nem sempre é insignificante, podendo apresentar certa dimensão simbólica. Voltaremos a isso mais adiante.



Amores, de Pialat, em estúdios com luz artificial): compare com os relâmpagos das tempestades de cenas de conflito no cinema clássico.

Dito isto, tomar parte de uma verdade documental (recusando o artifício teatral) não significa abdicar-se de intervir: somos constantemente induzidos a recorrer à luz não só em espaços fechados ou *exteriores-noite*, mas também em *exteriores-dia*. No entanto, pode-se muito bem modelar essa luz, assegurando seu realismo, isto é, recusando-lhe um significado preciso e massivo. Assim, quando Godard e Coutard, durante a *Nouvelle Vague*, preenchem os interiores com uma iluminação ambiente homogênea (por meio das luzes dos refletores rebatidas nas paredes e nos tetos), eles são mais do que realista (um realismo estrito exigiria um *chiaroscuro* gradativo a partir de janelas e fontes de luz existentes, como em Rohmer-Almendros): eles neutralizam o significado da iluminação, e é isso que conta, o que abarca o real, sua ausência de sentido. Pode-se fabricar uma luz totalmente “documentarizada”, com significado neutralizado, sentido obtuso, por meio da indiferença com a cena, com a ação que se ilumina: *Um homem condenado à morte que escapou* e mesmo *O Batedor de Carteiros*, essencialmente filmados em estúdio; *O Dinheiro* poderia ter sido filmado em estúdio, o que não mudaria em nada: *Thérèse de Cavalier*, todo filmado em estúdio, é uma bela ilustração recente.⁶

O ponto essencial, então, não reside na natureza da luz (natural ou artificial), mas em sua recusa, nesses exemplos, de afluir em direção a um sentido óbvio. *Thérèse* pode morrer, e a iluminação é a mesma de quando ela dança; ela pode se revelar santa, porém ela não irradia nem mais nem menos do que antes: a luz resiste à dramatização ou metaforização, subjetivação ou psicologização (nisso ela é essencialmente realista). Yvon, em *O Dinheiro*, pode ser pego em tráfico ilegal, preso, perder a companheira e a criança, sair da cadeia para decapitar, com um machado, uma família inocente: uma tragédia irremediável se desenrola sem que a luz seja dramatizada (nisso ela é essencialmente realista). Apenas em uma única metáfora, instantaneamente, no decorrer da cena, quando o machado atingindo a velha mulher, derruba a luminária de cabeceira: tão pouco uma metáfora, já que esta é cultivada e fundamentada na realidade.

O mesmo vale para Rohmer, em que a luz não tem um significado óbvio, nem geral nem pontual. Por mais que a estação do ano na qual a ação se situa não esteja indiferente ao proposto, ela possui frágil significância. Assim é também em Straub-Huillet, onde a luz do mundo vive sua vida, expressando ou não determinado sentido, livremente, acidentalmente, a partir de seu confronto, harmonioso ou dissonante, com

⁶ Dreyer já tinha concebido em estúdio uma luz frequentemente “documentarizada”, tomando cuidado, em todo caso, para que a metáfora (luminosa) parecesse fundada no real, dele emanada.



um texto: significância aberta, flutuante senão vazia, da luz (natureza) frente ao significado exato do texto (cultura).

Em resumo: vemos que, em princípio, este cinema - esta luz - consiste em suscitar sensações sem impor significado, enquanto na luz clássica o sentido sempre acompanha as sensações. Vamos nos deter um momento, no entanto, sobre as super- e sub-exposições que encontramos de Antonioni (*A Aventura*) a Pasolini (*Accattone – Desajuste Social*), de Godard (*O Pequeno Soldado*) a Garrel (toda obra): elas são bem instrutivas. O que nos mostram?

Primeiro, e finalmente, que o único significado de luz que pode ser encontrado em um filme moderno é, como que por acaso, o de um "não sentido" do mundo, a expressão de um ponto cego. Uma figura que se refere à obtusidade do mundo, ao mistério do real, que cega a consciência⁷. Ainda, essa única metáfora possível - pela qual a ausência de sentido encontrada se expande para uma abertura a significados - é uma essência das imagens documentais, fundamentadas na natureza ou na civilização. A tal ponto que não podemos dizer se a luz deslumbrante de *A Aventura* ou *Accattone* é dada pelo sol italiano ou "fabricada" pelo cineasta (ambos, é claro). Em todo caso, ela continua sendo um efeito natural, dado pelo mundo.

Além disso, a super ou subexposição é o efeito luminoso mais natural do cinema, inerente ao próprio ato da cinematografia. Aquele que não faz parte de uma dada construção em termos de iluminação. O mais imediato, bem simples e econômico: termos que valem para todo o conceito moderno de luz. Assim, a modernidade só conhece metáforas que são decalcadas no real, restringidas por ele e por sua insignificância (enquanto o classicismo é a arte de cultivar metáforas emancipadas dele, e da luz).

Nós já podemos medir, portanto, através de todos os exemplos dados, que a atitude moderna reside em recusar os poderosos recursos significantes da linguagem fotográfica, salvo a restrita expressão do absurdo "sem sentido" encontrado. De modo mais refinado, o cinema moderno se coloca entre uma luz que não significa (tal qual é dada) - ausência de significado; e uma luz que significa um vazio de sentido (por amplificação) - abertura para significações. O que será verificado em todos os outros aspectos...

⁷ Outro indício de metáfora possível no cinema moderno: quando a luz indica a revelação. No polo extremo, o vínculo revelado entre o homem e o mundo.



Sobre o classicismo

A maioria dos filmes aqui, ao contrário, recorre à potencialidade expressiva da luz, um dos maiores produtores de significado da linguagem cinematográfica. Geralmente, busca-se fazer falar a luz, teatraliza-se a luz: a melhor maneira sendo aquela de compor por meio de iluminação artificial, a luz almejada, no tempo e lugar escolhidos, seguindo o sentido desejado (o que não impedirá novas intervenções significantes depois da filmagem, na revelação do filme fotográfico, na edição, na correção de cor).

Os dizeres dos diretores de fotografia do cinema clássico, evidentemente, não fogem a isso. Léon Shamroy declara: "Um diretor de fotografia deve dramatizar"; Henri Alekan: "Não é a verdade da luz que busco, é a revelação dos sentimentos"; Arthur Miller: "Meu princípio básico era fazer com que parecesse a vida real, e, a partir disso, exagerar moderadamente nos efeitos visuais"; Gordon Willis: "Filosoficamente, eu chamo esse tipo de trabalho de realidade romantizada. Você não pode ser literal, você tem que reconstruir aquilo que tem diante de seus olhos, tendo em vista determinado objetivo": Vittorio Storaro: "Eu tento escrever a história do filme com a luz. Eu tento encontrar a ideia mestre e como ela pode ser representada, simbólica, emocional, psicológica, realística e fisicamente". Giuseppe Rotunno: "O importante é a história e sua atmosfera, seu sabor, seu aroma. O realismo é uma coisa. A verdade, para mim, é bem diferente. A verdade interna e pessoal do cineasta, isto é a verdade".⁸

Essa teatralização tanto pode ter duas abordagens - realista ou irrealista - como dois espaços - mundo ou estúdio. Abordagem e espaço, dois pontos que devem ser colocados em seus devidos lugares: o essencial é e continua sendo a própria teatralização. A questão tradicional do realismo ou do irrealismo de uma luz não tem relevância: quem se importa? Onde estaria o problema do irrealismo? Onde termina o realismo, onde começa o irrealismo? Ninguém pode dizê-lo nem com isso se importa. Como prova: a luz é realista ou irrealista em *Aurora*, *Fausto* ou *Nosferatu* de Murnau? Em *A Caixa de Pandora* de Pabst? Em *Mensageiro do Diabo* ou *O Tesouro do Barba Ruiva*? Em Welles, Fellini ou Tarkovsky? E no fim de *A Palavra*, durante a ressurreição? E em *Boy Meets Girl*?

⁸ L. Shamroy: *Cahiers du cinéma*, nº 147, setembro 1963. H. Alekan: *Cinématographe*, nº 68, junho 1981. A. Miller: citado por C. Higham em *Hollywood Cameramen*, Londres, Thames and Hudson, B.F.I., 1970. G. Willis e V. Storaro: citados por D. Schaeffer e L. Salvato, em *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1984. G. Rotunno: *Cahiers du cinéma*, nº 355, janeiro 1984. Atente-se para a inteligência da fórmula de Rotunno. Em suma, esse moderno, perseguindo ou forçando uma *verdade do real* ao invés de uma *verossimilhança realista*, poderia muito bem reconhecer toda a importância da "*verdade interior, pessoal do cineasta*", estando entendido que a subjetividade do artista moderno está sempre subjugada ao "não sentido" encontrado, e não pode mais do que reverberá-lo.



De todo modo, o irrealismo reside no próprio ato teatral, no gesto de fazer falar a luz que, no mundo, é muda. Na realidade, você pode morrer, o céu não se ensombrecerá; você pode ser herói ou santo, você não irá irradiar. Desde que a luz seja dramatizada ou metaforizada, subjetivada ou psicologizada, haverá um artifício irrealista. Pouco importa então que esta luz seja mais ou menos realista ou verossímil (semelhante à realidade ou ao sonho - aliás, poderíamos separá-los?). A partir do momento em que, dramatizada, carrega sentido, ela, por si mesma, torna-se alheia à luz do mundo, ainda que siga sua aparência.

Realismo, palavra genérica que deveria ser banida, que deveria ser entendida senão em seu sentido etimológico e *bazinien*⁹: uma luz que compreende e expressa a ausência de sentido do mundo, a opaca ambiguidade do real (o que poderia se afastar de uma cópia da realidade). Luz moderna, portanto, nunca clássica, independente de sua preocupação com o realismo.

Sim, para nós – entendendo que o irrealismo é inerente a qualquer arte, ainda que seja o cinema dotado de realismo; entendendo que a noção de realismo é completamente relativa, que há nesse termo tanto uma pluralidade de definições quanto de estéticas – o caso é resolvido a partir de uma definição radical do termo: o gesto clássico situa-se ao lado do irrealismo, ao romper com a insignificância encontrada; o gesto moderno, ao contrário, vai ao encontro do realismo, já que respeita essa insignificância.

Dito isto, correntemente estabelecemos uma distinção entre uma luz dita realista cuja teatralização não contradiz as leis essenciais do mundo, mais ou menos exageradas, e uma luz dita irrealista cuja teatralização se distancia de tais leis, mais ou menos rejeitadas. Mas tal distinção é realmente relevante? Na verdade, a luz não é mais realista em *O Processo*, onde Welles exacerba as leis da natureza do que em *A Bela e a Fera*, onde Cocteau delas se afasta. Um não “trapaceia” mais do que o outro: ambos “trapaceiam” ao teatralizar a luz, em diferentes registros (que não se pode rotular de mais ou menos onírico: o realismo pode ser perfeitamente onírico).

Na verdade, o realismo da luz teatralizada consiste em tornar plausíveis (se não verossímeis) os efeitos luminosos, mais ou menos legitimados por fontes luminosas, por sua vez, mais ou menos legítimas (fundadas na realidade e fundadas na imagem). Por exemplo, quando se quer iluminar um ator enquanto é noite: garantimos a legitimação do efeito ao enquadrar, em qualquer momento, um poste de luz; e geralmente, a partir daí, trapaceia-se prazerosamente. Outro exemplo, a percepção de um grande ventilador de teto “legitimar” um jogo de sombras rodopiantes, um sinal luminoso imaginado

⁹ Aqui, o autor refere-se a André Bazin, teórico do cinema francês. N. do T.



extracampo “justificará” um tremeluzir na sala etc. Mas ninguém é enganado, ou melhor, todos se deixam enganar, a famigerada crença do espectador só deseja ser arrebatada: trata-se aqui de tornar o efeito plausível para o espectador (realismo convencional), ainda que não devesse haver tal efeito (verdadeiro realismo), que sua existência mesma proceda de uma teatralização arbitrária. E o que importa, então, se o efeito parece mais ou menos artificial, fabricado e exagerado: ele é, por definição, um artefato arbitrário.

De fato, estamos lidando com uma ampla gama de possíveis distorções, ainda realistas ou desde já realistas, pouco importa. Aliás, o cinema se limita, em grande parte, a um realismo de “boa consciência”, mas isso não importa. O que conta, aqui, é a teatralização significativa. Não temos mais do que nos deparado com diferentes modos de realizá-la. Ela pode ser discreta como em Dreyer, abafada como em Visconti, hábil como em Carné; ela pode ser exibida como em Lang, exagerada como em Welles, exacerbada como em Pabst; ela pode ser liberta como em Fellini, desenfreada como em Cocteau, furiosa como em Corman, desordenada como em Bergman ou Ruiz... enfim, onde está o limite? Vê-se (de maneira clássica) que o realismo e o irrealismo não são mais do que os extremos de um mesmo processo de teatralização.

Assim como o modo tal qual se configura essa teatralização pouco importa, o local onde ela ocorre não é primordial: o artifício reside na teatralização mesma, não há nenhuma diferença fundamental entre recompor a luz em locação e compô-la a partir do zero no estúdio. O artifício teatral (fazer “falar” a luz) nunca teve como lugar único o estúdio. A mínima intervenção – acender um refletor, colocar um filtro ou sub-expor o filme para revelá-lo durante um tempo maior - pode ser suficiente para teatralizar a luz, para carregar a imagem com um sentido evidente, óbvio. E pode-se até, sem intervir de forma alguma, buscar no mundo (natureza ou civilização) estados de luz que façam sentido no filme. Sem mesmo precisar ir a estados particulares (pôr-do-sol, luar, tempestade, neblina: tal iluminação urbana, pública ou privada, carregada de certo simbolismo), qualquer luz pode se tornar totalmente significativa para a visão do filme.

Mas será que, geralmente, submete-se à espera de um raio de sol ou de uma tempestade - ou até mesmo à procura por uma iluminação urbana - para dramatizar determinada cena? Não, evidentemente: fabrica-se esses efeitos sob demanda, controlando com precisão seus parâmetros. Classicamente, iluminar-se-á: a luz será produzida para melhor guiá-la no sentido desejado. Então seja recomposta no mundo ou composta em estúdio – pouco importa – o procedimento é, essencialmente, o mesmo e, assim, quase o mesmo resultado. Principalmente nos dias de hoje, em que se tem à disposição todos os meios adequados para se intervir em locações, sendo facilmente “transformáveis em estúdio”: embora sempre tenha sido possível a intervenção sobre a luz no mundo, quanto mais distante no tempo, menos adequados e cômodos eram os



meios para realizá-la (películas pouco sensíveis por diversas razões, refletores menos práticos em vários aspectos)¹⁰.

Em nossos dias, cada vez menos é necessário isolar-se em estúdio: a partir de então, pode-se facilmente realizar e controlar, no “próprio mundo”, a iluminação desejada; o cinema (clássico, dominante) tem, doravante, o mundo inteiro como estúdio. Em suma, o debate é ultrapassado, mas o estúdio nos revela historicamente a verdade da iluminação clássica: a necessidade de uma luz criadora de sentido, enquanto a do mundo a refuta – ou, ao menos, a ela resiste. Tal foi a razão do confinamento do cinema clássico em estúdio: escapar da luz existente na natureza ou na civilização, de seus caprichos e de sua ambiguidade (opacidade) ou ambivalência (diversidade) de sentido. Em estúdio, pode-se recriar *ex nihilo*¹¹ as luzes desejadas, partindo do nada, do preto, e controlá-las em toda parte, a cada milímetro. Pode-se, de A a Z, fabricar, organizar e controlar o mundo produzido – cenários e iluminações. *In vitro*, no casulo artificial bem apartado do mundo real - de seus acasos, acidentes e asperezas (também da luz), pode-se desenvolver um puro projeto (luminoso), jamais confrontado com o verdadeiro real. Evitar-se-á variações de luz pela passagem de nuvens inoportunas, iluminações urbanas indesejáveis, etc.: evitar-se-á todo desvio ou resistência ao sentido previsto e programado.

Colocar-se em estúdio para melhor significar, sem precisar, para isso, deformar o real no sentido desejado: conforme testemunha a história mesma do estúdio, surgida efetivamente na Alemanha expressionista. Trata-se, desde a origem, de se isolar do mundo para fazer fortemente significar seres e coisas – atores, cenários, iluminações – ainda que o mundo, ele mesmo, não conheça tal evidência de sentido. Trata-se, por critério, de poder - como sob estufa – cultivar livremente o sentido, produzido e controlado, da forma mais precisa, pela instância enunciativa (geradora das iluminações).

Apartado da realidade e de sua massa “informe” de sensações obtusas, tal como expresso pelo diretor de fotografia Philippe Rousselot, ávido por estúdio, quando declara: “Dentro da realidade, tudo é signo ou indício de alguma coisa, há uma massa de informações sem beleza nem sentido...” Proposta que, embora com sua parte de verdade, é discutível em aspectos teóricos, e que aqui, no entanto, será incorporada como grande reveladora da essência mesma do estúdio¹².

¹⁰ Cf. Capítulo II.

¹¹ N. do T. Expressão latina que significa “a partir do nada”.

¹² Philippe Rousselot representa bem o atual retorno do estúdio (seja na iluminação de *A Lua na Sarjeta* ou *Thérèse*). Discutir-se-á mais a frente sua proposta. Cf. *Cahiers du cinéma*, nº 395-396, maio 1987.



“Sem beleza...”. De fato, o estúdio aparece tanto inicialmente quanto em razão última, como o lugar onde se vai por preocupação estética, o lugar onde se pode controlar com extrema minúcia a beleza das coisas (luzes, cores, cenários, e até a pátina da mobília, dos revestimentos das paredes, das transparentes cortinas, etc.). De Sternberg a Visconti, de Ophuls ao Fellini de *Casanova* (apenas para citá-los!), a história do cinema testemunha felizmente essa motivação de fundo estético. Não podemos ignorar essa busca de sensações que o mundo real não garante ou, ainda, quando passou a não mais garantir (pensamos nos filmes históricos, uma das razões notórias de se filmar em estúdio). Está claro que aqui reside uma boa razão de ser do estúdio. Infelizmente (!) a beleza não se aprisiona ao estúdio, que acabará mesmo se tornando, do ponto de vista histórico, o lugar de predileção de uma certa feiura.

“...nem sentido”. Aí está a verdade clássica: as sensações devem estar carregadas de sentido, sem dele se desprover; ir ao encontro dele, não de encontro a ele. A emoção deve ser, ao mesmo tempo, significação (e reciprocamente, em ideal). Não se trata somente de, graças ao estúdio, melhor controlar a beleza, é, antes de tudo, também o controle do sentido. Termos aqui indissociáveis: arte clássica da significação que emociona, da beleza do sentido.

Maneira e matéria

Acaba-se de definir os princípios de duas luzes opostas. Oposição que se traduz, na prática, de maneira clara e distinta. O cinema clássico terá por definição uma tendência a iluminar de maneira abundante: a melhor forma de fazer emergir esse sentido que não está dado pelo mundo. Tendência a iluminar de maneira bem significante: luzes e sombras, minuciosamente organizadas, delinearão um sentido dramático ou metafórico evidente. Tendência a iluminar de maneira seletiva, eletiva, para que o sentido desejado surja distintamente, para que a leitura orientada da imagem se faça sem equívoco. Daí uma iluminação geralmente direcionada, estruturada, arqueturada, hierarquizada.¹³ De tal modo, se o cinema clássico vai de encontro ao realismo luminoso, terá pelo menos de lidar com ele em determinadas composições.

O cinema moderno terá por definição uma tendência a não iluminar, ou minimamente (pois necessário): a melhor forma de não estabelecer sentidos senão os que emanassem livremente do mundo em si. Tendência a iluminar (já que necessário) de forma “insignificante”, sem que luzes e sombras, vivendo sua vida natural, desenhem um sentido dramático ou metafórico evidente. Tendência a iluminar (já que necessário)

¹³ Correntemente: uma luz principal, uma luz de preenchimento; uma contra-luz, sem falar das diversas iluminações de efeitos sobrepostas nesta base (cf. cap. II).



de forma igualitária, sem privilegiar isto ou aquilo - e então nenhum sentido -, sem guiar a leitura da imagem, aberta. Daí uma iluminação geralmente ambiente, sem estrutura, sem profundidade, não hierárquica, respeitando o realismo luminoso, jamais se opondo a ele (se a realidade der ou demandar uma iluminação direcionada, o cinema moderno dela se apropriará). Duas abordagens radicalmente opostas, portanto.

Sobre os princípios de tais abordagens, pode-se evocar a distinção de Godard¹⁴. De um lado, uma *arte da iluminação* – produzida, construída, alcançada. De outro, uma *arte da luz* – encontrada, colhida, inerente. No fundo, é isto: arte da linguagem ou arte da ontologia. Consciente de que a fotografia cinematográfica implica, quase sempre, iluminar, e de que também, esta “arte da luz” pode manifestar linguagens, ser significativa (da inevidência do mundo).

Sobre a forma, pode-se evocar a distinção de Almendros¹⁵. Uma “*estética das sombras*”, clássica, e uma “*estética sem sombras*”, moderna; no sentido, evidentemente, de sombras “marcadas”, engendradas pela instância enunciativa. (“Criar sombra”, dizia Murnau, fundando a lei, mais tarde suavizada, da iluminação clássica.) Mas, aqui, trata-se de distinguir as duas fotografias por apenas uma de suas consequências visuais, ainda que ela seja notória. E como uma imagem sem sombras marcadas relega uma “clara” interpretação, nós somos reconduzidos à nossa própria distinção: uma luz clássica “sobre-significante” e uma luz moderna “infra-significante”.

Dito isto, a estrutura da iluminação está longe de ser a única dimensão da luz no cinema – aliás o nível de exposição da película e, depois, o de sua revelação são tão significantes quanto a estrutura. O que se acaba de assinalar concernente à sua organização espacial (arquiteturação, até mesmo hierarquização), verificar-se-á, da mesma forma, quanto à sua gestão temporal (progressão, até mesmo montagem): pressente-se que tal gestão irá, no cinema clássico, em direção a um sentido massivo; enquanto, no cinema moderno, em direção ao “sem sentido” originalmente encontrado (contínuos luminosos indiferenciados, ou disjunções de blocos luminosos heterogêneos).

Mas é sobre a *matéria* que se quer, em primeiro lugar, colocar ênfase. Legitimamente, já que a luz é a matéria primeira e última da imagem cinematográfica - da filmagem até a projeção -, está reconhecida, portanto, toda a importância de sua materialidade. Esta materialidade da luz - sua substância e sua textura, sua qualidade (que pode se modificar ou se manter ao longo do filme: isso faz parte de sua gestão temporal, ao mesmo tempo física e quimicamente) - é também tão importante quanto

¹⁴ Essa distinção, fundamental, me parece ter sido formulada pela primeira vez na criação de *Passion*. Cf. *Cahiers du cinéma*, nº 316, outubro 1980.

¹⁵ Nestor Almendros, na introdução de *Un homme à la caméra*. Paris, Hatier, 1980.



sua organização espacial. O sentido (via sensações) procede, ao menos, tanto de sua substância quanto de seu agenciamento.

Maneira e então matéria exacerbada como aquela do expressionismo ou de Lang, da série B ou de Welles; maneira e então matéria com nuances como em Dreyer ou Mizoguchi, Ophuls ou Visconti: a arte luminosa clássica reside, na verdade, na convergência em direção a um sentido pleno – assim também carregado, instaurado – da indissolúvel dupla (inclusive em cineastas barrocos, que multiplicam os efeitos de maneiras e matérias)¹⁶.

Por exemplo, em alguns filmes de Lang (*Vive-se Uma Só Vez*, etc.), a mecânica espacial das iluminações irá em consonância à sua textura quase metálica para ilustrar visualmente sua temática predileta: a sociedade como engrenagem fatal. Ou ainda Hitchcock, em *Notorious*, não apenas instaura uma atmosfera rarefeita (luminosa) de espionagem, como também joga, conforme sua temática, com uma luz sucessivamente glacial ou escaldante, através de sua reflexão em cima de diferentes materiais. Como por exemplo (não tão clássico), em *O Atalante* de Vigo, o aspecto rudimentar do dispositivo de iluminação (um refletor que incide diretamente sobre o ator) vai ao encontro do aspecto carvoento da imagem (preto esfumado), ambos exprimem, portanto, algum resíduo da classe baixa, pobre, aqui representada. De modo oposto, as comédias hollywoodianas, “*dorées sur tranche*”¹⁷, não demandam apenas uma imagem com muita claridade (*high key*), isto é, uma abundante iluminação efusivamente não-dramatizada. Elas também demandam, por outro lado, uma suavidade das imagens (*soft focus* garantido por lentes acetinadas, tules diante das objetivas, etc.) que contribuem para o confortável modo de vida americano que se quer proporcionar na tela. Um exemplo recente, *Tucker- Um Homem e Seu Sonho* de Coppola, alfineta o clichê do sucesso individualista jogando com uma iluminação não apenas abundante, mas sobretudo pomposa.

Classicamente, a matéria luminosa participa de um senso óbvio dado ao mundo. Isso não impede, evidentemente, que ela veicule também, em diferentes graus, sensações obtusas que excedem, preenchem e ultrapassam (senão *escapando a*) qualquer sentido programado. Como os pretos foscos de *O Atalante*. Ou como em *Fausto* de Murnau, em particular quando há o confronto entre o branco do Arcanjo e o negrume do Demônio: eu compreendo a figura óbvia (o branco-Bem contra o preto-Mal) mas, qualquer que seja a vontade de forjar um traço pictórico carregado, eu me confronto com a matéria obtusa (densidade de gesso desse branco, opacidade desse preto feito

¹⁶ Para não tornar demasiadamente complexo, só abordaremos a tendência barroca do classicismo mais adiante.

¹⁷ Essa expressão, no francês, remete ao caráter luxuoso, opulento, requintado.



betume). Aqui, a sensação de obtusidade decorre também de uma matéria primitiva desaparecida (com a película ortocromática dos primeiros filmes); ela é ainda mais pungente, porque nos remete a uma ferida contemporânea: a padronização, agravando a ferida antiga da arte clássica, do academicismo¹⁸.

O academicismo, que sem dúvida sempre existiu, se difundiu, como se sabe, com o cinema falado, na idade de ouro dos estúdios. E ele ainda permanece. No entanto, é uma deturpação da arte clássica, um empobrecimento das possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica e, então, luminosa. Ele se traduz, com efeito, luminosamente falando, por uma imagem, em todas as partes, fartamente iluminada, a tal ponto que não apresenta nem verdadeiros contrastes nem verdadeiras nuances. A expressividade fotográfica, porém, supõe um trabalho com aqueles e com estas, sem o qual o sentido não poderia verdadeiramente emergir da luz. Dito de outro modo, a arte luminosa clássica, digna desse nome, supõe o rompimento com o academicismo.

A padronização se enxertou nesse movimento, agravando o risco de pomposidade. Ao menos a imagem de outrora, por ser em preto e branco, retirava do mundo sua evidência colorida, restituindo-lhe um pouco de mistério. Depois a imagem em cores perdeu sua diversidade de matéria e, com ela, uma parte de sua magia (que seja o traço carregado “Technicolor” ou as cores aquareladas de “Agfacolor”, etc.). Hoje, as películas coloridas têm as características relativamente próximas, se bem que há uma uniformização de matéria previamente recebida. Dito de outro modo, não há arte fotográfica clássica digna desse nome que não se confronte com a padronização.¹⁹

Todavia, mesmo se a máquina imagética dominante (a grande produção) continua acadêmica, não há razão para se lamentar diante de uma década marcada por uma atualização da teatralização da imagem por diversas formas (multiforme, heterogênea): aqui e lá, a preocupação pela maneira e, então, pela matéria retorna. Notavelmente, mas não unicamente, nos mais maneiristas (Coppola, de *O Selvagem de Motocicleta* a *O Fundo do Coração*, Wenders, de *O Estado das Coisas* a *Asas do Desejo*, Jarmusch, de *Stranger than Paradise* a *Trem Mistério*, Carax, de *Boy Meets Girl* a *Sangue Ruim*).

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 05 de novembro de 2020.

¹⁸ Matéria primitiva desaparecida que não se restringe à causa da película ortocromática (das quais se assistem frequentemente apenas cópias muitas vezes duplicadas); mas também provem de uma escolha do cineasta – em *Fausto* de maneira exemplar.

¹⁹ Sobre a academização e a padronização das películas, ver no cap. II.



**Um filme é toda nossa vida:
resenha de *A metafísica da cinefilia* (2021), de Yves São Paulo**

Hanna Cláudia Freitas Rodrigues¹

¹ Hanna Cláudia Freitas Rodrigues: Doutoranda em Artes da Cena pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre em Comunicação, Arte e Memória - Mídia e Formatos Narrativos, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Especialista em Filosofia Contemporânea pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e integrante pelo CNPq do Núcleo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Filosofia (NEF) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Possui Graduação em Direito pela Faculdade Social da Bahia (FSBA) e é pesquisadora associada do Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico (IBDU). Membro pela CAPES do Grupo de Estudos em Corpo na Filosofia e Psicanálise (GEFIP), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Caroline Vasconcelos (UEFS); do Grupo de Estudos em Ciência Política: "Nenhuma rede é maior do que o mar: rede de sentidos, antagonismo e ontologia", coordenado pelo Prof. Dr. Laurênio Leite Sombra (UEFS); do Grupo de Pesquisa Territorialidade, Direito e Insurgência, coordenado pela prof. Dra Adriana Nogueira Vieira Lima (UEFS), do Grupo de Pesquisa, Estudo e Extensão em Artes, Audiovisual e Patrimônio (GAAP), coordenado pelo Prof. Dr. Danillo Barata (UFRB); e, do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Renata Pitombo (UFRB). Compõe equipe editorial da Revista Sísifo (ISSN: 2359-3121). Professora no Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Possui formação profissional em Linguagens do Movimento, pela Escola Contemporânea de Dança da Bahia (Dirigida por Fátima Suarez); Artista visual e do corpo, bailarina profissional e performer urbano-intervencionista. Email: hannacr@gmail.com

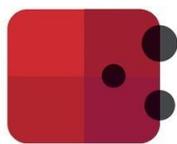


Parece lugar-comum afirmar que a cinefilia é uma paixão, sendo, portanto, uma emoção. Apesar desta obviedade para a sapiência popular, impressiona ao acadêmico descobrir que o espaço dado à cinefilia nos estudos teóricos, pouco se aproxima desta concepção, mantendo-a como um aspecto marginal, pouco procurando desenvolver de fato o que seria uma emoção tão particular quanto a cinefilia, nascida a partir da invenção de um dispositivo tecnológico. Os estudos mais famosos envolvendo a cinefilia – como o de Antoine de Baecque (2010) – compreendem o fenômeno sociocultural da ida às salas de cinema, e a crítica surgida da assiduidade destas visitas. Uma perspectiva que lança a cinefilia como uma paixão restrita, permitida apenas aos habitantes de grandes metrópoles onde a grande variedade de salas de cinema também significa grande variedade em títulos de filmes sendo exibidos. Indo de encontro a esta narrativa, Yves São Paulo retoma o lugar-comum da concepção de cinefilia para desenvolver um livro por vezes difícil em seu vocabulário academicista, de linguagem sofisticada, explorando filosoficamente a cinefilia como emoção.

Em *A metafísica da cinefilia* (2021), Yves São Paulo parte do pressuposto de que o espectador aborda o filme munido com um arsenal de experiências e ideias que o fazem colocar a obra em perspectiva. Para além disso, uma parte desta base de relação com o filme compreende a algo de ainda mais elementar, apresentado desde o princípio pelo título enigmático da obra, a metafísica. Aqui entra em ação também o subtítulo do livro, *uma leitura bergsoniana do cinema*, apontando o caminho do sentido de metafísica que será tratado ao longo do livro.

Parece ser o intuito de Yves São Paulo nesta obra, buscar o que há de fundamental, tanto no espectador quanto no filme, que permita a comunhão entre ambos. Esta fundamentação encontra-se a um campo metafísico, mas como a argumentação nos mostrará, isso não significa um fora, ou uma anterioridade, à experiência. Trata-se de algo que se encontra enraizado em toda experiência. Eis a opção pela filosofia de Henri Bergson para guiar este livro, a metafísica não compreende a algo anterior à experiência nem algo de externo à experiência porque nem um nem outro poderiam ser de fato conhecidos, apenas especulados.

O livro acompanha a divisão metodológica feita pelo próprio Bergson no ensaio *Introdução à metafísica* (1966). A *Parte Um* se ocupa com o que São Paulo chama de “análise”, um modelo que no cinema se traduz por meio do corte acelerado, sintético e significativo – em conjunto com o conteúdo das imagens, igualmente direto – de modo que a ação do espectador analítico seja recortar o filme, criando símbolos externos a partir daquilo que lhe é oferecido. A *Parte Dois* aborda o método encontrado pelo filósofo francês para se alcançar uma experiência imediata com a duração. Diferente do que acontece com a abordagem analítica, a abordagem intuitiva compreende a filmes que



não oferecem dados para síntese significativa, levando o espectador a mergulhar na experiência do filme, não tentando posicionar-se de fora, mas dentro dele, fazendo com que cada parte da obra se inscreva em seu tecido de memória.

Assim se revela a *Parte Três* do livro, realizando o casamento entre as duas partes anteriores que se poderia pensar serem irreconciliáveis. Contudo, São Paulo aponta para o fato de que dificilmente o espectador consegue encarar um filme com apenas uma das abordagens descritas – assim como não deliberadamente escolhe uma à outra. Uma mistura entre as duas desenvolve o que o autor chama de “criação por arte do espectador”, quando criamos um filme que é todo próprio, nosso, moldado pela nossa experiência. Deste ato criativo, surge a cinefilia.

Algumas das passagens mais bonitas do livro estão guardadas nesta *Parte Três*, quando Yves São Paulo começa a descrever a cinefilia enquanto paixão e o seu impacto sobre a vida de quem vem a sentir esta emoção. Escreve ele:

Aqui nasce a cinefilia enquanto emoção, quando a ação do espectador em sua relação com o filme faz com que a obra se inscreva profundamente em sua consciência, em seu espírito, levando a manter guardado aquele filme, com suas ideias, seus sentimentos, seus detalhes, toda a riqueza que uma película é capaz de despertar em quem assiste. (SÃO PAULO, 2021: 205)

Muitas vezes a descrição da cinefilia se aproximará da descrição da abordagem intuitiva, igualmente carregada por um sentimento poético de enxergar a realidade sem mediação. Não estranha que São Paulo lembre que Bergson trata a intuição como sendo o método dos artistas, eles mesmos experimentando a realidade em sua imediatez. A experiência da cinefilia faz com que o filme arrebate o Todo de nosso ser, aqui chamado pelo autor de “Absoluto”, numa reunião do passado do espectador com o presente e o porvir durante a exibição de um filme. Assim, lê-se:

O Absoluto enraíza a duração do filme em nosso espírito, penetrando em nossas lembranças e fixando da forma mais consistente que encontra esta experiência em nosso fluxo de vida; o filme começa a dialogar não somente com o eu presente, nem somente com a memória imediata ou mais à superfície, o Absoluto passa a fazer relação com toda a nossa vida e transforma a experiência do filme em mais do que um certo momento de lazer: assistir filme se transforma numa espécie de necessidade vital. O filme não faz parte apenas do momento presente, é toda nossa vida, é



experiência que nos leva a viver uma vida maior que a própria vida. (São Paulo, 2021: 224-225)

Auxiliando a noção de fazer parte da experiência cotidiana, não deixando o vocabulário filosófico utilizado parecer demasiado abstrato ao leitor, Yves São Paulo insere alguns debates a respeito da influência social sobre o arsenal prévio que caracteriza a experiência do espectador, mostrando também a influência de noções da metafísica sobre tais procedimentos. Surge particularmente interessante o desenvolvimento acerca da metafísica do tempo espacializado e sua influência sobre a indústria, o que eventualmente marcará a abordagem do espectador analítico. Raras foram as vezes em que pudemos ter em mãos uma interpretação crítica do Taylorismo à luz da metafísica da duração de Bergson, lançando frutos para uma teoria do espectador de cinema. Esta aproximação é feita levando em conta que os três fenômenos mencionados – Taylorismo, o surgimento da filosofia de Bergson, o nascimento do cinema – acontecem em concomitância num período muito particular da história.

Parece que estamos a ler a respeito de Benjamin – uma lembrança feita pelo professor Claudio Novaes no prefácio ao livro – pensando a modernidade via Baudelaire, e de certa maneira esta influência se apresenta de modo sutil por meio da leitura de Mary Ann Doane, uma das principais referências trabalhadas por São Paulo, especialmente no contexto da Parte Um. A modernidade que acelera o movimento dos transeuntes da urbe é a mesma que acelera o movimento dentro dos filmes, acelera os cortes, faz com que o tempo de cada plano fique mais curto, exigindo uma mudança de abordagem por parte do espectador, também ele cada vez mais impaciente.

Os exemplos de filmes dados na parte sobre a analítica diferem daqueles da parte sobre a intuição, especialmente ao levar o ritmo da montagem em consideração. A ideia lançada aqui é de que a analítica abraça um ritmo acelerado da montagem, enquanto a intuição abriga o ritmo mais cauteloso. Contudo, o que acontece é que estes dois polos são parte de uma dialética, não existindo um sem a participação do outro. Não existe arte sem técnica, não existe conceito sem que antes venha inspiração.

A dialética entre análise e intuição abre espaço para que se quebre uma velha e comum associação feita quando considerando o espectador: a sua passividade. Esta dialética abre caminho para uma releitura da famosa teoria da liberdade bergsoniana – que influenciou, entre outras, a sartreana – para apresentar um espectador que mesmo restrito ao espaço de sua cadeira é um criador. A liberdade do porvir fílmico encaminha o espectador em direção a uma construção intelectual do filme e de si mesmo, numa comunhão tão que em seu grau mais aprofundado cria o sentimento de cinefilia, esta



singularidade onde já não distinguimos o cinema – e seus particulares, os filmes – como algo dissociado de nosso ser. O cinéfilo assiste filmes por que *precisa*.

A metafísica da cinefilia proposta por São Paulo pode ser resumida na busca pela característica comum que une filme e espectador, rompendo mais uma noção comumente feita quando pensamos a relação de espectador: não se trata de uma relação sujeito (espectador) objeto (filme), sendo antes a progressão contínua de um a outro. Ou seja, na metafísica da cinefilia a duração possui caráter central ao ser o que é capaz de unir filme e espectador num mesmo tecido de memória. Portanto, não existe aqui sujeito nem objeto, mas uma progressão de um Absoluto durável em direção de outro. O espectador não é receptáculo, nem o filme se encontra privado de ganhar com a experiência do espectador.

Ao leitor da *Metafísica da cinefilia* fica um pouco de curiosidade e desejo de que seu autor trate mais prolongadamente a respeito da experiência coletiva de assistir a um filme, quando reações da plateia interferem diretamente nesse jogo entre Absolutos, envolvendo mais uma parte à equação. Fora isso, é refrescante encontrar um texto como este buscando o tratamento filosófico do cinema no cenário acadêmico brasileiro, mais entregue ao ensaio de teorizar – pesadamente a partir de Bergson – do que de aplicar conceitos filosóficos clássicos a análises de filmes.

Referencia Bibliográfica:

SÃO PAULO, Yves. *Metafísica da Cinefilia: uma leitura Bergsoniana do Cinema*. Clube de Autores, 2021.

Submetido em 18 de maio de 2021 / Aceito em 15 de junho de 2021.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Edgard Navarro e o escracho da história

Geraldo Blay Roizman¹

¹ Geraldo Blay Roizman é cineasta e artista plástico desde 1989, formado em Arquitetura e Urbanismo pela PUCAMP 1987, com Mestrado em Artes Visuais pelo instituto de Artes da UNESP/SP intitulado "Mário Peixoto, um olhar fenomenológico" de 2003. Doutorado concluído em junho de 2019 no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo intitulado: Os Superoutros: "Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil".
Email: geblayroiz@ig.com.br

**Resumo**

Se fossemos localizar *O Rei do Cagaço* (1977) dentro do universo cinematográfico de Edgard Navarro, ele faria parte, de forma mais geral, do chamado surto superoitista no Brasil, e do grande ciclo de filmes realizados em Super-8 na década de 70 que participaram de festivais da época, especificamente das chamadas Jornadas de Cinema da Bahia, e que possuíam, em geral, um forte teor provocativo ao mesmo tempo poético e político, e principalmente um sentido muito preciso de despojamento na flexibilização da linguagem possibilitada pela novidade da bitola.

Palavras-chave: Edgard Navarro; Super-8; contracultura.

Abstract

If we were to locate *O Rei do Cagaço* (1977) within Edgard Navarro's cinematic universe, he would be part, more generally, of the so-called superoitist outbreak in Brazil, and of the great cycle of films made in Super-8 in the 70's. they participated in festivals of the time, specifically the so-called Bahia Film Days, which had, in general, a strong provocative content, at the same time poetic and political, and especially a very accurate sense of the flexibility of language made possible by the novelty of the gauge.

Keywords: Edgard Navarro; super-8; counterculture.



Estes filmes provocadores, estimulados pelo contexto das Jornadas, fizeram parte, como o próprio diretor nomeia, da chamada “tríade freudiana”, junto com *Alice no país das mil novilhas*, de 1976 e *Exposed*, de 1978. Essa qualidade provocativa se tornaria mais do que uma peculiaridade, um verdadeiro estilo, a partir de um agudo sentido estético de experimentação. A utilização original da câmera Super-8 como produto de consumo para o lazer doméstico, na mão de artistas e poetas, vai adquirindo, como diz Machado, olhares mais inquietos sobre a cidade e sua fauna urbana, sobre as locações turísticas, descobrindo aos poucos as potencialidades expressivas da bitola.

A questão mais importante, principalmente no caso de Navarro, será *epatér la bourgeoisie*, ou surpreender a expectativa e romper com um comportamento dito respeitável. O corpo, neste sentido, se apresentaria neste momento histórico como eixo fundamental de quebra de padrões no que tange à possibilidade da manutenção da existência do individual, do particular e o superoitismo veio juntar este engajamento ao universo cinematográfico de democratizar o processo artesanal ao nível do faça você mesmo, libertador, portanto, de esquemas de produção num momento do país da explosão da tensão entre forças sociais conservadoras e repressivas e as libertárias vinculadas à contracultura, ao tropicalismo, ao sexo, drogas e *rock and roll*, o comportamento *outsider*, *hippie*, a loucura e a psicodélica. Essa explosão seria refletida no interior da expressividade gestada na própria vida pregressa do cineasta, de formação escolar em colégio de padres e repressão ao corpo.

Este transbordamento se dará através de um dizer que se expressará no Super-8 principalmente através do corpo, por meio do escracho nas imagens e na locução livre que serão então utilizados por Navarro de uma forma prosaica, contrastados com as imagens de gestos corpóreos subversivos relativos à ordem social e que funcionam como destutelamento neste momento repressivo: o sujar a rua e atacar os carros com excremento, o andar de calças folgadas e sem camisa, o afanar a comida de outrem, o pegar carona e afanar o carro, o atacar as nádegas das moças com um canivete, o assaltar, o tocar sanfona na praça, o correr à esmo e o dançar ou se equilibrar nos próprios pés sobre uma linha imaginária ou o brincar louco de super-heróis na praça junto com a inversão sexual carnavalesca como subversividade, recheados pela troça verbal, permeiam o tecido fílmico de *O rei do cagaço*.

A figura do louco, o louco varrido ou louco da aldeia, funcionaria aqui como instrumento expressivo libertário para além do conservadorismo moral tanto da própria vida do cineasta como da geração anterior, na possibilidade de relativização da ideia de bem e de mal. Esse modo de expressão destutelado faria com que os cineastas do Super-8 nos festivais e nas jornadas de cinema ficassem com o estigma de serem



criativos, porém irresponsáveis, portanto sem compromisso ideológico, sendo pejorativamente tomados como cineastas de curtição.

Essa geração do chamado “desbunde”, tinha, no entanto, uma atitude de enfrentamento no campo do comportamento, levantando questões relativas à sexualidade, experimentações com drogas e novas propostas de linguagem, e estas discussões e debates, por vezes acalorados, acabaram, em última instância, como nos lembra Izabel Melo, dando sentido à própria Jornada de Cinema na Bahia. A característica geral dos filmes superoitistas seria exatamente a de um gracejo bombástico e descompromissado de imagens e sons tomados ali, no calor da hora, quase sem roteiro prévio e com teor libertário, ou talvez fosse melhor dizer, incendiário, apesar da película superoitista ser de acetato e não mais de nitrato.

A particularidade de Navarro, para além do fato de que, como o cineasta baiano Pola Ribeiro dizia, “o Super-8 viria para jogar merda nos monumentos”, é que ele instauraria uma poética experimental viva na leveza do “quase nada” que é a leveza da câmera na mão, que encontra as imagens sujas, como as mãos singelas das crianças encontram e se lambuzam das cores nas tintas nas bricolagens dos papéis no início do filme, ou os loucos que também criam seus mundos com as coisas e lugares ao redor, e que fazem com que a insignificância significativamente torta do superoitismo, feita quase somente de diabruras subversivas da fala, da “cáca”, da cola e acetato, adquiram sentido até hoje. É na linguagem em seus dois aspectos, “brinquedo e enfermidade”, que se estabelece o pensamento de Navarro como realizador através do desejo da contaminação Pop e tropicalista neste filme pela mistura de imagens, entoação, inflexões e gestos vocais², pela palavra performatizada enquanto escracho, e poderíamos dizer que este seria o lugar onde melhor se apreenderia a relação entre o corpo e aquilo tudo o que ele pode enquanto política.

De forma geral, tanto o gestual das crianças no início do filme como o comportamento destutelado dos personagens e dos gestos vocais escrachados evocariam o que Nietzsche proporia como “superar a ambivalência dos instintos e restaurar a unidade dos contrários que existiria na infância” e, dessa forma, se a repressão pudesse ser superada, a vida não estaria no tempo histórico, por que a repressão transformaria a compulsão atemporal do instinto a repetir em dialética um movimento para frente da neurose que é a história.

Navarro então se expressaria neste filme através da referência escrachada da fase anal na psicologia em Freud, que atua como um mote de des-repressão e que poderia se instaurar como fator libertário formal e expressivo principalmente através da busca



do prazer. Esta ludicidade se daria através do brincar das crianças no início e se ligaria ironicamente, ao duplo sentido da palavra “relaxamento”, primeiro no sentido da voz macia do rádio narrando a preparação da yoga, e que cruzaria em seguida com o relaxamento necessário ao próprio ato excremental filmado em *close up* junto ao cinismo irônico da voz que diz ao mesmo tempo em tom de esforço: *é preciso tentar*.

Este “presente” dado ao espectador, de intenção desmoralizadora, se ligaria freudianamente a busca do prazer obtido na infância através da atividade de qualquer órgão do corpo humano, a chamada perversão polimorfa, que será utilizada pelo cineasta como incontinência social funcionando como um mote principal para a série progressiva de ataques aos monumentos da cidade referentes ao que o filme cumprirá como escracho até o fim, tendo em mira o momento da repressão política. Essa incontinência surge no filme tanto através de gestos como do dizer tudo, simulando sons do rádio, das colagens das crianças ao cinzelamento na película, do surtado, do psicótico com touca de banho a atacar as nádegas das mulheres em contraponto à Igreja e à rádio como motes culposos. Do contracultural caronista ao folgado no restaurante, dos personagens loucos bizarros e carnavalescos soltos na praça com seus gestos lúdicos de crianças adultas ao atentado ao pudor na proliferação do ataque das fezes na cidade, todos se apresentariam como contrastes aberrantes ao *socius*, reflexo em alguma medida de uma possível neurose obsessiva narcísica do próprio cineasta.

Mas esse traço (na expressão de Waly Salomão) de anarcisismo em Navarro seria compensado pela dessacralização da inteligência psicanalítica tanto na própria ausência de uma referência literária balizadora do enredo como pelo uso da voz performatizada no filme. Das falas despudoradas do “concurso de peidos, a retenção anal”, o esforçoso “é preciso tentar” ou o escandaloso aburguesado “não suje meu tapete” até o reproduzido e bem humorado palavrório nonsense brasileiro” de José Vasconcelos, que escracha o saber culto ou o inútil empoderamento do conhecimento catedrático; também o uso cômico do rádio popular como em Sgarzerla, que denuncia ao mesmo tempo que se alimenta da barbárie, das músicas bregas-tropicalistas inseridas no filme, a Pra Chatear de Caetano, cantada por Ronnie Von, a Soneca contra o Barão Vermelho até a cafona Prisioneira do Amor 1970, de Rita Lee, todas essas vozes juntas operariam através de um caldo da palavra performática com o sentido do se poder “dizer tudo” ou como abertura para a possibilidade do dizer, funcionando sonoramente, assim como na imagem, como um esvaziamento dos intestinos.

Tudo isso iria de encontro a pensar numa potência do superoitismo experimental como algo paralelo ao tema do *menor* em Deleuze quando olha para o teatro e o cinema de Carmelo Bene, para além do próprio esquema precário de produção, do acionamento da gestualidade corpórea e pelo brincar com a linguagem em gravações caseiras



inserindo, gravando e editando sons ludicamente numa fita cassete como também fazia Bene na construção de uma assembleia de vozes gravadas e vivas sobrepostas em uma pontuação complexa. Abordar a minoridade apenas seria tornar-se estrangeiro em sua própria língua, mas tornar a linguagem um gaguejar expressivo através de seu caráter performático. Haveria aqui, portanto, uma articulação do individual com o político e a subtração de elementos do poder: o pai, a família, o estado, a polícia, o roteiro e a produção do cinema *mainstream*, que aconteceria desde a ausência de diálogo ao longo de todo o filme, o comportamental grotesco e infantilóide do terrorismo excremental, como na deriva e no nomadismo dos personagens.

O reverso central desse poder se daria tanto na ação performática dos personagens soltos no espaço público em seus atos de subversão e transgressão como na hipotética tomada democrática do sinal sonoro de rádio no fim. Essa proliferação de loucos varridos que performatizam essa voz anônima para além de nós, normatizados no espaço físico e sonoro, representaria a própria população de desvalidos nos hospícios ou casas de correção soltos na rua, todos representantes da enorme horda humana de perturbados que não chegam a se constituir como lumpemproletariado, e formariam, assim, uma verdadeira tensão dionisíaca que funcionaria como uma terra de ninguém em direção à constituição de um pleno estado de anarquia.

O “trabalho” lúdico infantil, o singelo letreiro colorido feito por crianças no início do filme, conversaria, desta forma, tanto com os desenhos cinzelados na película no início e no fim do filme, no próprio modo superoitista de catar sons e imagens ao redor, assim como, inversamente, na distribuição de presentes excrementais pela cidade, também no colecionar destinos do caronista ou com o devaneio burlesco na teatralidade infantil e grotesca dos loucos soltos à esmo na praça em sua ambiguidade sexual interpretando super-heróis. O ato pessoal em close da defecação, talvez fosse menos uma agressão ao público, como um Zé Celso no Teatro Oficina, e mais como escracho resistente, ponto de exclamação debochado despejado sobre o próprio expectador, herdado da cultura hippie, com seu estilo festivo que entrevia no orgiástico uma trincheira contra o homem massificado e vítima passiva da burocratização da sociedade tecnológica.

Haveria aqui o desejo de escapar ao controle no encontro selvagem com as imagens nascidas de seu imaginário remoto ou recolhidas ao redor e, poder entendê-las, proveria mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca. A desterritorialização aqui se encontraria exatamente na referência a Freud, mas longe de uma psicologia como parâmetro regulador da psique ou do comportamento social para o bem viver, mas simplesmente como mote para o destutelamento de colocar de forma escrachada o tema do polimorfismo perverso da infância e o foco na sexualidade e no comportamento louco ou liberto como guerrilha sem deixar de ser, ao mesmo



tempo, uma forma narcísica de um jovem aparecer nas Jornadas de Cinema (como Navarro mesmo confessa).

Esse tipo de terrorismo excremental, mote do filme, personagem ou atitude saída possivelmente de figuras da fauna local de Salvador ou de outras cidades, funcionaria como a inspiração de uma grande recusa contracultural, de des-repressão e de manter vivo o desejo lúdico do adulto “criança” diante do quadro político repressivo que permanecia intenso no país. Utilizar, enfim, o cinema como expressão da dessublimação do princípio do prazer. Estes fluxos, tanto do intestino como do nomadismo, desregramento (intestinal) se encontrariam em oposição aos padrões de sociabilidade, às águas paradas do conservadorismo. Na dialética irônica entre o close da imagem do ato excremental e a fala, o verbo *tentar*, do “é preciso tentar”, encontramos a impessoalidade do infinitivo, que significaria a luta entre a ambiguidade da boca-ânus, o blastóporo (mostrada no close da imagem) a independência dos sons, do gesto e dos ruídos elementares dos excrementos em relação crítica à representação imagética e verbal, o cérebro, o pensar, o verbo e a idealidade da frase constituída como superfície metafísica do poder de disjunção ou de dominação.

Desta forma atingiríamos o escracho através desse contraste entre a imagem despudorada inconsciente e a fala culta racional, portanto a comicidade, mas com isso, encontraríamos também a dimensão da articulação do individual com o político e a isso juntar-se-ia o final exprimido e expelido pelo filme de imagens e sons como as fezes pelo ânus, onde vê-se e ouve-se de tudo: da auto-resiliência do próprio filme no “devemos ser generosos o suficiente para compreender... que é uma questão de falta de amor” mas que emenda na crítica psíquica ao regime militar no “por ter retenção anal”, aos desenhos cinzelados na película, de orifícios, ao coração flechado, ao periquito, ao elenco cinzelado, à voz de Bethânia “torturada” e a locução radiofônica sobre as tropas de defesa do governo ditatorial cercando o palácio (identificando uma certa auto-culpabilidade irônica devido ao filme, ter podido “dizer tudo” e desta forma deveria, supostamente, também se considerar ironicamente “culpado por subversão”).

Todo esse entulho sonoro visual é colocado no fim da película justamente para que todo esse dejetivo de imagens e sons possa funcionar como uma escrachada extirpação infecta, defecação feita pelo próprio filme, contra a determinação do poder ou mesmo dando um discreto “chega pra lá” neste imenso restolho infecto que representou até hoje a ditadura brasileira. Se a neurose é a sublimação como negação do corpo pelos padrões culturais e pelo progresso tecnológico, projetando o corpo reprimido nas coisas, o fato de Navarro incorporar-se imageticamente num homem que despeja seus monstros e se expressa jogando suas fezes, mostra sua verdadeira potência no sentido de identificar profundamente seu corpo com o momento político repressivo do país.



A palavra visceral vem à tona, naquilo que Rubens Machado tinha observado em Navarro no que tange a registrar “a fruição da relação imediata corpo-espaço”, que significaria que o cineasta parece, como na memorável performance nu que fez na Jornada de Cinema, engajar o próprio corpo e a voz quando filma, por isso seus filmes possuem, como lembra Marcos Pierry, “o despojamento de uma dicção própria e um frescor criativo”, portanto, um caráter de vivacidade próprio á esse engajamento corpóreo. O corpo aqui parece, desse modo, atravessar o próprio enunciado, como se houvesse um pedido de presença do corpo na própria imagem. Procederia Navarro neste filme, *O Rei do cagaço*, enfim, como uma forma perversa polimorfa escrachada, uma conspiração lírica e suja de atingir o aparelho repressivo de um país conservador até a medula na sua retenção anal histórica, através do descobrimento do corpo perdido da infância. Liberta-se assim, evacuando o próprio tempo histórico expelido como excremento.