

The background of the cover is a composite image. The top half features several film strips with sprocket holes, arranged in a way that they appear to be converging towards the center. The bottom half shows a close-up, low-angle view of an open book, with its pages fanned out, creating a similar sense of convergence towards the center. The overall color palette is dominated by the blues and greys of the film strips and the warm, golden-brown tones of the book's pages.

ENTRE FRASES E FRAMES:

sobre literatura, cinema, séries e animações

Wanderson Lima

 editora
PATHOS

ENTRE FRASES E FRAMES:
sobre literatura, cinema, séries e animações

WANDERSON LIMA

Copyright © do autor

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

FICHA CATALOGRÁFICA

L732e LIMA, Wanderson

Entre frases e frames: sobre literatura, cinema, séries e animações / Wanderson Lima. — Teresina: Editora Pathos, 2025.

230 p.

ISBN 978-65-85696-07-4

Cinema. 2. Crítica cultural. 3. Narrativas audiovisuais. 4. Literatura e mídia. 5. Análise fílmica.

CDD 791

Diagramação, capa e projeto gráfico:

Vinícius Alves

Revisão:

Teresa Cristina de Oliveira Porto

Conselho Editorial:

Argus Romero Abreu de Moraes (UFSJ); Bruna Toso Tavares (UEMG); Carlos Ângelo de Meneses Sousa (UCB); Edmilson José de Sá (UPE); Ida Lúcia Machado (UFMG); João Benvindo de Moura (UFPI); Ivanete Bernardino Soares (UFOP); Márcio Rogério de Oliveira Cano (UFLA); Max Silva da Rocha (UNEAL); Rony Peterson Gomes do Vale (UFV); Rosane Monnerat (UFF).

Não há um único homem que não seja um descobridor. Começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, pelos mapas, pelos animais e pelos astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase absoluta de sua própria ignorância.

– Jorge Luis Borges –

Muito do que vai aqui escrito constitui minha resposta a convites e indagações de alunos e de leitores do espaço virtual, de amigos e de colegas do Cineclube de Teresina. A estes interlocutores e incentivadores, que me dignificaram com o diálogo e a leitura, este livro é dedicado.

Sumário

PARTE 1 - CLÁSSICOS E AUTORAIS

O estranho rito de Ingmar Bergman	13
O Calvário segundo Alfred Hitchcock	17
A maturidade precoce de Glauber Rocha	20
Kiarostami: minimalismo e reinvenção da câmera	23
A África de Kiarostami.....	25
A luz intensa de Souleymane Cissé	26
O iluminismo enviesado Ousmane Sembène.....	28
Pasolini: o cinema como resgate do sagrado	31
A dissecação sensível de Yasujiro Ozu	34
Naomi Kawase ou o cinema como reeducação sentimental	35
Mohsen Makhmalbaf e o estudo do silêncio.....	37
Samira Makhmalbaf e as pétalas que fenecem ao sol	40
De Eça a Manoel de Oliveira.....	43
O transe de Teresa Villaverde.....	46
A odisseia suburbana de Pedro Costa.....	48
Coutinho: entre a investigação aberta e a crônica militante	51
O povo segundo Eduardo Coutinho.....	53
Pedro Almodóvar ou a apologia da paixão	57

Abel Ferrara: entre o vício e o salto para a fé	59
Béla Tarr, o Tarkovski desespiritualizado	61
O caos estudado de Jia Zhang-Ke	64
O adeus ao cinema de Tsai Ming-Liang	66
Bruno Dumont: entre o impulso místico e a recusa à transcendência	68
A singular guerra nas estrelas de Bruno Dumont	70
<i>Mãe e filho</i> ou a reinvenção do cinema como médium pictórico	72
O experimentalismo tradicionalista de Alexandr Sokurov	78
Alexandr Sokurov: a avó como a Grande Mãe.....	80
Jean-Luc Godard: ludismo e utopia	82
Sofia Coppola e o entrelugar dos sentimentos	84
Billy Wylder e o espelho sombrio de Hollywood	85
A estranheza das imagens de Lynch	88
<i>Ainda estou aqui</i>: forma clássica e impulso documental	92
André Novais, filme, vida	94
Catarina Vasconcelos: uma arqueologia poética da memória.....	95
A floresta híbrida de Luiz Bolognesi	96
Sérgio de Carvalho e o realismo que não se amesquinha.....	98
Celina Murga e a crise da família contemporânea	99
Temporalidades e desencontros em Celine Song	101

PARTE 2 - NOTAS SOBRE LITERATURA E CULTURA

Uma pausa para o sentido	104
<i>Adiós, Mafalda</i>	106
Batman em dois tempos	108
Gilberto Gil na ABL	110
Em torno da <i>morte do autor</i>	113
Marginalidade: uma disputa simbólica em solo tupiniquim	118
Dia do Nordeste	121
<i>Homo narrans</i>	123
Os mundos da escrita	126
Breves dicas para ler Borges	129
Borges e o romance	131
Borges e o budismo	133
Borges e a negação radical do sujeito	135
Linguagem e autonomia infantil em Ruth Rocha	137
Harold Bloom	142
George Steiner	144
Hilda Hilst	146
Rubem Fonseca	149
Lygia Fagundes Telles.....	151
Adélia Prado.....	153

Nauro Machado e Ferreira Gullar	155
Da humildade ou elogio de H. Dobal	157
Assis Brasil.....	159
Eduardo Escorel e as anotações finais de Antonio Candido	161

PARTE 3 - HOLLYWOOD E ASSEMELHADOS

A duologia de Todd Phillips sobre o Coringa	163
Wakanda forever	167
Antonio Campos: a supremacia do diabólico.....	168
<i>Professor Polvo</i>.....	169
A sátira feminista de Nadine Labaki	170
Poesia visual e espiritualidade em Majid Majidi.....	171
Majid Majidi: a poesia entre luzes e sombra	174
Jonah Hill, entre o método e o fluxo do acontecer	176
Darren Aronofsky e o peso das decisões	178
A radicalidade domesticada de Coralie Fargeat	181
Barbie, a desperta desconstruída	183

PARTE 4 - REFLEXÕES ANIMADAS

Norman McLaren ou a animação como vanguarda	187
Michaël Dudok de Wit e o mistério do sagrado.....	189
Don Hertzfeldt e a falha estrutural do mundo	191

<i>Zima Blue</i>: jornada ascética da arte ao corpo	194
<i>One-Punch Man</i> ou o herói sem heroísmo	196
Os novos monstros	198
A <i>meditatio mortis</i> de Hayo Miyazaki.....	200
A educação sentimental na selva segundo Chris Sanders	202
A pedagogia do trauma em Makoto Shinkai.....	203

PARTE 5 - INTERROGAÇÕES EM SÉRIE

<i>The midnight gospel</i>: uma <i>meditatio mortis</i> a mil por hora	206
O hipercapitalismo simulado em <i>Round 6</i>.....	208
<i>Peaky blinders</i> ou a beleza na/da destruição.....	210
A singular catástrofe em <i>Katla</i>.....	213
Arqueologia do trauma feminino em <i>Yellowjackets</i>	215

SOBRE OS TEXTOS

Na sua quase totalidade, esta é uma coletânea de textos não acadêmicos – por intenção, pois não se destinam a um público necessariamente universitário; e pela extensão das intervenções, que são breves. Temos aqui resenhas, necrológios, ensaios, prefácios, artigos jornalísticos, notas de palestras e fragmentos que escrevi ao longo dos últimos 15 anos (2010-2025). Com exceção de uns dois textos, redigidos para atender a demandas acadêmicas, os demais foram publicados em jornais, magazines, blogs e redes sociais. Apenas três textos são absolutamente inéditos – o sobre Norman McLaren, a análise da animação *Zima Blue* e o estudo sobre *Mãe e filha* de Sokurov. Embora não sendo inéditos, muitas outras produções foram desenvolvidas de um núcleo que se modicou bastante, tornando a primeira e última versões bem distintas.

Boa parte dos textos foi escrita de um só fôlego, para capturar o calor do debate de um tema delicado ou para exorcizar uma experiência estética que me impactou. Tal imediatismo pressupõe o risco do julgamento apressado, mas também implica a satisfação de lidar, por assim dizer, com a cultura viva, quando a discussão do assunto ainda estava acalorada. À primeira vista, parece que abordo muitos assuntos, porém todo meu esforço está concentrado em compreender o significado estético e cultural de um dos dispositivos que nos constituem enquanto seres humanos: a narração.

Somos animais simbólicos que usam a narrativa para compreender a si mesmos e ao mundo – essa é uma premissa que atravessa os escritos aqui reunidos. Vejo-me como um explicador de narrativas, e não só das literárias. Refuto, por minha formação de comparatista, qualquer julgamento a priori sobre a primazia da literatura entre as artes narrativas, ou qualquer forma de hierarquização das artes narrativas.

A seleção dos textos presentes não me foi fácil; poderia ter incluído muitos outros. No entanto, optei por deixá-los de fora, seja por apresentarem uma estrutura muito inconclusa, seja por abordarem questões de pouco interesse hoje, seja ainda por investirem em credos e valores com os quais já não me identifico.

Organizei os textos em cinco seções. Na primeira parte, intitulada *Clássicos e autorais*, reúno reflexões sobre nomes e obras consagrados da sétima arte. A segunda seção, *Notas sobre literatura e cultura*, é a parte mais heterogênea desta coletânea, abarcando desde problemas da teoria literária até temas como a discriminação contra os nordestinos. Se na primeira seção a discussão se concentrou nos clássicos e autorais, na terceira – que denominei *Hollywood e assemelhados* – reservo espaço para o cinema hollywoodiano ou, ao menos, para obras marcadas por um recorte estético hollywoodiano. A quarta seção, *Reflexões animadas*, foca uma paixão pessoal: o cinema de animação. Nela, abordo desde autores independentes até trabalhos comerciais, passando por Miyazaki e outros nomes do anime. *Interrogações em Série*, a quinta e última seção, trata do audiovisual seriado – uma seção que gostaria

que fosse mais robusta, mas que permanece reduzida, dado o desafio de sintetizar questões estéticas e político-culturais das longas narrativas seriais no espaço breve de poucos parágrafos.

Um desafio que enfrentei, quando da publicação desses textos, foi o número limitado de caracteres ou páginas que eu tinha a meu dispor. Minha saída, frequentemente, foi elidir o comentário teórico. Aqui, neste livro, reponho a reflexão teórica por meio das notas de rodapé. Usei-as tanto para explicar conceitos e categorias como para indicar com precisão as fontes de que me vali. Reconheço, com um quê de desapontamento, que o número de notas ultrapassou minhas expectativas. No entanto, elas são prescindíveis caso o leitor assim deseje; sua utilidade será maior para aqueles, pesquisadores ou não, que queiram aprofundar sobre as questões levantadas. O que me satisfaz nestes rodapés, atenuando um pouco o meu desapontamento, é que elas formam, para o leitor interessado, um esboço de dicionário de conceitos importantes utilizados hoje nas ciências humanas.

Como não se trata de um livro concebido previamente, mas de uma reunião de textos divulgados em ocasiões diversas, não há uma tese e uma hipótese de trabalho que sedimente e uniformize a investigação de todos os textos. No entanto, aposto que o leitor curioso vislumbrará a coerência interna que permeia a obra por diversos meios – pelos autores citados, pelas notas e referências, pela seleção de temas e autores que eu debato e, sobretudo, pela repetição involuntária de ideias de um texto a outro.

Espero que o leitor seja benevolente com o propósito mais didático-pragmático do que teórico-analítico desta obra e compreenda que a concisão – às vezes extrema – dos textos aqui reunidos responde tanto à limitação de espaço nos veículos em que foram publicados quanto a uma ética pessoal que me leva a imaginar o leitor como alguém que precisa ser desafiado a continuar pensando o texto.

Teresina, 2025

Wanderson Lima



PARTE 1

CLÁSSICOS E AUTORAIS

O estranho rito de Ingmar Bergman

I

Ingmar Bergman é o cineasta das verticalidades abissais. O cinema de nosso tempo, feitas as exceções pontuais, explora as horizontalidades. Isto não é uma depreciação do nosso tempo, mas a constatação de um anacronismo no cineasta sueco que constitui, a um só tempo, sua grandeza e aquilo que o afasta das novas gerações. Não seria exagero dizer que precisamos retomar Bergman, justamente para equilibrar a forte tendência ao horizontal em nosso tempo.

A verticalidade se interessa pelo homem interior. Bergman chega a esse interior filmando em espaços claustrofóbicos e com planos fechados em rostos onde se gravam os signos do desespero. Além disso, seus roteiros valorizam os confrontos de ideias e as confissões, nos quais os personagens rompem a censura e o bom tom e dizem até o inconfessável. A culpa e a necessidade de verdade são, em Bergman, os motores que movem seus seres densos e perturbados, que não encontram um abrigo nem no outro nem na divindade. Num mundo moderno e secular, o inferno não desapareceu, apenas se deslocou para o coração de cada um. Como em Kierkegaard e Sartre, a angústia é o elixir da vida e a necessidade de ser sincero e autêntico é o único gesto heroico, embora sua paga seja, muitas vezes, a incompreensão e a solidão. Como em Freud, o eu é apenas uma ilha cercada por forças indomáveis: ninguém está seguro nem de si próprio.

Não dá para sintetizar com justiça, em um parágrafo, a tendência à horizontalidade no cinema hoje, para contrapor a esse verticalismo bergmaniano. Digamos apenas que seu interesse, como o de certas filosofias, não está na introspecção e na busca de segredos profundos, mas em pensar em como esse eu se funda, qual sua consistência e os limites de sua ação – problema da agência –, e como esse eu se produz em relação ao outro humano e ao não humano – ontologia relacional –.

Esse sujeito bergmaniano desencantado, desesperado, carente de sentido, abandonado pelos deuses, é a sombra que tentamos exorcizar hoje – seja por necessidade autêntica de explorar outras dimensões desse eu, seja por medo e urgência de adaptação às exigências de hoje.

Contra a angústia e a vertigem vertical, a nossa sociedade tem produzido principalmente dois modelos de sujeito¹: o empreendedor neoliberal (essa criatura que pode tudo, basta querer e acreditar) e o religioso fundamentalista, que anseia por um mundo pré-Iluminista. Ambos partilham a negação da angústia: o primeiro, acreditando que o sucesso se reduz à força de vontade e à eficiência instrumental; o segundo, recusando-se a encarar a ambiguidade da realidade, erguendo muralhas de crença contra o pensamento crítico.

1 - Sobre o sujeito produzido nas sociedades neoliberais, ver: CASARA, Rubens. *Estado pós-democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

Assim, enquanto o empreendedor projeta-se como demiurgo do próprio destino, o fundamentalista busca refúgio em certezas transcendentais – e nenhum dos dois admite a falibilidade inerente ao sujeito finito, preferindo a ilusão de controle ou de salvação pronta em vez de enfrentar o abismo da liberdade e da incerteza.

O problema é que a realidade não respeita nossas vontades. E, cedo ou tarde, o empreendedor e o fundamentalista irão tropeçar na angústia bergmaniana. E se as condições forem muito desfavoráveis, e eles quiserem salvar a dignidade, precisarão ter a coragem trágica dos personagens de Ingmar Bergman.

II

O rito (1969) representa bem essa tendência do cinema de Bergman para a exploração das verticalidades. O que o diretor sueco faz aqui é, de tomada em tomada, devassar o inferno interior dos quatro personagens que protagonizam a história. Os mecanismos de tal devassa são aqueles que indiquei: o embate dialógico e a confissão. Stefan Zweig² afirmou que os personagens dostoiévskianos parecem estar sempre à beira de um apocalipse, cada fala e cada decisão possuindo o peso quase insuportável: custe o que custar, tudo precisa ser dito. Sobre Bergman se pode dizer o mesmo: a verdade, via diálogo ou confissão, precisa ser extraída, tudo precisa ser dito até o fim, mesmo ao custo de subverter a moral, o bom tom, e se sacrificar os laços afetivos.

Essa atmosfera trágica, tão ao gosto das correntes existencialistas em voga à época, pode parecer exagero aos olhos de hoje, pois trocamos esse *pathos* de excesso e angústia por um senso lúdico da vida. Sísifo e Prometeu deram lugar a Dionísio e Narciso. O medo de conduzir a vida de modo inautêntico, irresponsável ou desonroso deu lugar ao medo de não gozar a vida. Mas... o princípio da realidade, como sabia Freud³, não respeita nossos anelos. A dor, mesmo nas sociedades mais prósperas, mesmo entre os mais abastados, pode ser adiada, amenizada aqui e ali, mas uma hora ela dá as caras. E é aí que Bergman faz sentido, porque é neste momento que o feixe de sensações e fluxos descontínuos que muitos de nós, sujeitos desconstruídos, acreditamos ser – e muitos de fato somos – se estreita. E é aí que o apelo à autenticidade e ao “sentimento trágico da vida”⁴ que os personagens bergmanianos expressam faz total sentido para nós.

No caso de *O rito*, esse debate da condição trágica de vidas angustiadas sem um horizonte de redenção desdobra outra questão sumamente importante e atual: a relação entre arte e Estado.

2 - Ver: ZWEIG, Stefan. *Três maestros*: Balzac, Dickens, Dostoiévski. Barcelona: Acantilado, 2020.

3 - Ver: FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

4 - De modo bastante resumido, o filósofo espanhol Miguel de Unamuno denomina *sentimiento trágico de la vida* à angústia entre o anseio de imortalidade e a certeza da morte, tensão que confere profundidade à existência. Próximo da angústia em Kierkegaard, implica o confronto entre finitude e transcendência, revelando a vida autêntica como um permanente conflito interior. Ver mais em: UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*: en los hombres y en los pueblos. Madrid: Alianza, 2010.

O enredo do filme foca numa trupe de teatro, em turnê num país estrangeiro não nomeado, que é intimada a comparecer numa delegacia sob a acusação de que o espetáculo é pornográfico. Aqui Bergman aproveita para refletir sobre o papel social da arte – sobretudo do teatro e do cinema – e para rechaçar qualquer forma de policiamento moral ou político à expressão artística.

Vale lembrar que *O rito* é uma das obras menores de Bergman, feita em apenas 9 dias, com orçamento bastante modesto, para uma emissora televisiva sueca. Do ponto de vista estético, trata-se, pois, de uma obra bastante protocolar, pouco inovadora, fatiada em blocos muito definidos e didáticos, com letreiros e falas que situam o espectador confortavelmente na trama. Produzida no intervalo de obras mais ousadas do diretor, me parece uma das melhores portas de entrada do universo bergmaniano, porque, se é esteticamente mais conformista que pérolas como *O silêncio* (1963) e *Persona* (1966), apresenta o mesmo universo e preocupações, a mesma densidade das grandes obras e até mesmo atores emblemáticos de outros grandes filmes do diretor, como Ingrid Thulin e Gunnar Björnstrand, além do diretor de fotografia Sven Nykvist.

III

O dilema de *O rito* é o mesmo de tantos outros filmes de Bergman e o cerne da experiência existencial persistente no mundo moderno: a falta intrínseca de um sentido forte para a vida. A solução secular, como em outras obras do autor, é o amor. Mas aqui o amor é uma caricatura grotesca ou uma experiência improvável. A opção é agonizar em sua ausência e, para suportar a existência, investir as energias em um trabalho que consiste em descobrir a sombra⁵ alheia para disfarçar a própria, como faz o personagem vivido por Erik Hell, ou aceitar a condição precária de um amor a três, o que hoje chamamos trisal, extremamente mal resolvido.

Na encenação desse drama, Bergman não deixa espaço para qualquer refrigério; o filme não tem contraponto cômico nem deleite lírico. A câmera está obcecada no conflito humano, a encenação é contida e funcional, os planos sempre fechados: a câmera como que os asfixia, buscando gestos e confissões que os devessem. Não formamos uma imagem congruente dos ambientes ou da cidade, porque nunca os vemos panoramicamente. Essa elisão da mise-en-scène, até onde é possível, deixa-nos à mercê de corpos em sua dor, sobre rostos em agonia. Como é recorrente em Bergman, a verdade se revela no rosto, ele é médium que traduz o único drama real: aquele que se desdobra no tribunal da consciência. O rosto, em Bergman, não mente, ao contrário das palavras, que tanto ocultam como revelam.

5 - Penso aqui no conceito junguiano de sombra. Para Carl Jung, a sombra seria o conjunto de aspectos reprimidos, negados ou não reconhecidos da personalidade, que o ego toma como incompatíveis com a imagem que tem de si. Ver mais em: JUNG, Carl Gustav. *Sobre sentimentos e a sombra*. Petrópolis: Vozes, 2015.

O rito é um filme formalmente simples, quase tosco em sua depuração e economia de meios – lembremos que foi feito em 9 dias para uma emissora televisiva – que explora os temas mais abissais do universo bergmaniano. Ali está a incomunicabilidade, a impossibilidade de se cindir o amor e o ódio, a necessidade e, ao mesmo tempo, a incapacidade de se crer na transcendência. Na sua simplicidade formal, o filme se compõe de esquetes ou quadros que mostram o embate dos personagens e a falta de qualquer sentido elevado nas vidas que levam.

IV

O caráter agônico da câmera sempre sufocando e perquirindo os personagens, somando a uma estrutura recorrente de quadros que se sucedem sem um elo causal forte, obriga o filme a ser breve, o que de fato o é, sob o risco de se tornar monótono e de uma densidade quase insuportável. Bergman conseguiu condensar quatro vidas sumamente ricas de conflitos em apenas 72 minutos.

A didática do dispositivo narrativo contrasta com o mundo interior nebuloso dos personagens, atravessado por traumas que vão de solidão a homicídio, e por um franco desafio de Bergman à moral vigente, seja na franqueza dos diálogos e monólogos, seja na exposição do corpo (incluindo a discreta mas impactante exposição de um estupro), seja ainda por explorar à época um incomum relacionamento a três.

Sob o fundo das vidas angustiadas, Bergman, como já dito, debate acerca das relações tensas entre arte e Estado e sobre os limites da liberdade do artista. O mote do filme é justamente a acusação de pornografia recebida por uma trupe de artistas que chegam numa cidade não nomeada de um país estrangeiro.

No mundo hipermoralizado de hoje, através dos olhos vigilantes à direita e à esquerda, *O rito* possivelmente incomodaria pelos motivos errados. Uns tenderiam a condenar a afronta que o filme faz aos valores da família tradicional; outros poderiam se sensibilizar com o tratamento dado à personagem de Ingrid Thulin, típica caricatura da histérica freudiana dos fins do século XIX e parte do século XX. O alvo de Bergman, cabe pouca dúvida, era mais àqueles do que a estes: sua afronta era ao moralismo burguês e sua incapacidade de encarar as fissuras familiares e de separar arte e moral.

O ponto que melhor corrobora essa hipótese é o último esquete do filme. Ali, simbolicamente, o Estado e a moral burguesa são sacrificados na morte do delegado durante a encenação da polêmica peça. Como se isso fosse pouco, o rito referido no título é pagão, dionisíaco: exalta o vinho, o sol, o corpo, o sexo, a mulher.

O Calvário segundo Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock é um desses cineastas que pensa por imagens, o que Deleuze⁶ – e não apenas este filósofo – considera a genuína vocação do cinema. Em Hitchcock, não há em geral frases solenes, teses sociais que o filme deva ilustrar. Bem arquitetada, a história flui, plena de pontos suspensivos que convidam o espectador a uma recepção ativa, suplementar. Muitas vezes, porém, seduzido pelo prazer milenar de seguir o desenrolar da trama, este espectador não repara a consciência crítica e irônica hitchcockiana, que vai construindo, com suas escolhas formais, uma metafísica da condição humana, cujos alicerces mais evidentes vêm do catolicismo, no seio do qual o cineasta foi formado.

O homem errado (*The wrong man*, 1956) comprova de modo claro essa vocação do cinema hitchcockiano de concentrar sua grandeza na elaboração formal, sondando a condição humana pela ótica católico-cristã. O argumento de *O homem errado* lembra, em seu núcleo essencial, o de *O processo*, de Franz Kafka: a imputação de culpa a um inocente, com sugestivas ressonâncias de um paralelismo com o pecado original. O andamento que Hitchcock dá ao tema, porém, o diferencia de Kafka, pelo relevo que o cineasta dá à fé do protagonista (brilhantemente interpretado por Henry Fonda) na economia da existência humana e na produção de um sentido para esta existência.

Balestrero, o personagem de Fonda, é um músico que vive uma existência familiar pacata, ao lado da esposa, que ama, e de dois filhos. O primeiro diálogo dele com Rose (assim ela se chama), quando chega do clube em que toca todas as noites, introduz pela primeira vez no filme um elemento bastante recorrente no universo de Hitch: a culpa. Por mais amena que seja a conversa que levam, por mais afetivo e compreensivo que seja Balestrero em suas declarações à esposa, sentimos ali a raiz de um conflito, um halo de culpa que um não quer imputar ao outro, e de remorso. O dinheiro é o problema, a matriz do remorso e dos conflitos que fervilham sob o manto de felicidade que cobre aquela família. Neste ponto, Hitchcock prepara um pressuposto para o seu espectador levantar hipóteses sobre a honestidade de ambos, sobre os problemas do passado. Mas, que fique claro, conflitos e problemas “do passado”: no presente, e no que diz respeito à acusação sofrida por Balestrero, ele é inocente. O filme, na verdade, é a encenação do sacrifício de um bode expiatório. Balestrero é confundido com um assaltante, sofre as mais aviltantes humilhações de uma polícia que, imbuída de uma neutralidade perversa, mina a sua dignidade impondo-lhe uma verdadeira *via crucis* pela cidade, a que ele é forçado a cumprir.

Entre outras leituras possíveis, *O homem errado* é um filme sobre a capacidade humana de suportar o sofrimento; não um sofrimento qualquer, mas o padecer da vítima inocente cujo espelho é o sofrimento do Cristo. Apesar disso, o filme de

6 - Ver: DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Hitchcock não é uma apologética de um carola. Hitch trabalha num registro sutil, seja na inserção de objetos simbólicos no quadro, seja fazendo a câmera assumir, em alguns momentos, a perspectiva do protagonista. Por exemplo, quando Balestrero é injustamente levado à prisão, a câmera focaliza insistentemente o chão, captando em closes os pés e as algemas, solidarizando-se com o estado de humilhação do protagonista; numa outra cena menos sutil, com Balestrero na cela, a câmera gira rapidamente, simulando a vertigem da personagem e sua indignação perplexa. Porém, uma das cenas mais significativas, e mais interessantes do filme, é a culminância do processo de enlouquecimento (ou um nome mais técnico que se dê) de Rose. Ofendida com o marido, vencida por obsessões persecutórias, ela apanha uma escova de cabelo e com ela acerta-lhe a testa e quebra o espelho. A cena é toda eivada de duplos e contrastes, a começar pela sugestiva iluminação expressionista; dois contrastes, porém, ganham maior relevo, em termos de produção de sentido: um deles é o espelho, projeção da duplicidade e da personalidade fendida de Rose e, até certo ponto, de Balestrero também: vale lembrar que ambos são dominados por um forte sentimento de culpa pela fraqueza do outro, ou pela ingerência financeira por que passam. A diferença é que, Balestrero, por ter fé, reage com estoicismo diante do sofrimento, pois sabe que há um princípio organizador do mundo, e que esse princípio está ao lado dos bons e dos justos; Rose, sem um apoio, sucumbe ao desespero. Este contraste entre ambos é reforçado pelo outro símbolo de grande relevo da cena: dois quadros postos na parede, próximos ao espelho que se quebrou. Um desses quadros representa a imagem de Jesus, o outro uma imagem “profana”, de uma bela mulher. Obviamente, trata-se de projeções de Balestrero e Rose, dos modos sagrado e profano de se instalar no mundo, que, segundo Mircea Eliade⁷, são as duas modalidades básicas da experiência humana no mundo.

Neste contraste entre sagrado e profano, o catolicismo de Hitchcock arma uma crítica ao modelo de sociedade individualista e centrada num padrão de vida imanente no qual a terapêutica triunfou. Rose é internada numa clínica porque lhe faltou a fé na qual Balestrero perseverou, e cujo signo mais recorrente no filme é o terço que ele sempre traz consigo. É sintomático que o verdadeiro assaltante seja descoberto no momento em que Balestrero reza, como sugere a fusão das imagens do protagonista e do facínora, recurso em geral pouco sutil, mas que nesta cena abre um leque de possibilidades interpretativas.

É de se ressaltar que depois de inocentado, na delegacia, Balestrero não alimenta ódio ou desejo de vingança, seja com os ineptos investigadores, seja com as duas mulheres que equivocadamente o reconheceram como o criminoso. Isto é, ele mostra-se um lídimo cristão, o que reforça que sua fé ao longo do conflito não foi apenas uma muleta. Ao final, numa clara concessão ao público, Hitchcock usa o recurso do letreiro e uma rápida e idílica imagem final para nos assegurar de que Rose se curou. Curou-se, mas, porque sem fé, teve de suportar anos de terapia.

7 - Ver: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Análises à parte mereceriam a econômica e sugestiva música de Bernard Herrmann e a sombria e expressiva fotografia de Robert Burks, decisivas para estabelecer o clima pesadeloso do filme e o dilaceramento interior das personagens. *O homem errado* foi o único filme de Hitchcock baseado em fatos reais; muita gente levou isso em conta em suas análises, ressaltando, entre outras coisas, que o diretor inglês chegou mesmo a filmar com pessoas que viveram o drama. Particularmente, não acho relevante este fato: Hitch é artifício, forma. Filme o que filmar.

A maturidade precoce de Glauber Rocha

Glauber Rocha é a grande reserva estética do cinema brasileiro. Quanto mais longe dele, mais pobre ficará nosso cinema. Seja para negá-lo, seja para afirmá-lo: é preciso ver e dialogar com Glauber Rocha. A lição glauberiana, aliás, não deve se restringir aos cineastas. Sua obra, pela dignidade dos seus erros e pela grandeza dos seus acertos, precisa ser meditada por qualquer brasileiro minimamente cultivado; como poucos, Glauber soube penetrar no drama individual, político, ético, metafísico associado à contingência de ser brasileiro. A universalidade de Glauber nasce, a propósito, de um profundo sentimento de identificação com os nossos dilemas, com a nossa condição (como se dizia na época) terceiro-mundista: seu cinema alegoriza nossa história, construindo um discurso que dramatiza um dilema que é político e cósmico, que pertence à aldeia e ao mundo, que evoca a história e a profecia, a política e a religião. O cordel, o candomblé e o catolicismo popular; o marxismo de Bloch e o de Marcuse; o anticolonialismo de Sartre e Fanon; o tragicismo barroco e o revolucionarismo romântico; *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*; Eisenstein e Rossellini; todo este caldeirão fora reelaborado por Glauber numa unidade complexa, tensa, que faz de sua obra um monumento singular na história do cinema.

Este monumento singular que é a obra glauberiana tem seu ponto de partida, em termos de longa-metragem, com *Barravento* (1962). O atrativo deste filme não se assenta em nenhuma curiosidade histórica: trata-se já de uma obra madura, de alguém que visivelmente absorvera as lições de Eisenstein, Rossellini e Jean Renoir (o realismo poético deste último é muito evidente no filme) e já começara a elaborar sua própria síntese. Há neste primeiro Glauber uma preocupação com a elaboração do plano, no sentido de extrair poesia e simbolismo, que o Glauber posterior rechaçaria como preocupações do “cinema burguês”. Algumas cenas, não poucas, podem ser selecionadas para qualquer antologia de belas tomadas do cinema nacional. Numa delas Glauber filma um desafio de capoeira variando closes em ângulos insólitos com tomadas à distância, mimetizando o ir e vir da dança da capoeira; noutra, emulando Eisenstein, assistimos a uma montagem paralela de uma sagração e uma profanação: enquanto num terreiro de umbanda um galo é sacrificado num rito de batismo, nas areias de uma praia noturna Aruã, pescador de “corpo fechado”, profana seu pacto com lemanjá ao manter relações sexuais com uma mulher. Glauber começou a filmar *Barravento* com apenas 20 anos, em 1959, na comunidade negra de pescadores Buraquinho, a alguns quilômetros de Salvador; porém, apenas em 1962 o filme foi montado no Rio, com indicações de Glauber, por ninguém menos que Nelson Pereira dos Santos.

Barravento, como explica o letreiro de abertura do filme, “é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. O “barravento” do filme de Glauber emerge da tensão entre o tradicionalismo religioso e o revolucionarismo político.

A comunidade de pescadores Buraquinho ainda vive no tempo cíclico do mito, cultivando seus deuses ligados a elementos da natureza. Os homens pescam; as mulheres rezam e cuidam dos afazeres domésticos. Há um pescador identificado como Mestre, líder dos demais, e Aruã, “filho” da rainha do mar, lemanjá, elo entre os homens e os deuses. Os dois exercem uma autoridade natural perante os demais. As trocas da comunidade com os cidadãos são escassas, mas significativas num ponto essencial: a enorme rede com que pescam é arrendada, e eles são vergonhosamente explorados pelo arrendador, ficando apenas com 10% do peixe capturado. Apesar disso, o Mestre, voz do tradicionalismo alienado, abafa qualquer revolta.

Após o letreiro de advertência, a câmera apanha um céu de nuvens gordas, uma praia deserta e um negro sorridente tocando música de candomblé num atabaque, como que a sugerir a unidade cósmica, naquela comunidade, entre a natureza e o homem. Passam-se os créditos e a imagem primeira mostra a vida comunitária que ali se desenvolve: numa tomada de moldura claramente mítica, pescadores unem suas forças para puxar uma enorme rede de pesca. Logo em seguida, ao som de berimbau e de uma voz que entoia algo como “Cala a boca, moleque”, vem aos saltos por um terreno pedregoso à beira-mar um negro vestido à maneira de malandro e com o gingado típico desta figura. Está instaurado o conflito: o malando cidadão que vem chegando é Firmino, e vem à sua antiga comunidade como porta-voz iluminista, trazendo a luz do homem esclarecido contra as superstições e o conformismo. Seu mister é desmitificar o filho de lemanjá Aruã e acordar a comunidade para sua condição de explorados.

A crítica da época, e mesmo a de hoje, tende a identificar Firmino à perspectiva de Glauber e a ler o filme como uma denúncia da alienação religiosa. Esta leitura, como demonstrou o sempre lúcido Ismail Xavier⁸, é bastante parcial e encontra apoio em passagens seletivas do filme, como a que Firmino profere um discurso indignado contra a passividade dos pescadores diante do cinismo do arrendador da rede. *“Trabalha, cambada de besta, trabalha! Preto veio para esta terra foi pra sofrer! Trabalha muito e não come nada! Menos eu que sou independente e já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada, não! Precisamos é lutar, resistir!”*, diz enfaticamente Firmino. O fato de a leitura do filme como crítica da religião popular se apoiar num só personagem e em passagens seletivas do filme não é o maior problema; mais grave nesta leitura é o apego exclusivo ao enredo e sua negligência à imagem e à música, pois *Barravento* é constituído sob uma contradição flagrante: enquanto o enredo critica, imagem e som se deixam irradiar pela cultura afro-brasileira, absorvem os valores daquela comunidade, transformam traços daquela cultura em estilemas (como na cena da capoeira a que fiz alusão). Numa visão de dentro, sensível à textura do discurso e não apenas ao enredo, como ensina Ismail Xavier, podemos afirmar que *Barravento* não é apenas um filme sobre o negro mas sim

8 - Ver: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

um *filme negro*. A câmera de *Barravento*, de uma sensibilidade etnográfica inabitual no nosso cinema, registra a pesca, o samba de roda, a capoeira e o candomblé de uma perspectiva que pode ser classificada de muitas maneiras, exceto de fria e distanciada. Muitas vezes, a câmera se agrega ao tema, mimetizando-o. Também em variados momentos o registro etnográfico torna-se um interesse em si, distanciando da funcionalidade narrativa.

Não sugiro que *Barravento* seja uma apologia da cultura e religiosidade populares. Apenas avento a hipótese, numa leitura que ratifica a revisão que Ismail Xavier fizera de seus próprios escritos, da existência de uma tensão entre as camadas discursivas de *Barravento* que complexificam as relações que ali se estabelecem entre política e religiosidade popular e tornam muito mais problemática a posição ideológica do diretor. É preciso observar que a mudança de mentalidade de Aruã, no desfecho, quando desmoralizado por Firmino, o faz afastar-se da comunidade e não se tornar um líder dela; Glauber não se deixa levar pelo otimismo antropológico do iluminista, e assim não considera a saída das “trevas da superstição” como a suprema conquista do homem. (Firmino também se vai sem se tornar líder de nada: pelo menos *de imediato*, não se trata de uma troca de uma ordem injusta por uma ordem justa. Mas, é claro, Aruã promete voltar da cidade...). Em Jorge Amado, no romance *Jubiabá*, o candomblé não é depreciado mas o protagonista só se plenifica como homem e torna-se útil socialmente quando aprende a “rezar” pela cartilha revolucionária; Glauber, em *Barravento*, concorda em linhas gerais com Amado mas domina o otimismo em relação ao salto ontológico de seu personagem, ou seja, Glauber mantém uma distância prudente do otimismo maniqueísta-revolucionário. Isto é, com pouco mais de 20 anos Glauber já conhecia os riscos da doutrinação cega e da redução dos problemas humanos a uma escala estritamente política – o que não impediu que muita gente enxergasse no cineasta baiano, uns com temor e outros com franca aprovação, a caricatura do revolucionário latino-americano.

Sabemos que estas duas forças – metafísica religiosa e revolucionarismo político – confrontadas em *Barravento* conviverão numa tensão encarnçada em Glauber e seus filmes “barrocos” até que em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de 1969, a cultura e religião populares passam a ditar o tom do filme e guardam em si a semente de uma possível, e desejável, transformação social.

Kiarostami: minimalismo e reinvenção da câmera

Jean-Luc Godard teria dito que o cinema começa com Griffith e termina com Kiarostami. O que dá sentido a esta provocação de Godard parece estar no fato de tanto o cineasta americano quanto o iraniano se preocuparem com os meios expressivos do cinema, buscando alargar suas potencialidades.

Dez (Dah / Ten, Irã/ França, 2002), embora possa ser apreciado sem necessidade de um debruçar-se sobre os problemas da linguagem do cinema, será mais bem entendido se tivermos em mente esse caráter experimental, de sondagem dos limites da representação cinematográfica, que marca estilo de Abbas Kiarostami e o leva, filme a filme, a uma tentativa de repensar os meios expressivos da sétima arte e o papel do diretor como regente do filme.

Como sugere o título, a história, se assim podemos chamar o delgado mote que sustenta a narrativa, é contada em dez blocos, nos quais uma atriz (Mania Akbari, também cineasta) dialoga, dentro do carro, com diferentes pessoas. Todos os diálogos têm um núcleo comum: a situação da mulher no Irã. A despeito das peculiaridades culturais – afinal estamos num mundo globalizado – os dramas da mulher iraniana, ao menos daquelas que o filme mostra, de condição social média ou elevada, não diferem muito dos dramas vividos pelas ocidentais – sejam brasileiras, americanas ou francesas. Relacionamentos frustrados, filhos malcriados, embates com o mundo machista, crise de fé religiosa são os componentes dessa *via crucis* feminina. Claro, não é na denúncia da condição feminina que este filme de Kiarostami é inovador.

Inovador é o modo como Kiarostami narra a história, reduzindo a linguagem do cinema, como disse Jean-Claude Bernardet, a um “minimalismo franciscano”⁹. São apenas duas câmeras, digitais, acopladas no interior de um carro, uma voltada para a motorista, outra voltada para seu (sua) interlocutor(a). Nada de equipe de filmagem: nenhuma iluminação especial, nenhum cenário pré-concebido (a motorista não tinha um roteiro pré-estabelecido, ela simplesmente flanava pelas ruas de Teerã). Não havia, também, um roteiro rígido; Kiarostami ficava no banco de trás do carro (as duas câmeras, claro, não permitiam que ele fosse visto) e ditava o diálogo para os atores.

Quem, porém, assiste ao filme fica impressionado com os efeitos artísticos e dramáticos que o cineasta foi capaz de tirar de tão poucos meios. O primor da montagem – não um primor no sentido rigorosamente técnico, mas sobretudo por sua capacidade de gerar expectativas e produzir situações ambíguas – eliminou a possibilidade iminente de tédio, já que se tratava de uma história circular, sem peripécias. Nosso voyeurismo de espectador, graças às opções tomadas pelo diretor, desvia-se de uma atitude emotiva (acompanhar o desenrolar de uma aventura) para uma atitude de sondagem intelectual (construir, com a informação de cada bloco, a

9 - O notável livro de Bernardet sobre Kiarostami influenciou fortemente minha leitura do diretor iraniano e, de modo especial, este texto. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

imagem da protagonista ou, numa interpretação mais alegórica, refletir a cada bloco sobre uma faceta do(s) drama(s) da condição feminina).

Uma das propostas de Abbas Kiarostami, segundo suas próprias palavras, fora eliminar o diretor do filme, fazer um filme sem diretor¹⁰. Nada mais parcial do que esta afirmação, porque, se por um lado, é indubitável que a estrutura de *Dez* reduz o poder de intervenção do diretor, por outro lado, torna esta limitada intervenção mais fundamental ainda. A montagem retoma a posição soberana que tivera no cinema russo, com Eisenstein e Pudovkin – não, claro, pelos mesmos motivos. É a montagem que irá transformar uma matéria semibruta – diálogos corriqueiros (embora artificiais) registrados em enquadramentos estáticos – em arte.

Como notaram Patrice Blouin e Jean-Claude Bernardet, *Dez*, em sua economia de meios, dá um passo além na renovação da linguagem cinematográfica: seu uso de câmeras fixas, sem alterações de enquadramento, produz uma estetização das câmeras de vigilância. Kiarostami vale-se dessas câmeras não como meio de controle policial, mas com função estética, dando sentido artístico às imagens. Neste ponto, ele é inteiramente pós-moderno, operando uma estetização do cotidiano: qual um skatista, que transforma o espaço urbano funcional em uma selva de pedras cheia de aventuras, o diretor de *Dez* transmuda uma instância de controle num meio artístico. O objetivo de ambos é o mesmo: dar valor simbólico a objetos frios e funcionais.

Porém, a comparação para por ali, pois um skatista de rua quer apenas se divertir, enquanto a proposta de Kiarostami, aparentemente modesta, contém um fundo revolucionário. O pulo do gato de *Dez* consiste em transformar limitações técnicas em potência filosófica, questionando não apenas o cinema, mas o nosso modo de ver o outro. Seu gesto reinventa a câmera: ela deixa de ser um instrumento de controle para se tornar um canal de vulnerabilidade, onde a vida, em meio às suas urgências e imperfeições, invade a tela. *Dez* funda uma estética da escuta e descoloniza o olhar cinematográfico, questionando as fronteiras entre arte e vida.

10 - Sobre estas e outras ideias de Kiarostami a respeito da direção de filmes, ver: KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. (Orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

A África de Kiarostami

ABC África (2001) é o mais acessível de todos os filmes do iraniano Abbas Kiarostami. Produzido entre 2000 e 2001, este documentário é uma obra de encomenda, em que o diretor atende a um pedido de uma associação de mulheres de Uganda que auxilia o cuidado de órfãos, muitos deles portadores do HIV.

Quem porventura esteja acostumado ao jogo borgeano de espelhos e ao hibridismo da imagem de outros trabalhos de Kiarostami, a exemplo de *Close-up*, pode se surpreender com a crueza de *ABC África*. De fato, aqui estamos mais próximos do cinema observacional de Frederick Wiseman do que de trabalhos híbridos típicos do estro de Kiarostami e da escola iraniana. O que Kiarostami realiza neste filme é uma espécie de deslocamento estilístico, sem, no entanto, abdicar de sua ética do olhar. A câmera é discreta, frequentemente entregue às mãos das próprias crianças, e busca não intervir, mas acolher. A montagem privilegia, assim, a continuidade temporal e o ritmo das ações cotidianas, revelando uma aposta num realismo paciente e respeitoso, remanescente da estética wisemaniana.

Kiarostami é o mestre das sutilezas e da mínima intervenção (algumas vezes da não-intervenção). Seu cinema é uma tentativa de deixar a vida fluir, o que significa que a intervenção não pode ser uma operação reducionista, seja em prol da ideologia, do apuramento estético ou de provocar comoção. A utopia kiarostamiana é, colocando o cinema ao rés do chão, borrar as fronteiras entre filme e vida. Neste sentido, é sintomática que a ausência de narração em off, entrevistas explicativas ou dados estatísticos, pois tais opções contribuem para um efeito de presença, em que o espectador é convocado a experimentar o evento em seu acontecer, antes de interpretar.

Que implicações essa proposta estética tem para *ABC África*? Em primeiro lugar, tal proposta tem uma implicação ética: o filme é um exercício de humildade. Kiarostami vai a Uganda para aprender, por isso ele quer ouvir. Ele quer se maravilhar. Ele quer captar a vida. O cenário implica guerra, malária e sobretudo AIDS. Uma das mulheres que falam perdeu nada menos que 11 filhos para a guerra e para a AIDS. Mas Kiarostami não quer fazê-la ou mesmo vê-la chorar. Ele quer entender como há vida depois de tudo isso. A mulher não chora. Ela herdou 35 netos para criar. Ela luta. A vida provê. A vida é um mistério na sua persistência.

Não digo com isso que o filme não deslize uma vez ou outra em imagens estereotipadas ou que obste a denúncia em prol da pura observação. Há, sim, uma denúncia dos sacerdotes católicos ugandenses que, mesmo diante do surto de AIDS, condenam o uso de camisinha. O notável, no entanto, é o esforço de Kiarostami de se apagar em prol do outro, de suplantar estereótipos em prol da vida que se faz no aqui e agora. E essa vida aqui e agora é tecida por dor e música, sorrisos infantis e guerra.

A luz intensa de Souleymane Cissé

Depois de muitos anos, revi hoje meu filme africano favorito: *A luz* (Mali, 1987), de Souleymane Cissé. A obra de Cissé é um desafio constante a nossos quadros de referência culturais e à expectativa de um padrão de narrativa fílmica que Hollywood logrou inculcar no mundo. Embora os referentes culturais sejam estranhos, o cineasta maliano trabalha com um universo arquetípico de fácil identificação: a figura do pai devorador, saturnino; o filho-herói que decide parar de fugir e enfrentar o genitor; a mãe protetora; o rei-patriarca que busca o auxílio do herói; os amuletos consagrados; o velho sábio e cego. Ou seja: à parte o que se perde devido a referentes que escapam, sem muitas dificuldades conseguimos atar as pontas do enredo, reconhecer padrões e fruir a história que se desdobra, que é ao mesmo tempo um conflito edipiano e um conflito cósmico.

Cissé é um visionário e *A luz* é uma descida às raízes míticas e espirituais da cultura bambara do Mali. Seu trabalho situa-se a meio caminho do registro etnográfico e da militância em prol de uma riqueza cultural que se encontra ameaçada. Na cultura bambara, naquele país, a luz (yeelen) representa o conhecimento esotérico e o poder espiritual. O protagonista, Nianankoro, herda esse poder por meio de um poste de madeira mágico que emite luz destrutiva, representando a dualidade do conhecimento: pode iluminar ou destruir. O sol, como fonte natural de luz, reflete essa dualidade: por um lado, sustenta a vida, mas por outro encarna o calor abrasador do Sahel, mostrando como o poder descontrolado pode levar à tirania, como é visto no pai de Nianankoro, Soma, que usa a luz para controlar e punir. A dualidade da luz¹¹ – criação/destruição, esclarecimento/obscuridade – reflete o dualismo filosófico dos Bambara. O filme critica o dogmatismo (a tirania de Soma) e defende a gestão ética do conhecimento (o sacrifício de Nianankoro).

Contrariando o registro social e realista prevalecente no cinema da África à época, padrão inaugurado pelo “pai do cinema africano”, o senegalês Ousmane Sembène, e seguido por criadores de vários países africanos, *A luz* abre espaço para um registro místico e mítico: em lugar da estratégia de denúncia, opta por fertilizar a imaginação cinematográfica com mitos, ritos, gestos, objetos da cultura Bambara, do sul do Mali. Assim, o filme abraça o fantástico, abrindo fendas para um território onde a realidade e o mito se confundem. As analogias visuais, do sol que se projeta em feixes quase palpáveis às labaredas que dançam nas mãos dos personagens, funcionam como signos que apontam para forças invisíveis, sugerindo que há verdades mais profundas do que aquelas captadas pelos nossos olhos. Optando por moldar suas figuras segundo padrões arquetípicos – o pai demônio, o herói iniciático, a sacerdotisa guardiã – o filme intencionalmente esvazia cada um deles de uma

11 - Sobre o simbolismo da luz, ver o primeiro capítulo de: ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

subjetividade restrita, substituindo-a por uma voz coletiva e atemporal. Desse modo, a singularidade de cada personagem serve de elo para uma mitologia compartilhada: a ausência de psicologias detalhadas abre espaço para que o espectador projete significados e participe a cada instante do desenrolar simbólico. Nesse sentido, *A luz* configura-se como um cinema mitopoético, em que as camadas de sentido não se revelam de imediato, mas pedem uma fruição ativa, quase ritual, em que o jogo entre visível e invisível, luz e sombra, se converte em um convite à experiência de uma cosmologia viva, pulsante.

É aí, neste caráter mitopoético de forte apelo local, que reside a impopularidade de Souleymane Cissé, que é, por extensão, o fator que também explica a impopularidade de Glauber Rocha, de Alejandro Jodorowsky, de Apichatpong Weerasethakul. O cinema feito na periferia do capitalismo, ao incorporar os mitos e histórias locais, ao transformar as limitações materiais em recursos criativos, foge da cartilha narrativa ditada por Hollywood, que molda o gosto do grande público¹². Enraizadas em cosmovisões específicas – o animismo bambara, o messianismo nordestino, o surrealismo andino, os fantasmas do mundo rural tailandês –, as obras destes criadores exigem do espectador um pacto ativo de decifração. Não se trata, porém, de mera teimosia formal; há, neste gesto, um evidente programa político¹³: recusando a submissão ao *mainstream*, eles explicitam a violência epistêmica do colonialismo e defendem o cinema como espaço de resistência cultural.

12 - Sobre este padrão ou cartilha narrativa do cinema hollywoodiano, ninguém o elucidou melhor que David Bordwell. Ver: BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema 2*. São Paulo: Senac, p. 227-301.

13 - Para uma defesa de uma prática audiovisual que incorpore vozes subalternas, não como simples "complemento" exótico, mas como sujeitos com agência, ver: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O iluminismo enviesado Ousmane Sembène

O senegalês Ousmane Sembène, falecido em 2007, já foi comparado algumas vezes a Glauber Rocha. De fato, ambos propõem a produção de uma arte política mediada por requintes experimentais e conflitos ideológicos dilacerantes, esquivando-se da miséria (em todos os sentidos, especialmente o estético) que é a arte didática. Mas enquanto Rocha é épico desde o ponto de partida, logrando uma representação cósmica dos conflitos humanos que abarca do político ao metafísico, Sembène, neste *Moolaadé* (2004), vale-se de outra estratégia: começa com os pés no chão, como quem fosse apenas contar a narrativa de uma mulher birrenta e, aos poucos, vai fazendo sua história crescer até adquirir dimensões épicas. Tecnicamente falando, a maneira como Sembène conduz este crescimento é quase irrepreensível. Impressiona como ele encontra símbolos e duplos na paisagem africana sem, aparentemente, precisar forçar a barra.

A história de *Moolaadé* situa-se num vilarejo africano afastado de qualquer cidade grande, num lugar onde prevalece o costume da “purificação” feminina, isto é, a tradição da excisão clitoriana como rito de passagem. Collé, a birrenta, é a única mulher deste vilarejo que não permitiu que sua filha fosse mutilada. Para tanto, invocou os poderes da *moolaadé*, algo como uma deprecação mágica que só pode ser quebrada por quem a invocou. Isto tem um alto preço: sua filha vira uma *bilakoro* (mulher impura) e pode por isso perder um casamento promissor; seu marido também fica desmoralizado perante a comunidade, e recebe por isso pressões quase insuportáveis do irmão mais velho. O conflito irá aumentar quando quatro meninas lhe pedem também a proteção de uma *moolaadé* com o fim de fugir à excisão e Collé, em atitude desafiadora, aceita o papel de protetora. Pronto, está armado o conflito que desembocará numa litigiosa reconsideração de valores culturais.

O conflito se intensificará quando duas mentes masculinas esclarecidas, alimentadas pelo manjar iluminista da cultura francesa, entrarem no conflito: o filho do líder da vila e o ambíguo comerciante (misto de usurário, conquistador barato e humanista) apelidado de “Mercenário”. Eles são, por assim dizer, a consciência superior daquele mundo, já que adquiriram a capacidade de olhar aqueles valores culturais numa perspectiva distanciada. São, em certo sentido, alter-egos do diretor. O que diminui, a meu ver, a força da epopeia de Sembène é sua inclinação, ainda que ambígua, ao discurso dos “iluministas”. Fica a impressão, demasiado forte, de um cinema de tese. E pior: como se trata de uma tese iluminada pelo ideário iluminista, a fé religiosa e as forças míticas tendem a se transfigurar em trevas, atraso, ignorância.

É evidente que Sembène não se rende por completo ao credo iluminista, como evidencia o fato de que é a *moolaadé*, uma força de caráter mítico-religioso local, que desencadeia a consciência de resistência no seio da comunidade. No entanto, essa invocação do sagrado parece funcionar – e aqui admito a possibilidade

de uma leitura apressada da minha parte – apenas como uma centelha simbólica, uma fagulha discreta que auxilia as mulheres (e três homens, apenas) a acenderem a luz da Razão. Em outras palavras, a força épica do gesto coletivo corre o tempo todo o risco de ser dissolvida pela lógica da superioridade da *ratio* ilustrada, que, mesmo quando aplicada com boas intenções, tende a reduzir práticas culturais complexas, como a excisão ritual, à condição de pura barbárie.

O filme, assim, oscila entre dois polos: de um lado, o registro épico de uma revolta enraizada nas crenças e nos códigos simbólicos locais; de outro, a formulação de um libelo protofeminista filtrado por uma sensibilidade eurocêntrica. Essa tensão interna não compromete a força do filme, mas a torna mais ambígua e, talvez, mais reveladora. Afinal, trata-se de um tema profundamente delicado, cujas implicações ultrapassam os limites do discurso cinematográfico. São dilemas morais, jurídicos, religiosos e culturais que demandam a escuta atenta de antropólogos, teólogos e juristas, profissionais muito mais bem preparados do que eu para julgar, em suas respectivas esferas, os múltiplos sentidos da excisão.

Sob a perspectiva em que nos encontramos, isto é, a partir das coordenadas culturais da periferia latina do Ocidente capitalista, a excisão nos aparece como uma brutalidade, pura e simples. Mas a questão se torna mais complexa se nos colocamos no lugar daqueles que nasceram e foram formados dentro dessas tradições. Se eu tivesse crescido naquela pequena comunidade africana, imerso na episteme local – para usar o termo foucaultiano¹⁴ –, talvez enxergasse a prática com outros olhos, incorporando-a como parte de uma ordem simbólica legítima.

E é justamente aqui que reside o cerne da questão: Sembène, embora senegalês, viveu parte significativa de sua vida na França, e sua formação intelectual e política carrega obviamente as marcas desse trânsito entre mundos. Sua consciência está atravessada por um dualismo que se faz sentir na oscilação do filme entre denúncia e reverência, crítica social e respeito cultural. Sem jamais banalizar a gravidade da excisão, talvez seja esse o ponto que mais nos ajude a compreender as ambivalências que permeiam *Moolaadé* – um filme que, sem oferecer respostas simples, nos impele a refletir sobre as contradições de um mundo ainda atravessado por legados coloniais, dilemas éticos e fronteiras culturais em disputa.

Na última cena de *Moolaadé*, a câmera se afasta do ovo que repousa no topo da mesquita da vila e desloca seu foco para uma antena de televisão. Essa transição visual é carregada de significados. O gesto simbólico do enquadramento sugere uma troca de guardas: o fim de uma ordem religiosa tradicional e o advento de uma nova autoridade, mediada pela tecnologia e pelos fluxos culturais globais. Em termos narrativos, as “trevas” atribuídas à religião local cedem espaço à luz, ou melhor, à

14 - *Episteme*, em Foucault, implica o conjunto de condições históricas que torna possível o conhecimento em determinada época. É como um *sistema de regras inconscientes* que molda o pensamento, a linguagem e a prática científica – no que lembra o estruturalismo de Lévi-Strauss. Ver mais em: FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

imagem do que se interpreta como progresso: o mundo das comunicações, do saber moderno, da racionalidade ocidental.

Mas essa luz é também devoradora. A antena não é apenas um instrumento técnico neutro; ela carrega consigo a possibilidade (como nós, latino-americanos, também periféricos, sabemos bem) da homogeneização cultural, da imposição de valores exógenos que substituem os modos de vida locais por ideais importados. A cena final, nesse sentido, pode ser vislumbrada tanto como uma metáfora da emancipação quanto como um prenúncio de colonização simbólica. O gesto de substituir o ovo pela antena marca uma ruptura, mas também insinua o custo dessa ruptura: o apagamento das formas tradicionais de saber, dos sistemas simbólicos e dos rituais que, por mais controversos que sejam, estruturam o tecido social daquela comunidade.

Se a excisão é, de fato, uma prática inaceitável do ponto de vista dos direitos humanos, a forma como se conduz sua crítica tampouco é isenta de armadilhas. A antena é, ao mesmo tempo, a possibilidade de transformação e o risco de apagamento – uma luz que ilumina, mas que também pode cegar.

Pasolini: o cinema como resgate do sagrado

No começo, era a literatura. E a literatura estava com a realidade, mas a literatura *não* era a realidade.

A literatura, pensava ele, vale-se de signos simbólicos. Esta a tragédia do poeta: “só atingir o mundo metaforicamente, segundo regras de uma magia definitivamente limitada na sua apropriação do mundo”. Era preciso tocar a realidade, sentir seu pulsar fremente. O que fazer, então? Trocar a literatura pela vida?

Para Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), formulador das hipóteses acima¹⁵, a saída viria do cinema. E sua explicação, da semiótica: enquanto em outras artes os sistemas de signos são simbólicos, no cinema os signos são icônicos. O que significa dizer: as outras artes exprimem a realidade através de símbolos; o cinema, por sua vez, exprime a realidade através da realidade. Não há uma realidade fora do cinema: o cinema é a realidade e esta é cinema ao vivo.

“Meu único ídolo”, disse uma vez, “é a realidade”. No entanto, esta postura não conduziu Pasolini à adoção de um realismo cinematográfico à maneira do cine-verdade de Vertov ou do neorrealismo de De Sica. Interessava a ele o cinema de poesia, antinaturalista e desestabilizador da gramática fílmica tradicional¹⁶. Sua busca era por uma linguagem capaz de capturar a realidade não em sua superfície, mas em sua tensão interna, feita, portanto, de contradições, desejos, pulsões arcaicas e mitos camuflados¹⁷. Para Pasolini, filmar a realidade implicava justamente recusá-la como aparência imediata e revelar nela aquilo que escapa ao olhar domesticado: a violência do sagrado, o corpo indomado, o tempo pré-moderno ainda vivo nas margens da sociedade. Por isso, seus filmes muitas vezes evocam um estranhamento deliberado, onde o arcaico e o contemporâneo coexistem, e onde a fábula serve como um veículo crítico para o presente.

A realidade, no cinema de Pasolini, é celebrada de uma maneira quase religiosa, e não dissecada em busca de contradições sociais, apesar de ele manter uma posição francamente socialista em toda sua trajetória. A vida dos instintos, o corpo, a inocência e a simplicidade dos *pobres de espírito* ganham, nos filmes da famosa *Trilogia da vida*, um status de verdadeira sacralidade – e isso sem recorrer a apelos irracionalistas. O reencantamento do mundo, nos filmes da trilogia, acontece pela valorização do prazer como força cósmica, da carne como linguagem sagrada e do conto como rito de transmissão de sabedoria ancestral. Como observou o

15 - Essas ideias estão contidas no ensaio “O cinema de poesia”, que pode ser encontrado em: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

16 - O problema do realismo no cinema de Pasolini foi refletido com densidade por Michel Lahud em: LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

17 - Para Mircea Eliade, a arte moderna, embora frequentemente desvinculada das religiões instituídas, manifesta uma nostalgia do sagrado. Essa nostalgia se expressa de forma camuflada, por meio de estruturas simbólicas que retomam, inconscientemente, formas arquetípicas de mitos e ritos ancestrais. Tal observação do mitólogo é reveladora do *modus operandi* de Pasolini. Ver mais em: ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.

crítico Michel Lahud, Pasolini “nos ensina a recusar essa racionalidade dominante, mas em nome mesmo de um racionalismo outro; de um racionalismo que, por levar justamente em conta a irracionalidade fundamental do homem, consegue dela extrair a garantia de uma relação contundentemente crítica e eficientemente corrosiva com a nossa própria atualidade”.

Percebendo o fracionamento da realidade e o recuo do mítico na sociedade industrial pós-guerra, Pasolini buscou nas margens do sistema, naqueles grupos que ficaram de fora da marcha do progresso, a possibilidade de uma realidade ainda impregnada das forças míticas e épicas. Personagens seus como Accattone e Mamma Roma, de filmes homônimos, são, antes de mais nada, mitos, resquícios do arcaico no mundo moderno. Pasolini não os vê exatamente como agentes potenciais de uma revolução socialista, mas como forças mantenedoras de um modo de vida anacrônico, que nos impele a uma nostalgia de um universo heroico, ainda não esquadrihado pela razão instrumental.

Mas Pasolini não festeja o mito num quadro de nostalgia conservadora, daquelas que buscam nas narrativas míticas e no folclore um suposto retorno a um mundo agrário, pré-industrial. Nele, o retorno do mítico vincula-se a um compromisso ético de fundamento religioso: o resgate da sacralidade da vida humana, que, na sua visão, fora expurgada da própria igreja, conivente com os processos de racionalização da vida. Não é outro o tema de sua obra-prima, *Teorema*, senão a incapacidade da família burguesa de suportar o *mysterium tremendum*¹⁸ que é a presença do sagrado. O filme não explica, antes *revela*, como nos antigos mitos, e abre espaço para a irrupção do mistério em pleno cotidiano desencantado da sociedade de consumo.

Se para muitos o cinema representou a vitória da técnica sobre a arte e o ápice do processo de desencantamento do mundo, em Pasolini o cinema foi justamente a expressão artística mais favorável para a proposição de um reencantamento do mundo. Ao cinema cabe expressar o mundo do maravilhoso, do épico, da sensualidade inocente, da religião em seu sentido mítico e arcaico. Essa perspectiva se materializa de forma exemplar em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), onde Pasolini filma a figura de Cristo não como um ícone teológico cristalizado, mas como um ser profundamente humano e revolucionário, cuja presença carrega ainda o peso do mito e da esperança escatológica. A aridez das paisagens, os rostos dos camponeses italianos (atuando como judeus bíblicos), a trilha sonora eclética (de Bach a músicas africanas) não apenas atualizam o mito, mas produzem um sentimento de retorno ao sagrado. O filme resgata o Evangelho não como doutrina, mas como poesia viva.

A fome de realidade que tão bem caracteriza o projeto artístico e existencial de Pasolini, seja em seu cinema ou em sua literatura, está na ordem da devoção sem deixar de estar impregnada de uma certeza política implacável, encarnada

18 - Para Rudolf Otto, O *mysterium tremendum* caracteriza a experiência emocional diante do sagrado. Trata-se do núcleo irracional do sagrado e implica uma realidade que atrai e aterroriza, revelando os limites da condição humana diante do Infinito. Ver mais em: OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

pelo socialismo e sua ojeriza à ordem social da burguesia. Sua estética é, ao mesmo tempo, uma forma de fidelidade quase religiosa à experiência concreta do mundo e uma denúncia radical das forças que o deformam. Pasolini queria ver e fazer ver aquilo que a sociedade de consumo, a ideologia dominante e a modernidade técnica tentavam apagar: os corpos não domesticados, os desejos não regulamentados, os saberes populares, os mitos ancestrais, a dignidade do lumpemproletariado.

A dissecação sensível de Yasujiro Ozu

Uma galinha no vento (1948) encontra-se no rol das obras-primas esquecidas da história do cinema. Menos conhecido que outros importantes filmes do mestre Yasujiro Ozu, este é talvez o trabalho de temática mais densa e controversa realizado pelo diretor japonês. Diferentemente da serenidade e da sutileza melancólica que caracterizam muitos dos seus trabalhos posteriores, *Uma galinha no vento* imerge em questões sociais e morais urgentes do Japão do pós-guerra, como a reconstrução de uma nação marcada pela derrota, a busca por identidade e estabilidade diante da instabilidade, e os dilemas existenciais de indivíduos submetidos a um contexto turbulento.

Temos aqui uma narrativa que dissecar a estrutura do Japão patriarcal ao mesmo tempo em que alegoriza, via os dilemas da protagonista, a crise nipônica em sua difícil e humilhante situação após a Segunda Guerra. O dilema do filme liga-se à situação de Tokiko, que precisa se virar para criar o pequeno Hiroshi num Japão arrasado, pobre e com inflação galopante. O marido, Shuichi, está no front, sequer é possível saber se voltará. Eis que Hiroshi adoece e Tokiko, para pagar a conta do hospital, vê-se obrigada a prostituir-se por uma noite. Impressiona como Ozu, nos anos 40, filma o dilema feminino com absoluta sutileza, interessado exclusivamente no drama humano, em como tal decisão reverbera no mundo interior de Tokiko, sem nenhuma concessão ao espetaculoso e sem emitir juízo moral sobre o ato da protagonista.

O espírito encarcerado no universo da culpa da protagonista reverbera nos planos fixos perfeitos e desoladores de Ozu, que retratam a imagem de um país em um duro processo de reconstrução no pós-guerra. Tokiko e o Japão estão destruídos, humilhados moralmente e mergulhados em crise. Mas como tudo que está ruim pode piorar, com a volta de Shuichi da guerra, o sofrimento de Tokiko se duplica: sofre pelo que fez e pelo sofrimento que impõe ao marido.

Ozu não se interessa pelo melodrama; seus planos fixos e distantes, rigorosamente elaborados, podem parecer desumanos aos olhos educados no turbilhão emotivo do melodrama hollywoodiano. Mas não é assim: Ozu elide o espetáculo externo (não totalmente, há uma concessão, que não darei spoiler), para trazer o drama interno ao primeiro plano e não simplificar um dilema que só pode ser enfrentado (e representado) por pessoas maduras.

Uma galinha no vento constitui uma dissecação sensível da estrutura patriarcal do Japão, revelando as fissuras e resistências desse sistema em um momento de crise. Ao mesmo tempo, é um retrato doloroso e comovente do processo de sobrevivência e reconstrução do país no pós-guerra, um período em que o Japão, assim como a protagonista, precisou reavaliar seus valores, suas relações sociais e sua identidade cultural.

Naomi Kawase ou o cinema como reeducação sentimental

Nanayo (2008), como outros filmes da japonesa Naomi Kawase, é uma película sobre a reeducação sentimental, uma jornada em busca de cura interior. Mas se em outros filmes de Kawase o trauma da personagem principal era explicitado – o desaparecimento de um ente querido em *Shara* (2003), o luto em *Floresta dos lamentos* (2007) – aqui o motivo é nebuloso. Saiko, a protagonista, deixa o Japão e vai à Tailândia, onde desconhece o idioma local e se comunica com as pessoas, de forma precária, num inglês sofrível. Não se sabe se acidentalmente ou de propósito, ela chega a uma casa em meio ao verde da natureza, numa pequena vila, onde passa a conviver com um diminuto grupo, aprendendo a fazer massagem.

Seu problema ali é menos de ambientação – a natureza generosa do lugar e o comportamento zen das pessoas, todas visivelmente em recuperação de traumas, como Saiko, facilitam a adaptação – do que de comunicação. O idioma é a barreira. Uma japonesa, um francês e alguns tailandeses buscam se comunicar e aprender entre si rudimentos dos idiomas alheios. Esta impossibilidade de um falar fluido permite à Naomi Kawase explorar um dos pontos fortes de seu estilo: a sinestesia. A dimensão tátil e sonora, nos filmes da diretora, é tão relevante quanto a visual. Texturas, toques humanos, sons da natureza: tudo isto se narra em *Nanayo*. Para isso, contribuem bastante, por um lado, o uso eficaz da câmera na mão (mimetizando a tensão interior de suas criaturas) e, por outro lado, de forma mais relevante, a sensibilidade da diretora em captar os momentos de epifania vividos pelos personagens em situações aparentemente banais. Neste sentido, o cinema de Kawase, de poucos artifícios e muita sensibilidade e leveza, lembra muito aquele dos narradores sensíveis do cotidiano familiar, como Yasujiro Ozu (certamente seu mestre) e o Hou Hsiao-hsien de *A viagem do balão vermelho* e *Café Lumière*.

Impressiona como aquilo que é motivo de ostentação técnica e adesão à moda do dia em outros cineastas, quando tocado por Naomi Kawase, parece absoluta necessidade da narrativa. Assim é a câmera na mão, a narrativa não-linear e o apelo sinestésico. Todos estes recursos, em Kawase, reforçam seu estilo intimista, sua capacidade nada vulgar de representar a vida daqueles que se acham numa crisálida da qual esperam sair conciliados com o mundo. Conciliação que se dá, em geral, pelo despertar de um sentimento – não sei se digo poético, se digo religioso ou as duas coisas juntas – pela Natureza. Impressiona como ela se recusa a reduzir a natureza à simples moldura agradável de se ver ou à mãe generosa que nos dá o sustento material. Daí o intenso trabalho de sonoplastia sobre os barulhos oriundos da natureza, daí também o simbolismo da terra, do vento e, acima de todos, da chuva. Nos filmes de Kawase a natureza vive.

Nanayo, como outros trabalhos ficcionais da diretora, é ao mesmo tempo cadenciado (levando em conta o padrão narrativo dos filmes americanos) e vívido, intenso; destoando da moda do dia, Naomi parte da vida para construir seus filmes e não de sua erudição cinematográfica. Afastando, dessa forma, seus personagens do estereótipo, ela os faz extremamente próximos de nós. É justamente essa proximidade que confere à dança de Saiko, na cena final de *Nanayo*, um poder catártico singular para o espectador – uma liberação emocional que transcende a narrativa e ressoa profundamente em um nível existencial.

Mohsen Makhmalbaf e o estudo do silêncio

A filmografia de Mohsen Makhmalbaf é das mais irregulares e fascinantes do cinema atual. Ele tanto pode executar uma reflexão densa e poética sobre o cinema e sua força de coesão social, como em *Um instante de inocência* (1996), como partir para um denunciamento ocidentalista e tecnicamente cheio de irresoluções, como em *A caminho de Kandahar* (2001); pode desfiar um filosofismo meio requentado, como em *O grito das formigas* (2006), ou atingir o cerne da poesia das imagens através de manipulações simples e de um roteiro sem nenhum desejo doutrinário ou moralizante, como neste *O silêncio* (1998).

O silêncio é uma obra ímpar cuja singularidade reside, em grande parte, no trabalho inteligente de manipulação dos sons. O artificialismo do filme reside basicamente aí: o som deixa de servir para fins naturalistas e se torna um agente produtor de espaços subjetivos e fonte de simbolismo. No mais, é um desses filmes a que o rótulo neorrealista pode ser usado sem parecer demasiado abuso. Ora, o contraste entre a imagem quase sempre naturalista – há momentos que demonstram preciosismo na montagem, sim, mas o plano-sequência¹⁹, que dá sensação de realismo, é o que predomina – e o som artificialmente manipulado gera um efeito estético dos mais interessantes. Diria que *O silêncio* tenta operar um alargamento de nossas possibilidades de construção da realidade, substituindo a prevalência da imagem na produção de sentidos pelo som. O som é o agente criador, *poiético*, por excelência do filme. Para entendermos melhor isso, adentremos um pouco no enredo de *O silêncio*.

Khorshid (sol, em farsi) é um menino cego que vive numa vila no Irã. Seu pai viajou para a Rússia e as condições materiais em que vive são das mais precárias. A casa é alugada e o dono ameaça jogá-los fora; Khorshid trabalha como afinador de instrumentos musicais e sua mãe passa o dia pescando. Vê-se a impotência da mãe em lidar com a situação, sempre recorrendo ao filho, pedindo-lhe para falar com o patrão a fim de conseguir o dinheiro do aluguel. O arco temporal do filme cobre cinco dias na vida do protagonista, tempo em que ele ou levará o dinheiro ou será expulso da casa. O enredo resume-se à trajetória casa-trabalho, tendo na ida de ônibus ao trabalho seus momentos (digamos com algum exagero) mais dramáticos.

Detesto resumir enredos de filmes, mas aqui a síntese ligeira servirá para alguns esclarecimentos. Cego que é, Khorshid desenvolveu uma audição prodigiosa e, apaixonado por música, mormente pela Quinta Sinfonia de Beethoven, tem a facilidade de transformar em música os barulhos do cotidiano (como disse Ambrose Bierce, barulho é “música não domesticada”). Aqui cabe uma comparação que, em

19 - Segundo André Bazin, o plano-sequência é a expressão máxima do realismo cinematográfico, pois mantém a continuidade temporal e espacial da ação, sem fragmentá-la por cortes ou montagens. Isso permite que o espectador experimente o evento de maneira mais próxima à percepção da realidade, onde o tempo flui sem interrupções artificiais. Ver mais em: BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

princípio, pode parecer disparatada: a forma como a cegueira é representada em *O silêncio* e no blockbuster *Demolidor - O homem sem medo* (*Daredevil*, EUA, 2003). Em ambos os filmes, a cegueira traz como contrapartida positiva um refinamento de outros sentidos (tato e audição em especial); porém, em *O demolidor* o herói, ao tocar nas coisas e fazê-las vibrar, tem a percepção rigorosamente perfeita do ambiente em que se encontra; em *O silêncio* Khorshid também reconstrói o mundo via audição, mas, enquanto lá a reconstrução é tão exata que a cegueira praticamente deixa de ser um problema, aqui a reconstrução é subjetiva-poética: guia-se pela harmonia dos sons e dá ao portador um mundo diferente daquele percebido pela visão. Arriscando uma generalização a partir dessa limitada base empírica, diria que temos aí o desenho do contraste entre o realismo ilusionista, de pretensões objetivas, do cinema de entretenimento estadunidense e o realismo poético do cinema de autor iraniano, onde a pretensão de uma representação objetiva do mundo via cinema é rechaçada, quando não denunciada conscientemente nas próprias malhas do filme²⁰.

Há uma “realidade” que construímos com a visão e outra que o cego constrói via audição. Mohsen Makhmalbaf nos desconcerta lembrando aquela antiquíssima premissa do empirismo segundo a qual, segundo John Locke, nada vem à mente se não passar pelos sentidos. Ora, se me falta um sentido, o mundo para mim será diferente (não se entenda: deficiente). Mas é claro que o filme está longe de ser uma ilustração de uma postura filosófica que já em Kant fora refutada. O filme, menos que comprovar teses filosóficas, quer é nos mostrar o poder *poiético*, isto é, criador do ouvido. Um som de um instrumento musical ou uma chuva evocam no cego miríades de possibilidades e, se este cego é uma criança, como é o caso de Khorshid, tudo pode ficar mais poético.

Quando pega o ônibus para ir trabalhar, o protagonista tenta fugir do excesso de estímulos que os sons lhe oferecem, tampando os ouvidos, mas em vão... O medo dele é a atração que a música exerce em seu espírito: ele é capaz de descer antes da parada que deveria ficar para seguir uma pessoa tocando um instrumento ou um rádio transmitindo uma música. Khorshid está cindido entre trabalhar para se alimentar e pagar o aluguel ou seguir a música que alimenta suas necessidades interiores mais profundas. Ao fim, devido a essa hesitação que o distrai e o prejudica no trabalho, acaba sendo despedido e despejado de casa. No entanto, numa cena que é um prodígio de técnica e de imaginação, Khorshid finalmente consegue reger a Quinta Sinfonia. A catarse está completa: venceu a música, venceu o Espírito. Venceu o cinema. Venceu a arte.

Mas fica a dúvida: para Mohsen há uma incompreensão mútua, indissolúvel, entre os humanos que são *olhos* e os que são *ouvidos*? Sim, mas nem tanto. A cena, em minha opinião, mais bela do filme mostra Khorshid se perdendo (mais uma vez a culpa é da música que ele ouviu e resolveu seguir) da amiga e companheira de

20 - O problema da dialética entre realismo e autoconsciência metalinguística é refletido em: STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

trabalho Naderah. Desesperada, sem conseguir encontrá-lo, ela tem uma ideia: fecha os olhos e começa a caminhar se orientando pela audição; nesse ouvir de olhos cerrados ela começa a reconstruir o mundo para si de uma maneira que a aproxima de Khorshid. Acaba, assim, encontrando-o.

Samira Makhmalbaf e as pétalas que fenecem ao sol

Samira Makhmalbaf dirigiu o filme *A maçã* (*Sib*, 1998, Irã / França) quando tinha apenas 17 anos, sendo a mais jovem cineasta até hoje a concorrer a um prêmio no Festival de Cannes. Dois anos depois, com *O quadro negro* (*Takhté Siah*), ela ganharia o Prêmio Especial do Júri daquele festival francês, tendo o seu nome ganho definitivamente projeção mundial.

A maçã narra a história verídica de duas irmãs, Massoumeh e Zahra, trancafiadas em casa pelos pais – uma senhora cega e um senhor desempregado – durante 11 anos, o que as levou a um processo de retardo mental. A prisão domiciliar era justificada por uma passagem de um texto religioso segundo o qual as jovens são como pétalas, que fenecem ao contato do sol. No filme, acompanhamos o drama dos pais (do pai, principalmente) para não ver as filhas ficarem sob a tutela do Estado. Ele tentará ensinar as meninas a desenvolver habilidades essenciais, como varrer o terreiro e fazer comida, para provar a uma assistente social que elas devem ficar com a família. O instigante é que não só a história das irmãs é verídica como os envolvidos no drama representam a si mesmos no filme. O pai, por exemplo, aceitou representar a si mesmo por acreditar que, assim, poderia defender seu nome, que fora, em sua opinião, caluniado pela imprensa, quando o caso veio à tona. É a própria Samira que diz, numa entrevista concedida no Brasil: “Começamos a fazer o filme apenas quatro dias depois que toda a imprensa abriu espaço para a história. Isso significa que o que foi captado, nesse curto período de tempo, era o real, ou as consequências sociais e psicológicas do acontecido”.

Esse esfacelamento das fronteiras entre ficção e documentário, que leva ao hibridismo das imagens, ora em um registro bruto, ora com um zelo pictórico incomum, é nítida influência, na jovem cineasta, de Mohsen Makhmalbaf, que é seu pai e assinou o roteiro do filme, e de Abbas Kiarostami. Há um conjunto de filmes feitos no Irã que, valendo-se desse hibridismo, se refestela na reedição do neorrealismo italiano, apresentando histórias filmadas com amadores, denúncia social, mensagens humanistas, preferência pelo plano-sequência e uma insistência em mostrar, nem sempre por necessidades estéticas, a beleza das paisagens iranianas em planos gerais de tirar o fôlego. É a vertente que nos deu, por exemplo, o Majid Majidi de *A cor do paraíso*, o Bahman Ghobadi de *Tempo de embebedar cavalos* e o Mohsen Makhmalbaf de *Caminho de Kandahar*. São filmes belos, minimalistas, movidos pela crença implícita de uma transparência simbólica da representação cinematográfica, a decantada ideia do cinema como a arte realista por excelência, como defendia André Bazin. A adesão de Samira a um realismo de imagens híbridas vai além desse realismo, digamos, convencional: passa por uma crítica da autoevidência da imagem e por um questionamento radical sobre o papel do cinema e os limites entre o ator e a pessoa real. Ou seja, *A maçã* deriva do grande Abbas Kiarostami de *Close-up* (1990) e do Mohsen Makhmalbaf de *Um instante de inocência* (1996).

À primeira vista, *A maçã* pode chocar, porque Samira é avessa a ornamentos e melodrama. Sente-se, durante toda a história, que a diretora, mesmo tratando de uma situação dolorosa e aberrante, não nos quer fazer chorar. A precisão e a lentidão da fotografia convidam à reflexão, à apreciação racional. Samira vale-se do distanciamento, evitando que façamos julgamentos emotivos ou unilaterais. Trata-se de um filme polifônico: ali estão presentes a ótica da família, a da vizinhança e a do Estado, na figura da assistente social. A diretora penetra nos dramas humanos evitando simplificações: não há um culpado, há culpados. Fica sugerido que é a própria estrutura do país – seu modelo de educação, sua moral, seu machismo – que produz as condições que geram casos aberrantes, como o que é analisado no filme.

A primeira cena do filme apresenta bem o estilo da diretora: vemos uma mão que tenta, com dificuldade, regar uma plantinha. Há um impedimento, a mão peleja, mas só uma parte da água cai no vaso. Mais adiante, saberemos que o impedimento fora oriundo de problemas de coordenação motora, já que Massoumeh e Zahra não foram socializadas na idade certa. As irmãs serão como essa tênue planta, e só poderão ser “regadas” quando a mão da coletividade agir. Isto se confirma na cena seguinte, que apresenta os pais das irmãs, significativamente, de costas: deles, talvez, elas não possam esperar serem regadas. A seguir, vemos um documento, um abaixo-assinado, em que os vizinhos denunciam a situação de Massoumeh e Zahra às autoridades. A última assinatura é justamente de Samira Makhmalbaf que, assim, assina sua responsabilidade não só na/pela ficção, mas na ação social prática.

Assim como a planta da cena inicial, outros símbolos irrompem, ora mais ora menos explícitos, no decorrer do filme. Diríamos que o simbolismo ostensivo é um único e eficaz oásis na aridez do estilo de Samira. Um desses símbolos, a maçã, dá unidade ao filme e, com justiça, serve de título. A maçã aqui não está associada ao pecado, mas à redenção: é com a maçã (e mais tarde com o espelho) que a assistente social declara seu cuidado com Massoumeh e Zahra; é quando as irmãs vão, sozinhas, ao mercado comprar maçãs que fica provado: elas são sociáveis e capazes; com maçãs elas conquistam e celebram suas primeiras amizades; e como era de se esperar, é a maçã que estabelece o dilema no fim do filme e redime a diretora de subjetivismo tendencioso e frieza no desfecho. A personagem que encara a “maçã-dilema” no final é a mãe de Massoumeh e Zahra. Embora apareça pouco na história, ela é talvez a personagem mais intrigante e mais difícil de ser julgada unilateralmente. Ao mesmo tempo vítima e algoz, através dela a diretora retrata os dilemas da mulher iraniana, cerceada pela violência simbólica da tradição religiosa. Ela é cega e, como se não bastasse, anda sempre com o rosto encoberto. Diríamos que ela é duplamente cega: por uma causa natural e por outra cultural. O trauma que ela causa às meninas não é por maldade, e sim por ignorância. Pensa ela, fundada em preceitos morais e religiosos, estar fazendo o bem.

A sensação geral que o espectador tem dessa mãe no decorrer do filme não poderia deixar de ser de ojeriza, já que, mesmo sem más intenções, ela arruinou a existência das crianças. No entanto, Samira busca mediar, em suas operações formais, um julgamento menos preconceituoso a respeito dessa mulher. Neste sentido, a cena final do filme é exemplar, e merece um comentário.

O pai, depois da lição severa da assistente social, deixando-o trancafiado em casa para ele sentir na pele o desconforto da reclusão, sai com Massoumeh, Zahra e mais duas crianças a fim de comprar relógios para as filhas em um camelô. Ele avisa à esposa da saída, mas esta parece não ter escutado. Começa a chamar pelas filhas e pelo marido e termina por sair, tateando, de casa. Na rua, sob um pequeno prédio, é vítima da brincadeira de um menino traquinas, que do segundo andar faz uma maçã amarrada a um barbante voar sobre a anciã cega. A poesia que emana dessa cena ganha força não só pelo simbolismo da maçã, recorrente em todo o filme, mas pelo modo insólito que a fruta aparece. Temos o enquadramento de uma deficiente visual resmungando enquanto em seu derredor “flutua” uma maçã, isto é, uma possibilidade de imersão na vida sem o ascetismo da moral pessimista que impregna a religião de Alá. O fotograma congela e o filme termina no exato momento em que a mãe de Massoumeh e Zahra consegue pegar a maçã.

Terá ela mordido a fruta? Terá ela, assim, imergido numa vida mais livre, mais saborosa? São respostas imprevisíveis e mesmo inúteis à economia formal do filme – e acerta a diretora em deixar este ponto em aberto, obrigando o espectador a coparticipar reflexivamente da criação. Mas a lição de ética e de arte que Samira Makhmalbaf nos acaba de ofertar decerto irá reverberar em nossa consciência e nossa sensibilidade.

De Eça a Manoel de Oliveira

Em alguns artistas, a velhice traz a clarividência de que dizer a verdade consiste, em grande parte, em livrar-se de truques e barroquismos. Manoel de Oliveira, que em dezembro completará 102 anos²¹, pertence a este rol: a cada filme seu, a depuração vai atingindo uma essencialidade franciscana. Depuração, porém, não significa transparência: o sentido dos filmes desse português é, para lembrar a expressão do poeta, um claro enigma. Tudo é posto e disposto numa honestidade brutal e quase ingênua, mas nessa clareza resplandece a luz ofuscante do mistério. É que num estilo essencial qualquer signo que pareça decorativo ou deslocado é logo estranhado, ganhando uma conotação simbólica. Assim é *Singularidade de uma rapariga louca* (Portugal, 2009): escoreito, contido, mas eivado dessas armadilhas simbólicas.

Quem quer que assista a *Singularidades* sem conhecer o conto homônimo de Eça de Queirós que o filme recriou, terá um ganho e uma perda evidentes. O ganho, sem dúvida, é o impacto do desfecho (desde o esplêndido *Um Filme falado*, de 2003, Oliveira não fazia um final tão impactante); a perda é que o conto nos dá um conhecimento prévio da postura moral de Luísa que nos ajuda a perceber com mais discernimento a sutileza de certas cenas.

Na verdade, Manoel de Oliveira não adaptou o conto de Eça de Queirós, se por adaptar entendemos buscar ser fiel à narrativa-fonte, encontrar recursos equivalentes no cinema àqueles que o prosador se valeu na arte literária. Embora correto e elegante, qualidades também evidenciáveis no cinema de Oliveira, o estilo de Eça é pródigo de recursos estilísticos, abundante de adjetivos usados em contextos insólitos, ricos em subentendidos críticos e cômicos (“Tinha o carácter louro como o cabelo...”), irônico nos comentários que tece sobre a sociedade. Na versão cinematográfica do conto realizada por Oliveira, creio eu, ganha-se em sutileza (qualidade que o autor de *O crime do Amaro* nem sempre ostentou entre suas maiores) o que se perde em ironia ferina e análise social impiedosa. Mas o diferencial maior entre ambas as narrativas talvez seja a discrepância entre a ambição eciana, mesmo no curto espaço de um conto, em constituir um painel social em comparação com a contenção manoelina, que se centra no drama que envolve o casal Macário e Luísa. Em resumo, Manoel de Oliveira não viaja ao país de Eça: traz Eça ao seu mundo.

Infidelidade? Penso que, quando se trata de recriar no cinema a obra de um grande escritor, só se é infiel quando se é subserviente à obra literária ou quando se exorciza do filme toda a complexidade da obra literária unicamente com fins comerciais. Naturalmente, os aficionados na prosa de Eça irão desconsiderar o mais de meio século de trajetória artística de Manoel de Oliveira e dirão que o filme é pouco eciano; já os zelosos professores de literatura talvez considerem, com razão, que seus alunos irão achar o filme enfadonho, com sua *mise-en-scène* minimalista e

21 - O texto foi escrito em 2011. Manoel de Oliveira morreu em 2015, com 106 anos.

os atores recitando o texto, à maneira dos modelos de Robert Bresson²² (aliás, a atriz que interpretou a Luísa, Catarina Wallenstein, é uma perfeita modelo bressoniana, deixando a leitura das emoções por nossa conta; já o tio de Macário atuou de um modo um pouco excessivo, para os padrões do filme). É quase ocioso dizer que essas opiniões reticentes quanto ao filme não dizem nada sobre o filme em si e, portanto, não podem sequer arranhar a reputação de Manoel de Oliveira.

Singularidades de uma rapariga loura, o filme, arma um expediente narrativo bastante conhecido: o protagonista, numa viagem de trem, conta, ainda amargurado, sua história de amor frustrado a uma desconhecida. Com esse expediente, Manoel de Oliveira concretiza seu propósito estético de narrar apenas o essencial, desobrigando-se de colecionar imagens meramente ilustrativas. O que é inessencial, não vemos – só ouvimos; apenas se filma o estritamente necessário à economia estética do filme e à revelação dos traços psicológicos e morais das personagens (não é à toa, pois, que o filme só tenha uma hora).

A primeira cena significativa do filme – considerando que as cenas do trem servem primordialmente como muleta narrativa – é sintomática do que enunciei parágrafos acima, isto é, de como o estilo *clean* e contido do diretor imediatamente desloca para a condição de símbolo qualquer signo aparentemente inessencial da encenação. O protagonista Macário (Ricardo Trêpa) contempla, da janela do seu escritório, a bela e misteriosa Luísa (a mão segura um leque chinês, a que o protagonista não cansa de falar em seu relato; os cabelos cobrem um dos olhos; a postura é discretamente dissimulada); nesta hora um discreto ruído de microfonia cede lugar ao repicar de sinos (numa celebração sacral ao amor que nasce, como bem notou o crítico Fábio Andrade²³); Luísa desce uma cortina translúcida mas não deixa de, através dela, trocar olhares com Macário. O leque “chinês” (objetivo de conotação simbólica também no conto de Eça), a cortina translúcida, os sinos que repicam – eis aí armada a teia simbólica do filme, embora dificilmente percebamos isso a primeira vez que o vemos. Macário se apaixona por uma *imagem*, no sentido platônico; isto é, por um *eikon*, uma sombra, uma ilusão. E ele irá perseverar nessa imagem até a revelação sobre o caráter de Luísa que o desfecho mostrará. Para quem não leu o conto, ou assistiu ao filme distraidamente, a atitude de Macário poderá parecer mais dura do que de fato o foi.

Uma cena sintomática quanto a um ponto basilar que tenho assinalado acerca do estilo do filme – a saber, como no estilo minimalista do diretor qualquer gesto

22 - Em seus filmes e textos teóricos, Bresson defende um *cinema puro*, livre das influências do teatro e da performance expressiva tradicional. Neste sentido, a concepção bressoniana sobre o ator – ou, como ele preferia chamar, o *modelo* – é de que este não deve *interpretar* ou *representar* emoções, mas simplesmente *ser*, como um instrumento que transmite verdades invisíveis. O objetivo é eliminar a artificialidade da interpretação dramática e aproximar o cinema de uma forma mais pura de expressão, em que a verdade emerge não da ênfase, mas da simplicidade e da repetição sem intenção aparente. Ver mais em: BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

23 - Ver em: ANDRADE, Fábio. *Singularidades de uma Rapariga Loura*, de Manoel de Oliveira (Portugal/França/Espanha, 2009). *Revista Cinética*, [s.l.], 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/singularidades.htm>. Acesso em: 21 mai. 2025.

ou objeto que pareça excessivo ganha força simbólica – dá-se quando Macário decide viajar para Cabo Verde a fim de conseguir o dinheiro necessário para casar e dar uma vida digna para Luísa. Ao comunicá-la pessoalmente sobre a viagem (ela já sabia através de carta), os dois se beijam; no momento do beijo, a câmera foca apenas as pernas de ambos (outra opção que lembra Bresson). Nesta hora, de uma maneira gritantemente forçada e artificial, Luísa levanta uma das pernas. Índice do caráter dissimulado de Luísa? Referência paródica a Hollywood? Difícil decidir. É nos pequenos gestos, nos detalhes ínfimos, que Manoel de Oliveira abre clareiras de mistérios em seu estilo *clean* e quase didático. Uma cena como essa, ainda que não decidamos o seu sentido preciso, nos lembra que há um corpo (há uma mecânica do corpo) e que este pode reagir diante das situações de maneira natural ou de modo maquiavelicamente premeditado. Ou seja: a imagem é dubitável em sua própria constituição. Em última instância, portanto, *Singularidades de uma rapariga louca* é um filme sobre o caráter ambíguo da imagem, sobre o que podemos (e sobre o que queremos) ver. Quantos de nós já não nos apaixonamos por uma mera imagem (eikon)?

A imprensa mundial não cansa de apresentar Manoel de Oliveira como um fenômeno exótico (positivo, mas não por isso menos exótico): um simpático velhinho centenário que faz um filme por ano! Mas produtor seria indagar como o fator idade influi na economia de seus filmes. Na depuração estilística de seus últimos filmes, por exemplo, isso é inquestionável. E, no caso de *Singularidades*, no anacronismo evidente dos valores vividos e partilhados pelos personagens. Anacronismo esse que não só corrobora a autenticidade autoral do filme (Manoel, além de dirigir, adaptou a história de Eça e participou do processo de montagem) como nos faculta um distanciamento crítico dos personagens que nos afina a percepção dos valores (nem sempre nobres) que fundamentam nosso modo de vida.

O transe de Teresa Villaverde

Por estes dias, uma frase atribuída a Tom Jobim não me sai da cabeça: “O Brasil não é para principiantes”. Não vou aqui explorar a gama de sugestões contidas no dito de Jobim, mas apenas tomá-lo emprestado para falar desta magnífica diretora portuguesa: o cinema de Teresa Villaverde não é para principiantes. Não é, em primeiro lugar, por sua visceralidade difícil de suportar, mesmo por aqueles que estão afeitos à violência estilizada e paródica do cinema americano; em segundo lugar, porque se trata de um cinema vinculado àquela vertente do cinema de autor europeu, com planos lentos e elaborados, peçados de sugestões simbólicas, e estrutura narrativa quebrada. Não, não estou sugerindo que Villaverde apenas maneje com competência os clichês típicos do cinema de autor: há nela uma clara busca de novas soluções, na construção narrativa e no posicionamento da câmera, que não redunde somente em rebarba esteticista.

Teresa Villaverde, se não for abuso reduzi-la a uma escola, pode ser colocada entre os pupilos de Andrei Tarkovski, a exemplo de Sokurov e de Béla Tarr (ainda que, admitamos, num patamar um pouco abaixo, por enquanto, destes dois). Podemos caracterizar esta escola de Tarkovski por um conjunto de traços estilísticos, como o plano-sequência, o travelling e narrativa não-linear e poética, etc. Mas podemos também caracterizá-la do ponto de vista moral e, resumindo, dizer que tal escola evita a beleza meramente funcional, que não esteja a serviço da busca da verdade e no contraponto ao esvaziamento espiritual de nossa época. Então, em última instância, o cinema de Teresa Villaverde não é para principiantes porque ele exige comprometimento moral do espectador: não dá para ir a um cinema a fim de relaxar com um filme como *Transe* (2006). Ou até isso é possível (há, afinal, todo tipo de espectador que se possa imaginar: uma pessoa me disse que assistiu 9 vezes ao *Tio Boonmee* do Apichatpong, enquanto a maioria não o suporta por 20 minutos), mas não foi para esse fim que o filme foi pensado.

Transe conta a história de Sónia, uma russa que, cansada do seu país e dominada por uma angústia intensa, resolve ganhar a vida na Europa Ocidental, numa trajetória que se inicia na Alemanha e desemboca em Portugal. Teresa Villaverde constrói uma história bifurcada a que cai muito bem o nome “transe”, vocábulo que tanto pode indicar momento difícil, crise, como sugere um estado inconsciente do sujeito, hipnotizado ou dominado por forças desconhecidas. *Transe* é construído com a pretensão de ser, ao mesmo tempo, um filme-denúncia (mostrando uma poderosa rede de prostituição de emigrantes envolvendo a comunidade europeia) e um filme sobre os subterrâneos da mente, com ressonâncias metafísicas. Quer mostrar um transe-crise e um transe-hipnose.

Tão alta pretensão tem seu preço: a sensação de falta de urdidura. *Transe* é, ao mesmo tempo, um filme meticulosamente pensado e um filme mal costurado. Não faltou competência artesanal à autora, mas o salto do social ao simbólico-metafísico

custou-lhe caro. Se, de saída, ela aceitasse a descostura como um dado estético, tudo bem. Mas não: senta-se em Teresa Villaverde, desde o começo, o esmero da elaboração prévia, a tentativa de controle total da encenação, a antipatia com o acaso. Há cenas isoladas em *Transe* que, sem sombra de dúvida, estão entre as mais belas e elaboradas que se fizeram no cinema pelo menos nos últimos dez anos. Mas o conjunto atinge o paradoxo de ser ao mesmo tempo bem elaborado e mal urdido (refiro-me à harmonização dos planos real e onírico). A impressão que tenho, vendo *Transe*, é que real e símbolo se sobrepõem ali sem construir uma síntese.

Como crítico, costumo falar do que o filme é, não do que poderia ser. Mas desta vez não resisto: penso que se Teresa Villaverde fosse menos geômetra, se ela não se aferrasse tanto à tese de que sua protagonista deveria ilustrar a emigrante que desce, contra a vontade, ao último degrau da dignidade humana, ela teria feito uma absoluta, incontestável obra-prima. Por exemplo: para quê o mau gosto da cena de zoofilia se não para comprovar que Sónia chegou ao cume da degradação? O filme pedia a cena ou a diretora queria coroar sua tese?

Duas observações finais. A atriz que protagonizou o filme (a portuguesa Ana Moreira) é simplesmente um monstro de talento e coragem. Arrisco a previsão de que Teresa Villaverde vai chegar à obra-prima, cedo ou tarde. Guardem este nome: Teresa Villaverde.

A odisseia suburbana de Pedro Costa

A odisseia de Pedro Costa em Fontainhas – extinto bairro suburbano lisboeta, habitado por imigrantes africanos, portugueses desempregados e gente que vive a se drogar – ganhou notoriedade no cinema com *Ossos*, de 1997, e se prolongou em *No quarto da Venda* (1999) e *Juventude em marcha* (2006). Estes três filmes compõem um painel singular da vida lumpemproletária, que representa um avanço técnico e ético na forma de representar o outro no cinema. Estamos, com esta trilogia, longe do anedótico, do exótico, da estetização da miséria, da denúncia exaltada, do moralismo bem intencionado, da piedade piegas, enfim, de todas essas formas de mostrar o outro sem nenhum empenho pessoal profundo. Digamos, pois, desde já: o projeto de Pedro Costa é um projeto *vital*, que o levou inclusive a habitar naquele bairro.

Nesses três filmes, que rompem as fronteiras entre ficção e documentário, Fontainhas e o *ethos* de seus moradores impregnam todo o estilo e toda a concepção formal do filme. Ainda que seja um esteta rigoroso, preocupado sobretudo com o ângulo e o enquadramento perfeitos, e com uma iluminação de rico contraste barroco entre sombra e luz, Pedro Costa, especialmente em *Juventude em marcha*, dá-nos, à primeira vista, a impressão de um filmar espontâneo, de um simples deixar a câmera ligada, sem se preocupar com cortes etc. Segundo Cléber Eduardo, na revista *Cinética*, “Costa coloca a câmera em um ângulo específico e imutável em cada ambiente, estabelecendo para si uma direção rígida e de mínimas variações, com um caráter monástico e obsessivamente depurado de ‘encenação’ (se a palavra ainda tem sentido aqui). Instala os atores diante dessa câmera fixa, que se mantém quase constantemente ‘olhando para cima’, com uma inclinação e uma angulação raríssimas, e, sem cortar, evitando a decupagem interna das sequências [...], filma os corpos estáticos ou as conversas recitadas de atores-personagens (atores com nomes de personagens, com biografias próximas)”²⁴. Sabemos que este *estilo Pedro Costa* de fazer filmes tem sua genealogia – certamente a sobriedade e o antidramatismo de Bresson e sua radicalização em Jean Marie Straub; Ozu e sua visão dos choques de geração; talvez as “docuficções” de Jean Rouch, Manoel de Oliveira e de Abbas Kiarostami –, mas é tentador dizer que se trata de um cineasta único, singular, original.

O projeto de Pedro Costa repõe ao cinema – em plena época das reciclagens e citações divertidas e desengajadas do cinema pós-moderno – uma gama de preocupações de natureza ética, especialmente a ética do filmar o outro, mas também a questões relativas ao fim dos laços comunitários e aos efeitos da miséria social sobre a dignidade das pessoas. Apesar disso, é preciso rechaçar a ideia de que Pedro Costa seja um Costa-Gravas ou um Fernando Meireles. O sentido de rigor que Pedro Costa impõe ao seu trabalho exige uma liberação da imagem de calcificações ideológicas

24 - Ver em: EDUARDO, Cleber. *Juventude em marcha*, de Pedro Costa (Portugal, 2006). *Revista Cinética*, [s.l.], 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm>. Acesso em: 21 dez. 2011.

e de denunciamento explícito; há na imagem de Pedro Costa um clamor ético evidente, mas ela nos vem inacabada, pede nossa coparticipação. Essa é uma das astúcias de Pedro Costa: produzir uma obra ao mesmo tempo depurada e empenhada.

Juventude em Marcha é uma nênia contida a Fontainhas, à beira da demolição. O que se demole quando se demole Fontainhas? O discurso do governo fala de melhores condições de vida, maior higiene, etc. Pedro Costa nos mostra que o deslocamento da população de Fontainhas para os apertados apartamentos do bairro Casal Boba resulta também na demolição de um patrimônio imaterial, cuja pepita de maior valor é a memória coletiva, sintetizada neste homem de rara dignidade, imigrante cabo-verdiano há muito habitando em Portugal: Ventura. Em entrevista aos *Cahiers du cinéma*, Pedro Costa afirmou: *"Todo dia, quando eu acordava, me perguntava como fazer para estar à altura daquele sujeito. Pode chamar isso de cuidado moral, ético, respeito, o que se quiser. Como filmar bem esse homem, para contar direito a sua história?"*. Esta fala revela não só a preocupação ética do cineasta, a que referi antes, mas também a consciência da singularidade de Ventura, um homem deslocado no tempo e no espaço, sem condições de aceitar o presente mas sem meios de combatê-lo, nem português nem mais africano, sábio num mundo que, como demonstraram as análises de Walter Benjamin²⁵, inutilizou a sabedoria.

Ventura perdeu a mulher (separou-se, por decisão dela) e o espaço-afeto (Fontainhas) em que vivia. Deambula, conversa (principalmente com Vanda, protagonista do filme anterior de Pedro Costa), cisma melancólico, mas de cabeça erguida, altivo; declama uma carta de amor diversas vezes, como se isso lhe trouxesse algum consolo. Não suporta o apartamento, as paredes brancas desse espaço um tanto inumano, sem história. Um lugar mais salubre que Fontainhas, porém uma habitação (jamais um lar) feita com frieza humana, para frieza humana.

A câmera de Pedro Costa nos convence da dignidade e do calor humano presente em Fontainhas e ausente dos apartamentos, mas nunca confunde esta dignidade com heroísmo nem contrapõe de forma simplória uma suposta bondade espontânea dos pobres a outra também suposta maldade natural de todo governo. Não há mocinhos nem bandidos. O retrato que Pedro Costa constrói daquele cosmo é complexo e depurado de qualquer emotividade epitelial. Como diz seu criador, *"Juventude em marcha é a crônica da instalação em um novo lugar. Um processo que pode significar o desaparecimento de uma porção de coisas. Na verdade, nesse filme não tenho nada a transmitir – quem tem a transmitir são as pessoas que estão no filme, que falam de coisas muito pessoais, de pai para filho, de mãe para filha, de avô para neto. Não é uma crítica geral, tampouco é um filme sobre Portugal. Não tem nenhum tipo de mensagem. Se há alguma mensagem, ela está no lado familiar"*²⁶. E que mensagem seria esta vinda do lado familiar? A juventude está em marcha: o presente é dos

25 - Ver: BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras Escolhidas I* - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

26 - Ver em: BUTCHER, Pedro. Documentar uma sensibilidade humana. *Revista Cinética*, [s.l.], 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Acesso em: 21 dez. 2011.

jovens (que nem por isso estão instalados confortavelmente nele), enquanto Ventura, este desventurado cheio de memórias, não tem um tempo que é seu, não habita plenamente nem o ontem nem o hoje. Ventura espera seu Godot; e a juventude, e os seus filhos, o que esperarão?

Coutinho: entre a investigação aberta e a crônica militante

Eduardo Coutinho é o Balzac do cinema brasileiro, no sentido de que cada documentário seu é um fragmento de um imenso e bem tecido painel da humana comédia que vivemos, uma faceta do que somos. Há em Coutinho, não saberia dizer se conscientemente, um impulso ao mesmo tempo épico e ético que domina suas decisões como diretor. Épico, pela fome de mostrar; ético, pelo cuidado com o *como* mostrar: o Outro, em Coutinho, é quem deve falar. O cinema de Coutinho é a arte de ouvir.

Arte de ouvir significa, entre outras coisas, cuidar para que não haja ruído, que por sua vez significa purificar a técnica. Neste sentido, Coutinho é um artista do menos, um artista da subtração. Assombra em Coutinho a limpidez, a espontaneidade: tudo é tão direto que parece fácil. Neste cinema sem ruídos, cinema em grau zero, o desaparecimento do efeito leva igualmente ao desaparecimento do defeito: as ideias de perfeição e beleza perdem o sentido, ou pelo menos são deslocadas para outro valor: a verdade. A verdade é que é bela e perfeita.

Peões (2004), direi logo de partida, é o mais fraco documentário do Eduardo Coutinho a que já assisti. Ele não foge inteiramente à descrição que fiz acima, mas nele a paixão do homem Coutinho, homem de esquerda, homem que admira o homem Luiz Inácio Lula da Silva, deixou o ruído da paixão falar alto. Não questiono aqui, é óbvio, a paixão em si do diretor – até porque, apesar dos senões, também eu tenho simpatia por Lula –, mas como este ardor rebaixa a faceta mais bela e inegociável de seus outros documentários: sua dimensão ética. A sensação que tive ao assistir o documentário foi a de ver um jogo de cartas marcadas, pois já sabia de antemão que os depoentes (todos ex-companheiros de Lula nas épicas greves operárias do ABC, entre o final da década de 70 e início da década de 80) iriam tecer loas ao Luiz Inácio.

Embora falhando em sua motivação profunda – porque, insisto, o fundamento da arte de Coutinho é ético (verdade), e não estético (beleza) –, *Peões* logra muitos acertos. Um desses acertos, talvez o maior deles, remete à escolha do formato do documentário, que dá um tratamento intimista para uma matéria épica, humanizando as figuras em vez de torná-las monumentos. Coutinho faz o documentário equilibrar de forma louvável memória coletiva e memória individual. Ninguém é reduzido a monstro, nem a super-homem... exceto Lula.

Faltou em *Peões* o desequilíbrio produtivo, o contraste, o acaso do encontro com o inesperado, tão presentes em filmes como *Edifício Master* (2002) ou *O fim e o princípio* (2005). Nestes, a surpresa, o imprevisto, o desvio do script invisível eram os grandes trunfos; em *Peões*, ao contrário, parece haver uma coreografia já ensaiada. Curiosamente, a técnica de Coutinho permanece brilhante: planos simples,

enquadramentos que privilegiam o rosto e a voz, edição invisível. Não há manipulação grosseira, mas a ausência de conflito no conteúdo neutraliza a potência do método.

Ao final, só ao final, um depoente explica a Eduardo Coutinho e a nós o que é ser peão, aspecto que revela um traço singular do cinema do diretor: sua destemida abertura para o Outro, sua imersão aventureira pelo desconhecido, seu horror por fórmulas pré-concebidas que exorcizam o acaso. Coutinho sempre defendeu que a verdade é bela por si só, mas em *Peões* há uma verdade seletiva. O filme não mente – pois os depoentes de fato veneram Lula –, mas o evitamento de questionar o mito reforça uma narrativa linear, quase teleológica, que culmina na eleição de Lula em 2002. A complexidade histórica (como os conflitos entre sindicalistas, a repressão da ditadura, ou as críticas à burocratização do movimento) é sutilmente ofuscada pelo afã de celebrar uma vitória coletiva. Nesse sentido, o filme se aproxima mais de uma crônica militante do que de uma investigação aberta, contrariando o princípio coutiniano de que o documentário é a arte do inacabado.

O povo segundo Eduardo Coutinho

“Se eu definisse eu nem fazia, porra, eu não defino, não interesse em definir”. Esta foi a resposta que Eduardo Coutinho, o maior documentarista brasileiro em atividade, deu aos entrevistadores da revista *Intermédias*²⁷, quando lhe perguntaram como ele define documentário. Sob a aparente (ou nem tanto assim, a depender do tom de voz que usou) grosseria da resposta, subjazem traços de um programa estético dos mais consequentes, em se tratando de produção de documentários: documentar como uma aventura que inutiliza a noção de improviso, aventura que se constrói *com* o sujeito documentado e não *sobre* o sujeito documentado. Uma estética despida de esquemas rígidos, calcada na precariedade, na inconclusibilidade, na alteridade.

Abordo aqui uma interessantíssima obra menor de Eduardo Coutinho: *Boca de lixo*²⁸. Em 1992, com uma reduzida equipe de filmagem, sem pesquisa prévia, Coutinho chegou ao lixão de Itaoca, a 40 km do Rio de Janeiro. As primeiras abordagens com os trabalhadores do lixo não foram fáceis: pessoas tapavam o rosto, se afastavam e até davam demonstrações de agressividade. Até que uma criança negra, a cara descoberta, a postura petulante, pergunta: “Que é que vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara?”.

Dessa pergunta seriíssima Eduardo Coutinho nunca se esquivou. Ela remete, em última instância, à dimensão ética da postura do documentarista. A coisa mais fácil de ver, em casos de abordagens de grupos sociais como aquele, é o preconceito escamoteado de curiosidade sociológica e antropológica. Mostra-se “eles”, o modo de vida “deles”, o que “eles” comem – numa palavra, mostra-se a suposta realidade do outro e se sai de mãos limpas; a postura neutra, o foco na objetividade, num estado quase total de isenção moral. Coutinho demonstra outra postura; primeiro, como já dissemos, porque não cai na atitude algo desumana, em se tratando de situações como esta mostrada em *Boca de lixo*, de traçar um plano prévio rigoroso, preferindo antes transformar os documentados em coautores; segundo, porque não lhe interessa fazer glamour à custa da miséria alheia: a câmera de Coutinho não busca propositadamente o espetáculo da miséria, a beleza da feiura.

A música de Tim Rescala segue o mesmo ditame: inusitada, asperamente bela e às vezes propositadamente irritante, foi produzida com material oriundo do lixo, coadunando-se rigorosamente à proposta ética do filme de não embelezar a visão da miséria. O gesto de compor com restos – latas, sucatas, ruídos – foi uma opção profundamente política. A música de *Boca de lixo* não pretende suavizar o impacto do que vemos, tampouco nos oferecer alívio. Ao contrário, ela acirra o desconforto,

27 - Ver: PIANA, Alcmere; NASTES, Daniela. Entrevista com Eduardo Coutinho. In: *Intermédias*. Disponível em: <http://www.intermedias.com/anterior/categorias/entre_edcout.htm>. Acesso em: jan. 2013.

28 - *Boca de lixo*, talvez por ser um média-metragem, não teve lançamento individual; foi inserido como bônus no DVD que contém *Peões* (2004). Ver: PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Documentário. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 vídeo (85 min), son., color.

como se quisesse nos manter acordados diante do que a imagem mostra. Tim Rescala, assim como Coutinho, rejeita a ideia de estetizar a pobreza com lirismo. O resultado sonoro é cortante, cheio de rangidos, ecos metálicos e fragmentos melódicos que se constroem e se desfazem rapidamente, instável e áspero como a vida dos catadores que entram e saem do quadro.

Sob a ótica dessa estetização da dor alheia, seria interessante comparar a postura de Coutinho com a de alguns cineastas de filmes ficcionais do chamado cinema brasileiro de retomada. Para não estender o paralelo, pensemos em Claudio Assis. O povo que aparece no cinema de Assis é a própria Besta Fera, imbecilizada, agressiva, sádica e masoquista. Claro está que nem o povo pernambucano nem de qualquer outra parte do mundo o é dessa forma, a não ser pela ótica do niilismo sádico de Assis. Em outras palavras, em filmes como *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* o Outro – chame-se ele povo, ou qualquer outro nome – não fala; cortou-se todos os fios da alteridade e o que sobrou, como cinema, foi a beleza da miséria, miséria propalada por um demiurgo senhor da verdade, pairando acima da situação. Não resisto a citar aqui a síntese mais precisa desse calcanhar de Aquiles de parte do cinema de retomada (pensemos, por exemplo, além dos filmes de Claudio Assis, nos *favela movies* decalcados do esplêndido *Cidade de Deus*); é um tanto longa a citação, mas traz uma reflexão das mais consequentes:

Há, em *Baixio das Bestas*, novo filme de Cláudio Assis, uma contradição insuperável, que, levada ao limite pelo diretor, explica boa parte dos problemas do filme e revela o fracasso de seu projeto. De um lado, temos a necessidade de “denúncia social”, da revelação da existência de um local desgastado e destruído no Brasil, onde a podridão da natureza humana, justificada por nossa enorme desigualdade econômica, aflora de forma incontestada e chocante. De outro, a vontade de afirmar-se de vez como um “bom diretor”, através de ângulos e movimentos de câmera inusitados, da luz meticulosamente calculada de Walter Carvalho, de chamadas metalinguísticas “inteligentes”, de atores previamente marcados de forma quase coreográfica no espaço do quadro. Isto poderia não funcionar como uma contradição caso, no processo do filme, estivesse presente um questionamento sobre como representar uma realidade perturbadora e inédita aos olhos da maioria dos espectadores, sobre os limites possíveis dessa representação e sobre o quanto desta realidade pode realmente chegar, distante física e temporalmente, marcada pelo filtro da criação ficcional, aos nossos cinemas. Mas *Baixio das Bestas* não é um filme de questionamentos, e sim de imposições. Dito isto, cabe, agora, ao crítico perguntar: ao ter como objetivo maior denunciar um mundo existente, como o filme pode construir este mundo de acordo com a vontade suprema do diretor? ²⁹.

29 - LEVIS, Leonardo. *Baixio das bestas*. In: *Contracampo*, nº 86. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/86/critbaixiodasbestas.htm>>. Acesso em: jan. 2011.

O contrário dessa atitude de Claudio Assis seria a típica adulação demagógica do povo, conivente com a máxima supostamente revolucionária de que “a verdade está com o povo”, esquecendo o alerta de Max Horkheimer³⁰, para quem quanto mais o julgamento do povo é manipulado por todo tipo de interesse escuso, mais esse mesmo povo é apresentado como árbitro na vida cultural ou, dito de um outro modo, a suposta voz do povo costuma ser, no fundo, o eco de um sistema que os silencia. Entre o anátema e a adulação do povo, há uma frincha onde se instalam artistas da estatura de Coutinho. Para ele, a vivacidade da representação, a força da *mímesis* do cinema não-ficcional, está na negociação – tensa e difícil de atingir um equilíbrio – entre documentador e documentados.

Por esses fatores, o povo que emerge da obra de Eduardo Coutinho – no caso em comentário, os catadores de lixo – é pouquíssimo estereotipado. Digo pouquíssimo porque, particularmente, não creio muito numa representação do Outro que não seja, minimamente, mediada por *pré-conceitos* (Hans Gadamer) ou por *estereótipos* (Edward Said)³¹. Moralmente falando, em *Boca de lixo*, Coutinho dissocia o povo do ambiente que o cerca: trata-se do *povo que trabalha no lixo*, mas não do *povo do lixo* – segundo aquele estereótipo depreciativo do vagabundo, do louco, do desocupado, do fraco, segundo a visão distorcida de coaches e de parcelas das classes médias e altas urbanas que abraçam a retórica da meritocracia.

Sim, é verdade que há, ali no lixão, sujeitos que podem se enquadrar nesse perfil, mas a realidade é muito menos simplista. Há quem esteja ali por razões sociais; há quem escolha estar ali como forma de resistência; há os que rejeitam outros modos de exploração considerados ainda mais degradantes; e há até quem ali esteja por um desejo existencial de explorar as múltiplas faces do mundo — como o caso do viajado e, sobretudo, carismático senhor Enoch, conhecido como Papai Noel.

Em um momento, uma mulher afirma: “Tem uma porrada de mulher aqui, uma porrada de homem... que trabalha aqui porque é relaxado, porque prefere comer fácil, porque aqui cai batata, porque aqui cai de tudo pra se comer, muita gente come porque quer”. Já em outro ponto do filme, outra mulher se contrapõe a essa ideia dizendo que está ali porque não quer passar pela humilhação de ser doméstica em “casa de família”.

30 - In: HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

31 - Para Gadamer, *pré-conceito* consiste em todo juízo prévio que orienta nossa compreensão do mundo, anterior à análise crítica ou à experiência direta. Ele argumenta que ninguém compreende o que seja partindo do zero – nós sempre nos aproximamos dos discursos ou dos acontecimentos com expectativas, tradições, experiências anteriores e horizontes de sentido. O *pré-conceito* gadameriano, portanto, não deve ser confundido com preconceito. Ver mais em: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2019. Por outro lado, para Said, o *estereótipo* não é apenas uma representação simplificada ou preconceituosa, mas uma ferramenta ideológica que serve à dominação; estereótipos essencializam e desumanizam os povos não ocidentais ou os povos que estão na periferia do Ocidente. Podemos dizer que o documentário de Coutinho parte de *pré-conceitos* mas os coloca em exame, justamente para demover os *estereótipos* sobre os catadores. Para uma discussão profunda sobre o peso dos estereótipos que subjugam os povos não ocidentais, ver: SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Boca de lixo extrai sua força mimética de sua opção por uma estrutura aberta e coparticipativa. Ali está um retrato humano e comovente, um drama *lumpen* rico porque enxuto, despido de qualquer intenção de legislar, moralizar ou consertar o mundo. Não que Eduardo Coutinho se abstenha de dizer; o que ele recusa é dizer sem antes ouvir. Essa escuta radical é o que confere ao filme sua densidade ética e estética: ele não se fecha sobre uma tese prévia, não parte da denúncia nem da explicação, mas da atenção. É um cinema que se constrói no presente da fala do outro, abrindo espaço para que os sujeitos digam de si sem serem capturados por categorias rígidas.

Boca de lixo rompe, desse modo, com dois modelos hegemônicos: tanto com o cinema militante que fala sobre o povo, muitas vezes em nome dele, quanto com o cinema higienizado que o exclui, com maior ou menor sutileza, do enquadramento simbólico da nação. O filme de Coutinho habita um terceiro espaço, onde o povo fala por si, e sua fala, mesmo quando desconcertante ou contraditória, é tomada como legítima.

Pedro Almodóvar ou a apologia da paixão

Pedro Almodóvar, a cada filme, mantém os mesmos ingredientes, mas os vai lapidando, corrigindo e aprofundando. Estes ingredientes, desde *A flor do meu segredo* (1995), incluem traços como a metalinguagem, a ficção dentro da ficção (*mise en abyme*), a citação intertextual e o uso ambíguo do melodrama (entre a adesão e a revisão irônica). Mas mesmo com este repertório estilístico, tão ao gosto de certo cinema pós-moderno – lúdico, avesso à densidade e vacinado contra a vida fora da tela –, Almodóvar não abdica da vocação investigativa do cinema, isto é, do cinema enquanto instância de investigação da alma humana.

Porém, para além daqueles traços, existe uma constante, se poderia dizer um motivo mítico obsessivo, que atravessa o cinema almodoviano quase que de ponta a ponta. Cinéfilo inveterado, Almodóvar filma com paixão, mas, mais que isto, filma a paixão. O termo vem do latim *passio* (“sofrimento” ou “suportar”), e é central para a teologia cristã, simbolizando o sacrifício redentor de Jesus pela humanidade³². Pedro Almodóvar, de modo reiterado, reinterpreta a paixão crística de forma radical em seu cinema, conferindo ao sofrimento e à redenção dimensões quase sagradas, enquanto centra seu olhar nos oprimidos e marginalizados. Tal releitura, em Almodóvar, não se resume a uma mera alusão estética ou simbólica, nem a uma simples inversão luciferina. O sacrifício e a compaixão – elementos centrais da paixão de Cristo – encontram novas expressões em personagens que são excluídos ou escorraçados pela sociedade – pessoas trans, viciados em recuperação, mães solteiras, artistas falidos.

Assim como na narrativa cristã o sofrimento culmina num ato de salvação, os personagens de Almodóvar muitas vezes carregam suas próprias cruces, sendo forçados a suportar humilhações e opressões para, em última instância, buscar a reconciliação consigo mesmos ou com o mundo à sua volta. Tal abordagem confere ao espectador a sensação de que, por meio da dor e do abandono, existe sempre a possibilidade de uma ressurreição simbólica – por meio do perdão, do reencontro com uma identidade perdida ou do ato de amor que se faz revolucionário.

Os personagens almodovianos carregam uma aura de mártires, não por sofrerem em silêncio, mas por transformarem sua dor em atos de rebeldia e beleza. Em *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), por exemplo, a protagonista Manuela (Cecilia Roth), ao lidar com a perda e o abandono, encarna uma figura quase messiânica. Ela atravessa uma *via crucis* de sofrimento e transformação, não apenas em nome próprio, mas estendendo sua compaixão para aqueles que encontra pelo caminho. Cada encontro seu se transforma num ato de redenção, onde o sofrimento pessoal é sublimado pelo *caritas* cristã, o serviço amoroso ao próximo que sofre. Neste mesmo filme, a cena em

32 - Um estudo teológico denso sobre o significado da Paixão pode ser encontrado na obra *Cristologia* (Vozes, 2022), de Olegario González de Cardedal, sobretudo em seu segundo capítulo. Na perspectiva junguiana, explorando os motivos míticos da história do Cristo segundo os evangelhos canônicos, vale a pena verificar a obra *O arquétipo cristão* (Cultrix, 1987), de Edward Edinger, onde não apenas o episódio da paixão é dissecado, mas toda a trajetória do Messias.

que Agrado relata suas cirurgias para uma plateia de teatro, interrompendo a peça *Um Bonde Chamado Desejo*, é um sermão laico sobre autenticidade, e Almodóvar a filma como a uma Madona barroca, iluminada pela luz do palco.

Se a paixão crística é, no fundo, sobre amor e sacrifício, Almodóvar a reescreve para incluir quem a vertente tradicionalista da Igreja excluiu: seus santos são travestis; suas madonas, mães solteiras. E o vermelho-sangue, em muitos de seus filmes, é o signo em que essa paixão grita sua presença.

Dizer que os personagens de Almodóvar são, por isso, transgressores é óbvio, porém insuficiente. Personagens como a freira grávida em *Maus Hábitos* (1983) ou a prostituta devota em *Kika* (1993) desafiam a dicotomia *santa vs. pecadora*, mostrando que a espiritualidade pode coexistir com a imperfeição humana. Neste sentido, é provável que nenhum personagem seja tão ambivalente como o Benigno (Javier Cámara) de *Fale com ela* (2002). Sua dedicação exemplar (moralmente controversa) por uma paciente em coma evoca a ideia de devoção quase religiosa, sem garantias de salvação.

Em seu mais recente filme, *Abraços partidos* (2009), Almodóvar afasta-se do tom mais explícito, quase panfletário, de *A má educação* (2004) – onde denunciava abusos da Igreja e a hipocrisia social – para explorar uma narrativa labiríntica sobre amor, perda e a própria linguagem do cinema. Aqui há um ganho de complexidade estrutural da narrativa que é proporcional à perda de uma certa crueza e vitalidade entrevistas em obras anteriores. Alguns saudaram esse fato como um ponto positivo, outros nem tanto. Fico entre os que aprovaram essa mudança.

No filme, Mateo Blanco (Lluís Homar), um cineasta cego que se reinventa como escritor, é uma metáfora da criação artística como forma de exorcizar traumas. A relação entre ele e Lena (Penélope Cruz), amante de um magnata que financia seu filme, é construída através de flashbacks, filmes dentro do filme e referências ao *noir* clássico (como *Ensanguentado*, obra fictícia que parodia o estilo de Hitchcock). A aparente obviedade dos símbolos – a cegueira como culpa, o estúdio de cinema como *prisão dourada* – exala autoconsciência narrativa e ironia, traços do cinema pós-moderno³³. Almodóvar sabe manipular os clichês do melodrama, mas os subverte ao embaralhar realidade e ficção. A cena em que Lena morre durante as filmagens, enquanto o magnata assiste tudo de uma sala de controle, é uma crítica ácida ao voyeurismo do poder, bem como, igualmente, uma reflexão sobre como a arte captura (e distorce) a vida.

Nesta história de superação – que não se confunde com essas narrativas baratas de autoajuda tão em voga –, remontar um filme tem o preciso sentido de resgatar uma vida. Para o Almodóvar de *Abraços Partidos*, o cinema redime a vida. A última frase do filme, portanto, não poderia ser mais emblemática: “Las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas”. O espectador atento compreenderá a duplicidade deste “a ciegas”, e o que ele custou ao protagonista.

33 - Na caracterização do cinema pós-moderno defendida neste texto dialogo de perto com as ideias de Fredric Jameson na obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (Ática, 1996).

Abel Ferrara: entre o vício e o salto para a fé

Os personagens de Abel Ferrara encontram-se na encruzilhada entre o vício e o *salto para a fé* (Kierkegaard). Não há espaço, no mundo de Ferrara, para outro tipo de gente senão o libertino e o convertido (ou o libertino a caminho da conversão). Trata-se, portanto, de um mundo movido pelo excesso, um mundo situado à beira de um apocalipse, onde a medida do bom senso não tem vez. Se os personagens vivem a danação, o estilo lhes faz jus: Ferrara é rigoroso, elabora com cuidado a encenação, mas faz isso desprezando olímpicamente a tomada rara e o efeito belo. Quando a beleza aparece, aparece submetida à ideia. Religioso, mas também trágico, Ferrara não contempla, não poetiza. Em vez do plano-sequência “espiritualizado” de Tarkovski, a câmera de Ferrara treme, tateia, alucina.

À maneira de Georges Bataille³⁴, Ferrara está interessado naquilo que transborda. Sua câmera busca o ponto onde o humano deixa de ser domesticado e se entrega ao sacrifício, à culpa, à pulsão erótica e à danação. Como Bataille, Ferrara entende que o sagrado não é um lugar de pureza, mas de escândalo. A santidade, em seus filmes, é sempre maculada; e o profano, sempre à beira da iluminação. De Søren Kierkegaard³⁵ Ferrara recolhe a noção de desespero como estado espiritual – a consciência aguda de uma falta que não pode ser preenchida senão por um salto no escuro, um salto de fé.

Olhos de serpente (1994) está longe de se equiparar aos melhores filmes de Ferrara (*O Rei de Nova York*, *Vício frenético*, *Maria*), mas representa com muita dignidade a insistente imersão de Ferrara nas entranhas do homem em danação, dos degradados carcomidos de culpa. Eddie (Harvey Keitel) é um cineasta que está filmando uma história *a la* Bergman sobre um casal em crise. Sua dupla de atores é formada por Francis (James Russo) e Sarah (Madonna, provando ser atriz de primeiro time). No filme dirigido por Eddie, o conflito básico é gerado pela incompatibilidade de gênios entre Sarah, recém-convertida, e Francis, que não só continua numa vida dissoluta como também não suporta a nova vida de Sarah. Estamos num palco que Ferrara conhece bem: o do destino humano dividido entre danação e salvação num mundo regido pelo mal.

Como no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges³⁶, a ficção (encenada no filme de Eddie) começa a envenenar a realidade, e o cotidiano dos protagonistas do filme e também o do diretor começa a desabar. Francis é a primeira vítima, ao se perder na intensidade do seu papel, mas nada é mais dolorosamente degradante do que o progressivo esfacelamento da família de Eddie (esfacelamento,

34 - Ver, em especial: BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedida de “A noção de dispêndio”. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

35 - Ver, em especial: KIERKEGAARD, Søren. *O desespero humano*: doença até a morte. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

36 - In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

aliás, que já se anuncia sutilmente na primeira cena do filme). À medida que as filmagens avançam, os limites entre personagem e ator se dissolvem, e o set de filmagem se torna um campo de batalha metafísico.

De certo ângulo, *Olhos de serpente* é quase uma dramatização da angústia kierkegaardiana. O diretor vive em constante tensão entre a ética e a estética – não como categorias filosóficas abstratas, claro está, mas como modos de vida, escolhas existenciais. Ele manipula, fere, exige entrega total, mas também está preso em sua própria busca de verdade, que talvez só possa ser alcançada pelo excesso: pela dor, pela exposição, pela ruína. A câmera de Ferrara nunca observa de longe; ela se arrasta junto com seus personagens, partilha da queda, do delírio, da procura desesperada por sentido.

O recurso da *mise en abyme*, mostrando o filme dentro do filme, tal como Abel Ferrara o utiliza quer menos refletir sobre os processos da sua arte do que nos falar de algo, em termos metafísicos, muito mais grave: o mal. Em *Olhos de serpente*, a estrutura metacinematográfica não serve como um mero jogo autorreferencial ou exercício de estilo pós-moderno. Ferrara não está interessado em desmontar o cinema como linguagem, mas em expor a própria decomposição da alma diante da câmera. A *mise en abyme*, nesse caso, não nos conduz a pensar primeiramente sobre a representação, mas sobre a queda, que é, a um só tempo, ética, espiritual e existencial.

O mal, em Ferrara, não é um inimigo externo. Ele é íntimo, visceral. Insinua-se nos corpos, nas palavras, nos silêncios, nos gestos que parecem banais e que, de repente, revelam sua carga destrutiva. No set de filmagens que serve de palco para *Olhos de serpente*, tudo parece contaminado por essa presença invisível: o ego inflado dos artistas, o sadismo do diretor, a manipulação emocional, o desconfortável jogo, um tanto borgeano, entre ficção e realidade. Ferrara filma aquele ambiente como um campo de forças espirituais em colisão, sendo a figura do diretor uma espécie de demiurgo, cruel como aquele da tradição gnóstica, que orquestra o ritual.

Sobram também farpas para Hollywood e sua indústria do estrelato, onde a prostituição simbólica da arte se dá com requintes de cinismo. A presença de Madonna, estrela pop inserida no coração do sistema, não é inocente: ela encarna a tensão entre celebridade e personagem, entre persona pública e intimidade emocional. Ferrara a conduz por um território escorregadio, onde o espetáculo se converte em humilhação. A crítica ao show business não é feita por meio de discursos eloquentes, moralizantes, mas por encenações cruas, desconfortáveis, onde o corpo da atriz se torna suporte da violência simbólica e afetiva. Muitos dos elementos esboçados em *Olhos de serpente* seriam retomados e aprimorados no nada menos que espantoso *Maria* (2005) – sobre o qual, um dia, terei de escrever.

Béla Tarr, o Tarkovski desespirtualizado

Jonathan Rosenbaum alcunhou Béla Tarr de “Tarkovski desespirtualizado”. O epíteto, como era de se esperar de alguém como Rosenbaum, é uma precisa iluminação sobre uma maneira pela qual o cineasta húngaro filma e interpreta o mundo. De fato, Tarr, que começou fazendo filmes sobre a condição proletária de seu país, passou, de forma evidente a partir da obra-prima *Condenação* (1988), a abordar o homem a partir de uma dimensão cósmica e religiosa, ainda que, muitas vezes, essa perspectiva seja problematizadora e não exatamente apologética. De qualquer forma, o cinema de Tarr, como o de Tarkovski, não reduz os problemas do homem à sua condição terrenal, mais especificamente, à aventura (costumeiramente desastrosa) do homem enquanto animal político, o *zoon politikon* de que fala Aristóteles.

Mas apaguemos o fogo-fátuo da carolice: a assunção de uma perspectiva metafísica por parte de Tarr não deu magicamente à sua arte um estatuto de maioridade. Um filme de tom religioso não é, a priori, superior a outro de tom político. Sabemos que há muita película de segunda mão traduzindo a fé em emoção fácil e piegas, ou propondo as mais insossas “jornadas espirituais”. O que interessa aqui, no entanto, é perceber como a mudança de perspectiva filosófica e espiritual em Tarr influenciou diretamente a linguagem de seu cinema. A estética da decomposição, da espera, da suspensão do tempo e da rarefação narrativa ganha contornos mais rigorosos e menos sociológicos. O que era semente deu seu vigoroso broto, e vimos, então, o amadurecimento dos traços estilísticos que o consagraram: o plano-sequência, o preto-e-branco de rara fotogenia, a atmosfera densa e poética (onde a névoa constante e uma música alucinatória são componentes essenciais) e a representação da vida marginal, especialmente daqueles que, como as personagens de Dostoiévski, encontram-se à beira de apocalipses.

As harmonias de Werckmeister (Werckmeister Harmóniák, Hungria, 2000), apesar das constantes negações de Tarr, é um drama metafísico de ressonâncias apocalípticas. Em várias entrevistas que li, Tarr tenta descartar, estranhamente, dois fatores: a religiosidade de seus últimos filmes e a influência de Tarkovski (a quem considera “otimista” e de quem rejeita especialmente os filmes feitos fora da Rússia – *Nostalgia* e *O sacrifício*). Penso ser útil e até aconselhável procurar saber o que pensa um artista sobre sua obra, apesar do descrédito e do ceticismo com que essa prática é recebida na academia desde o estruturalismo; mas no caso de Béla Tarr só posso supor duas coisas: ou ele é um mau intérprete de sua obra, a ponto de não reconhecer suas raízes profundas, ou gosta de blefar. Vou pela última possibilidade, já que este homem sisudo e lacônico por quase nada qualifica de “shit” o que lhe é proposto como reflexão, nega igualmente a aproximação de suas obras com as de Sokurov e Angelopoulos, diz que não assiste a filmes há quatro anos (isso numa entrevista em

2007) e se recusa com veemência a explicar de verdade o que quer que se refira a seu método de trabalho ou aos simbolismos de seus filmes.

São apenas 39 planos-sequência em *As harmonias de Werckmeister*, que dura nada menos que duas horas e dezenove minutos. O que isso indica, fora uma extraordinária perícia técnica? Primeiramente, uma abertura maior de sentido à imagem (estou pensando aqui na contraposição que Tarkovski faz entre plano-sequência e montagem, partindo da qual ele condena a montagem por esta coibir a polissemia da imagem, impondo sentidos evidentes); em segundo lugar, e aqui novamente me ancoo em Tarkovski³⁷, revela a busca de um verismo que recusa a peripécia e o abuso de artifícios, dando mais destaque à intensidade das vivências que se desdobram no tempo do que aos “sustos” produzidos pela narrativa bem encadeada. O resultado é um cinema lento, denso e um tanto difícil, mas poderosamente revelador daqueles sentimentos íntimos, difíceis de serem nomeados; um cinema que corrobora a exigência que Deleuze impunha ao grande filme – ser um pensar concreto por imagens – e que não faz feio frente às obras dos grandes cineastas europeus de linhagem metafísica – um Murnau, um Dreyer, um Bergman, um Bresson.

O trecho de *As harmonias de Werckmeister* traz quatro figuras de expressão: um idiota santo que, num bar, faz um monte de bêbados girar imitando os astros do sistema solar; um pianista misógino e angustiado que acredita que a música ocidental, a partir das escalas harmônicas de Werckmeister, mudou a rota e se afastou da vontade divina; uma baleia gigantesca empalhada, trazida por um circo e deitada numa praça; e um ser caricatural (e visto apenas na penumbra) que oscila entre Hitler e Satã, intitulado o Príncipe, que defende que a ordem é o caos, conclamando, com sucesso, o povo de uma pequena cidade húngara a saquear, ferir e destruir. Tudo isso é urdido, sem muito rigor, a partir da figura de János, o idiota santo, que Tarr faz questão de não dar um destino dos mais felizes.

É tentador procurar significados para os símbolos que são, na narrativa, a baleia e o Príncipe, e abertura para isso é o que não falta ao filme. Mas isso dificilmente passaria de um exercício um tanto arbitrário, pois o símbolo, quando bem elaborado, mantém sua força justamente na abertura que instaura e na resistência que impõe às práticas hermenêuticas reducionistas – como lembra Paul Ricoeur³⁸, todo símbolo remete sempre a algo mais, a um excedente de sentido que escapa à redução conceitual e que exige uma escuta demorada, uma interpretação que nunca se esgota.

János, com sua ternura silenciosa e o olhar sempre maravilhado, é talvez a chave mais discreta, mas também a mais potente, para o que Béla Tarr quer nos dizer – ou nos fazer sentir – sobre o mundo. Se a cidade enxerga na baleia um sinal de catástrofe iminente, ele a contempla como um milagre opaco, um enigma que não

37 - Estas ideias encontram-se em: TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1986.

38 - Ver em: RICOEUR, Paul. *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*. Loyola, 2016.

se reduz nem ao terror nem à esperança. Sua resposta não é a análise, mas a entrega: ele a observa como quem contempla um eclipse, aceitando o mistério em vez de buscar dissolvê-lo. É nesse gesto de humildade radical, nesse consentimento mudo ao incompreensível, que János encarna uma forma de resistência, não exatamente contra algo externo, mas contra o cinismo, contra a entropia afetiva, contra a pressa com que se julga, nomeia e destrói.

János não luta com palavras, nem se ergue em revolta; ele resiste apenas mantendo intacta a capacidade de se deixar afetar. Ele não compreende a baleia, mas reconhece nela uma presença – algo que está ali, irredutível, experienciado com assombro e reverência. Rudolf Otto³⁹, em *O sagrado*, descreve esse tipo de experiência como a do *mysterium tremendum*, aquilo que há de mais íntimo e profundo nas vivências religiosas autênticas – não a fé como consolo ou esperança, mas como arrebatamento e vertigem.

Tarr parece nos dizer, com a delicadeza de quem filma o silêncio: talvez o último gesto sagrado possível seja esse – não explicar, não vencer, mas permanecer diante daquilo que excede. E permanecer, hoje, é um ato político. O assombro, quando não se dobra à crença fácil nem se dissolve em desesperança, pode ser uma forma de lucidez e de coragem.

39 - Esta obra foi citada em textos anteriores e encontra-se nas Referências, no final do livro.

O caos estudado de Jia Zhang-Ke

O título em português – *Em busca da vida* (2006) – ficaria melhor para um livro de autoajuda; em inglês é *Still life* – natureza-morta, no vocabulário da pintura. Não sei qual dos dois títulos é mais fiel ao original, mas em inglês ficou sugestivo e irônico – já que o filme contrasta a fluidez e a efemeridade da paisagem natural sobre o domínio do progresso com o caráter estático da natureza humana, que sempre remorde os mesmos problemas –, enquanto em português tal título faz supor um dramalhão de uma solteirona com câncer que não cede ao pessimismo nem ao ressentimento e, no fim, é premiada com a cura da doença e um namorado compreensivo.

Em busca da vida é um caos estudado, isto é, uma obra que nos faz ver a confusão geral que toma conta do espaço sem abrir mão de um domínio impecável de seus meios expressivos. A fotografia explora a profundidade de campo, e a câmera passeia em travellings, sondando os signos da mudança e da destruição; há um controle rigoroso das ações do plano de fundo, que às vezes servem como comentário irônico dos desdobramentos das ações centrais. Sim, Jia é senhor do seu mundo, tem um controle absoluto da situação, mas não se põe acima do que representa nem é frio: de suas imagens emana um frescor ímpar, fluído e vivaz, donde se deduz ser impossível tratar-se de situações construídas *in vitro*. (Jia é a comprovação de que o acaso é amigo do talento). *Em busca da vida* é um dos raros filmes sobre o progresso que propõe uma imersão sinestésica do espectador em suas contradições, em vez de construir um discurso condenatório ou uma ode.

O filme equilibra, com incomum habilidade, a investigação do destino coletivo de um povo com a sondagem de (dois) destinos individuais. Impressiona como a força épica do filme – sua concentração na história e destino de um povo – não aniquila a complexidade de existências individuais. De um lado, temos a história de uma cidade, Fengjie, que será imersa por uma represa; de outro lado, histórias individuais de busca e reconciliação: a de um trabalhador que parte para uma cidade que será demolida em busca da mulher que o abandonou há 16 anos, a fim de conhecer a filha; e a de uma enfermeira que tenta reencontrar o marido, que não vê há dois anos. Ambos estão em busca de uma redenção pessoal num mundo dissolvente, transitório, de valores incertos – um mundo tão instável, no qual se soterrou uma memória anterior com tanta velocidade, que até mesmo as convenções que marcam a fronteira do normal e do insólito são abolidas: aqui, um disco-voador passa e ninguém se surpreende; ali um prédio simplesmente decola, à maneira de uma nave espacial, e não há surpresa. Se tais ocorrências se dessem num filme fantástico seria verossímil, mas num filme de tom quase documental elas adquirem uma violência lógica inaudita, reforçando o caos, o absurdo daquele mundo em transformação. A naturalização do absurdo dá uma dimensão do grau de desorientação das pessoas.

Ainda que seja um drama diurno, *Em busca da vida* tem um quê de kafkiano, pois no filme a desorientação do espaço, sua atmosfera confusa e opressiva, é homóloga à desorientação existencial.

E há a onipresença da água, elemento central e ambíguo que perpassa todo o filme como símbolo-mor da transformação. A água, no contexto da represa das Três Gargantas, é a grande força que submerge casas, ruas, pontes, memórias e afetos, apagando o passado com uma lentidão inexorável. Mas não se trata apenas de destruição: a água, ao mesmo tempo que soterra, revela. Cada plano em que ela aparece – seja em sua vastidão ou em pequenas infiltrações nos becos da cidade – carrega uma tensão entre purificação e apagamento, renascimento e desaparecimento. A instabilidade aquática reflete a condição humana representada no filme⁴⁰: um povo desorientado, suspenso entre o que foi e o que não chegou a ser. A água é personagem e metáfora – ela molda as ruínas, afoga as lembranças, dissolve o contorno das coisas e desafia a fixidez dos vínculos e das identidades.

Em sua constante fluidez, a água se impõe como imagem do tempo que escorre entre os dedos e da história que se reescreve sem testemunhas. Nesse sentido, sua presença no filme é tanto física como ontológica: ela insinua que, num mundo submetido ao progresso desenfreado, apenas o que se adapta ao fluxo – ou o que resiste em silêncio, como Jia Zhang-Ke parece sugerir – permanece. O líquido invade, banha, contorna e confunde, instaurando um ambiente em constante mutação, onde a única certeza é o movimento.

40 - Essas sugestões simbólicas da água foram estudadas por Bachelard em: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

O adeus ao cinema de Tsai Ming-Liang

Uma das maiores dificuldades que encontro quando penso em fazer a crítica de um livro ou de um filme, de alguém que acompanho com interesse, é diferenciar se, de uma obra a outra, ele evoluiu (e qual o teor dessa evolução) ou se ele se cansou e está a fazer paródia de si mesmo. No caso de Tsai Ming-Liang, a impressão que tenho, e que contraria frontalmente parte da crítica de cinema tupiniquim, é que sua obra vem se depurando de maneira formidável – e apresento como prova do que afirmo esse *Adeus, Dragon Inn* (2003).

Comparado a outros cineastas que surgiram naquele mesmo espaço do globo, como Wong Kar-Wai ou Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-Liang pode parecer severo, geométrico, ou mesmo indiferente e frio. De fato, seu universo fílmico é rarefeito e com motes bastante reconhecíveis: a chuva, a solidão e Hsiao-Kang (Lee Kang-Sheng), este “homem sem qualidades” da pós-modernidade; sua câmera, estática, registra sem muito julgar; falas, muito poucas. Mas nesse realismo árido, de seres arredios, cabe também a comicidade e até o delírio – como vemos nos momentos musicais de *O buraco* (1998) e *O sabor da melancia* (2005). Além disso, Ming-Liang não julga esse mundo sem diálogo e sem alma como um arrogante moralista; pelo contrário, há respeito, em alguns momentos um esgar de piedade.

Adeus, Dragon Inn, minimalista em todos os âmbitos, atinge uma depuração raras vezes vista numa tela de cinema. São mais de 80 minutos de – como posso chamar? – insinuações imagéticas e apenas dois breves diálogos, sendo o primeiro quase delirante (um personagem diz a outro que há fantasmas naquele lugar e ainda assevera tratar-se de fantasmas “japoneses”) e o último insignificante para a economia do filme. Mais interessante, pois, que perguntar o que se passa no filme é indagar onde se passa o filme, pois se trata de uma película que propõe uma exegese dos ritos que decorrem em um recorte espacial. Tal recorte é... a própria sala de cinema. Sim, trata-se de mais uma declaração de amor ao cinema, mas da qual o lirismo e a nostalgia migram para o segundo plano. O filme de Ming-Liang é, na verdade, uma investigação das trocas simbólicas, conscientes ou não, que ocorrem no cinema enquanto espaço físico. Em vez de desenvolver uma narrativa linear, o filme empreende “estudos de caso” em sujeitos que frequentam e/ou trabalham no cinema.

Há, em primeiro lugar, a história da bilheteira manca que se apaixona pelo projetista e busca agradá-lo com muito sacrifício (ela sobe com dificuldade uma enorme escada para deixar uma guloseima que o ingrato não come). Há o silêncio cheio de sentidos nos olhos e nos gestos dos homossexuais que vão ao cinema em busca de uma aventura erótica (e aqui vale registrar como Ming-Liang evita a facilidade da caricatura). E há ainda dois atores que vão prestigiar o filme em que atuam, e que são os únicos a viver de fato a emoção da história (um Kung-Fu) que é projetada.

Ming-Liang opõe inteligentemente o caráter épico do filme projetado ao prosaísmo de *faits divers* que passam na sala de cinema, onde imperam a timidez, certo medo do outro e, consequentemente, a incomunicabilidade, que é o grande tema deste cineasta malaio.

A homenagem que Tsai Ming-Liang faz ao cinema é, pois, severa como seu estilo e, assim, despida de qualquer utopia de transformação social via sétima arte. Trata-se de uma árida e bela elegia sobre as fraquezas humanas, ou melhor, sobre nosso medo e nosso desejo de nos comunicar.

O domínio de Tsai sobre o ritmo de um filme em que, à primeira vista, nada acontece é digno de registro. Quase ao final, ele filma demoradamente, com câmera estática, a sala vazia, banhando de sentidos um silêncio que se prolonga quase à exaustão. Mais adiante, este silêncio polissêmico aportará numa possibilidade – a reverência –, já que ficamos sabendo que o cinema será fechado. Isto nos dói ainda mais porque nossa bilheteira manca vê na saída, talvez pela última vez, o projetista. Numa cena de rara plasticidade, nossa manca segue na chuva (sempre a chuva!) com seu caminhar dificultoso. Aos poucos, o som da chuva vai arrefecendo e em seu lugar ouvimos uma voz melodiosa, a cantar uns versos que falam da lembrança de um idílio, à luz da lua, num campo de flores. Ironia perversa do diretor? Não, apenas um presente de Ming-Liang à manca – ou imaginação dela compensando sua vida estreita, tão estreita.

Ming-Liang afina seus recursos, filme a filme, com o propósito claro de sondar cada vez mais fundo o drama humano da solidão e da incomunicabilidade. Até o momento, suas reiteraões não me soam banais. Quem lhe pede uma revolução a cada filme, pede o que Ming-Liang não quer, por índole artística e coerência ética, nos ofertar.

Bruno Dumont: entre o impulso místico e a recusa à transcendência

Bruno Dumont não é um cineasta fácil. Seu cinema é marcado por um ponto de vista singular, que resiste a qualquer alinhamento com as doutrinas filosóficas ou estéticas correntes. Ex-professor de filosofia, Dumont costuma declarar-se leitor assíduo da mística cristã – especialmente dos grandes nomes da tradição católica medieval –, embora mantenha uma postura declaradamente ateia. Essa tensão entre o impulso místico e a recusa de qualquer transcendência institucionalizada é central em sua obra, sobretudo neste enigmático *Fora de Satã* (2011).

Em seus personagens, Dumont encena figuras que parecem atravessadas por uma dimensão mística, mas o faz sempre com um distanciamento que evita a idealização ou o sentimentalismo. Mais do que propriamente místicos, os personagens de Dumont são figuras apofáticas⁴¹: não se definem por sua positividade (virtude, pureza, redenção), mas por seu vazio, por aquilo que escapa à linguagem e à razão. Em *Fora de Satã*, esse traço atinge sua expressão mais crua. O protagonista, silencioso e errante, atravessa a paisagem rural como uma figura bíblica deslocada no tempo, uma espécie de eremita, taumaturgo ou exorcista, cujo gesto de matar ou curar jamais se explica completamente.

Quando afirmo que Dumont é um cineasta difícil, não me refiro apenas à densidade de suas ideias, mas sobretudo ao seu estilo. Trata-se de um cinema formalmente rigoroso: planos longos, fixos, de ritmo contemplativo, em que cada enquadramento parece construído com precisão geométrica. Há uma radical desdramatização: os personagens movem-se e falam com uma letargia que os aproxima de autômatos, pronunciando suas falas com um esforço que beira o incômodo. Essa abordagem, embora austera, jamais é fria. Ao contrário: há uma intensidade inquieta nos corpos, nos gestos, nos silêncios. Ainda assim, em seu cinema, todo desejo de pureza é tensionado. Nenhuma personagem escapa ileso à ambiguidade moral: mesmo os que buscam o bem revelam-se ambivalentes. A ambientação em que se movem esses seres autômatos é quase sempre rural, marcada por uma paisagem bruta, monótona – e, ao mesmo tempo, carregada de mistério. A natureza, em Dumont, nunca é mero pano de fundo, antes participa ativamente do drama, seja como força acolhedora, seja como instância hostil, indomada, uma verdadeira madrasta cósmica.

A trilha sonora é praticamente ausente: não há música extradiegética. Apenas sons naturais ou, muitas vezes, o silêncio absoluto. Os personagens falam pouco, e o que dizem são trivialidades ou enigmas; a comunicação entre eles é rarefeita, quase inexistente. Apesar de abordar temas elevados, como a transcendência e o

41 - O filósofo brasileiro Lima Vaz constrói uma discussão breve e densa da teologia mística em: LIMA VAZ, Henrique C. de. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

mal, não há lugar para o sublime discursivo. Nenhuma fala solene emerge, nenhum corpo se sublima. Ao contrário, nos filmes de Dumont, inclusive em *Fora de Satã*, a sexualidade é retratada de forma crua, quase animal. O sexo, longe de ser redentor ou poético, é representado como um ato instintivo, despido de lirismo, um retorno do humano à sua condição bestial. A nudez, constante, não seduz nem excita: ela confronta, incomoda.

Talvez esta descrição afaste alguns espectadores. Mas é preciso reconhecer que *Fora de Satã* leva ao extremo todos os procedimentos estéticos e filosóficos característicos do cineasta. Como defini-lo? Em termos concisos, trata-se de uma tentativa de conciliar o rigor formal e moral inspirado em Robert Bresson com uma inquietação metafísica próxima ao terror – não o terror de sustos fáceis, mas o horror ontológico, que se manifesta não por aparições ou atos sobrenaturais, mas pela indistinção entre o sagrado e o maligno, tornando o mundo instável, sem um sentido preciso. Imagine-se *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, desprovido de sua exuberância visual e de sua catarse emocional, filtrado por uma secura absoluta, e estaremos perto de Dumont. Ambos os diretores rejeitam o discurso terapêutico contemporâneo, buscando na teologia, e em especial na teologia negativa, o terreno mais fértil para pensar o homem em sua radical indigência.

Ao final de *Fora de Satã*, o espectador se vê lançado a uma zona de ambiguidade difícil de suportar. O personagem central – uma espécie de eremita errante, dotado de poderes enigmáticos – é um messias? Um assassino? Um anjo da guarda? Um instrumento do mal? A ausência de explicações e a estrutura circular do filme dificultam qualquer interpretação unívoca. A lentidão, o silêncio e o esvaziamento narrativo nos obrigam a confrontar diretamente o vazio – ou a plenitude oculta – daquele mundo. Seria essa experiência estética uma revelação indizível ou apenas a expressão do tédio de um universo rigoroso, mas desprovido de transcendência? Eu, que vi o filme duas vezes, ainda não sei responder.

A singular guerra nas estrelas de Bruno Dumont

O Império, de Bruno Dumont, é um filme que me ultrapassa. Preciso confessar que o assisti no Festival Internacional de Cinema do Rio, exausto após um dia corrido. Ainda assim, tenho a impressão de que, mesmo descansado, não teria sido capaz de desencapsular as miríades de referências que essa obra abriga. A curiosidade intelectual de Dumont parece não conhecer limites e, neste filme, ela vai de Santo Agostinho a Rabelais, de Robert Bresson a Monty Python e George Lucas, passando, quem sabe, pelas *sitcoms* animadas contemporâneas (é plausível supor que Dumont tenha assistido a Rick and Morty) e pela doutrina herética do maniqueísmo. E, claro, essas referências são só uma pequena amostra da mixagem inclassificável, digna da melhor tradição rabelesiana, que esse filme opera.

Esperei alguns dias após a sessão para ver se minha empolgação se diluía. O oposto ocorreu, e o filme cresceu dentro de mim. À medida que a memória foi reorganizando os fragmentos dessa bricolagem cômica, comecei a perceber a ordem sob o caos, a crítica sob o ludismo, o desespero trágico sob o riso escancarado. Dumont, mais uma vez, orchestra uma ironia metafísica: ri, mas para pensar; zomba, mas para aprofundar.

O Império é, em seu invólucro, uma ficção científica que se passa no interior profundo da França, encenando a eterna batalha entre forças do bem e do mal e depositando na figura de uma criança redentora a esperança de resolução do conflito. A semelhança com *Star Wars* não está apenas no enredo, mas se manifesta em múltiplos elementos visuais e narrativos: o sabre de luz aparece, assim como uma dupla de investigadores ineptos que ecoam, em chave burlesca, C-3PO e R2-D2.

Contudo, Dumont realiza duas inversões fundamentais em relação à saga de George Lucas. A primeira é estética: há uma recusa explícita ao CGI como ferramenta de imersão. Dumont preserva seu estilo austero, com uma *mise-en-scène* que oscila entre o realismo cru e a experimentação quase grotesca. A segunda é filosófica: o tom épico é substituído por uma sátira corrosiva que relativiza, e por vezes ridiculariza, a absolutização das noções de bem e mal.

O Império é, antes de tudo, uma farsa metafísica. No plano filosófico, é uma refutação ao maniqueísmo e a todas as doutrinas que postulam uma clivagem essencial e irreconciliável entre o bem e o mal. No plano político, a paródia se estende à polarização ideológica contemporânea – a guerra cósmica como alegoria da postura fundamentalista que assola o mundo atual. No plano moral, o filme questiona a cisão cartesiana entre corpo e alma, zombando da tradição que submete o corpo ao desprezo em nome de uma suposta pureza espiritual.

É justamente o chamado do corpo – suas razões, seus impulsos, seu erotismo – que, no universo do filme, estabelece uma ponte tênue entre os dois polos do conflito. No entanto, essa ponte é frágil demais para sustentar a estupidez

compartilhada entre humanos e alienígenas. O desejo, que poderia redimir, também desmascara. A sexualidade, frequentemente vista como fonte de queda, aqui se converte em chave de revelação.

Bruno Dumont não entrega respostas. Ao contrário, sua ficção científica sem efeitos, com ritmo quebrado e humor amargo, desafia o espectador a habitar um terreno metafisicamente instável, onde os arquétipos são desmontados e as categorias morais, corroídas por um riso que é, ao mesmo tempo, libertador e perturbador.

***Mãe e filho* ou a reinvenção do cinema como médium pictórico**

Apesar das tentativas de um Luis Buñuel e de um Paolo Pasolini, dentre outros⁴², nunca se chegou próximo a um consenso do que seja um *cinema de poesia*. Mas, se este existe, e se depende de fatores como ruptura com a linearidade narrativa e a reinvenção do estatuto da imagem, *Mãe e filho* (1997), dirigido por Aleksandr Sokurov, é uma de suas peças mais representativas. Pouquíssimos filmes investiram tão fortemente numa recriação da imagem no cinema. Como pretendo mostrar neste texto, essa nova imagem que emerge em *Mãe e filho* (1997) a partir do diálogo com duas matrizes: a tradição pictórica e o imaginário da mãe na cultura russa. Poucas obras, aliás, fixaram de um modo definitivo o ícone materno e a sacralidade do cuidado. O filme, lembremos, faz parte do muitas vezes chamado *Ciclo das histórias familiares*, juntamente com *Pai e filho* (2003) e *Alexandra* (2007).

Mãe e filho explora a conexão quase transcendente entre um filho e sua mãe, que está em seus últimos dias. Ambientado em um cenário rural remoto, o filme mostra o filho cuidando da mãe, levando-a para passeios pelo campo e compartilhando memórias e pensamentos sobre a vida e a morte. A narrativa é simples, priorizando a *atmosfera* – da qual discorreremos a respeito mais adiante – em vez de eventos dramáticos, destacando o laço afetivo entre os dois.

O diálogo de *Mãe e filho* com a pintura não é apenas estilístico, mas, de igual modo, filosófico. Sokurov usa o cinema para alcançar o que a pintura faz tão bem: capturar um instante de presença emocional e espiritual que transcende a narrativa. O filme é menos sobre *o que acontece* e mais sobre *o que se vê e sente* — uma mãe e um filho emoldurados como figuras de uma tela, habitando um espaço que é ao mesmo tempo terreno e eterno. Cada frame da obra é uma pintura a ser absorvida, não apenas compreendida.

Sokurov usou técnicas inovadoras para criar uma estética sem precedentes, empregando lentes anamórficas e distorcidas, além de espelhos e vidros pintados, para dar às imagens uma qualidade a um só tempo onírica e pictórica⁴³. Algumas cenas foram filmadas usando reflexos de espelhos de paisagens em miniatura, resultando em composições estáticas e contemplativas. A paleta visual é inspirada nas pinturas românticas de Caspar David Friedrich⁴⁴, com o uso de luz e cor que evoca atemporalidade e espiritualidade.

42 - Para uma discussão sobre o que seria o cinema de poesia há dois textos primordiais, "O cinema de poesia", de Pasolini – que pode ser encontrado em: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981 – e "Cinema: instrumento de poesia", de Buñuel – disponível: BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 333-337.

43 - Jeremi Szaniawski expõe com clareza e percuciência as técnicas de manipulação da imagem realizadas por Sokurov nesta obra. Ver em: SZANIAWSKI, Jeremi. 1997: Mother and Son (Aleksandr Sokurov). *Senses of Cinema*, Melbourne, n. 85, dez. 2017. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/mother-and-son/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

44 - Esta é uma percepção de Nick Cave em sua arguta leitura desta obra. Ver em: CAVE, Nick. Chorei do princípio ao fim: Mãe e Filho de Alexander Sokurov. *Contracampo*, n. 15, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/nickca>

O ritmo lentíssimo do filme, com longos planos contemplativos e silêncios prolongados, desafia a expectativa de progressão narrativa. Obriga a uma convivência mais demorada com a imagem, que de modo constante exhibe planos em *tableau vivant* –, rompendo a causalidade ordinária dos filmes narrativos. Em vez de nos guiar por uma história com início, meio e fim claros, Sokurov nos faz *habitar* o tempo da cena.

A natureza em *Mãe e filho* – os campos vastos, o céu enevoado, as árvores esparsas – não funciona como um pano de fundo simbólico, mas como uma força presente que coexiste com os personagens. Hans Ulrich Gumbrecht⁴⁵ fala da *presença espacial* como algo que nos envolve fisicamente, e Sokurov usa a paisagem para criar essa sensação de imersão. O espectador não sinaliza apenas a natureza como metáfora da vida ou da morte, mas a experimenta como um espaço palpável, quase sufocante em sua quietude estoica.

Segundo Gumbrecht, a *presença* surge quando somos confrontados com a tangibilidade do mundo em sua duração, numa relação não-intelectiva e não-hermenêutica. *Mãe e filho* exemplifica isso: o som da respiração fraca da mãe, o farfalhar das árvores, o ranger de uma cadeira não são acessórios narrativos, mas eventos sensoriais que nos imergem no *agora*. Não estamos analisando a morte; estamos sentindo-a em sua inevitabilidade física. Sokurov não nos convida a *entender* a morte, mas a *habitá-la* como uma presença física e sensorial.

Através de sua estética, o filme realiza o que Gumbrecht descreve como a “produção de presença”: uma arte que não quer ser decifrada, mas vivida. A mãe e o filho não são exatamente personagens a serem analisados, mas corpos que nos confrontam com a materialidade do efêmero – um lembrete de que, antes de qualquer significado, estamos todos imersos no fluxo sensorial da existência. Nesse sentido, Sokurov não faz cinema – ao menos não o cinema narrativo que vemos com frequência. Ele tece um ritual de presença, onde a tela se torna um espaço sagrado de encontro entre a carne do mundo e a carne do espectador.

A câmera em *Mãe e filho* move-se com lentidão, acompanhando os personagens em seus gestos e olhares. O espectador, assim, contempla a beleza das imagens e se conecta à emoção dos personagens. Os longos planos e a narrativa fragmentada mimetizam a passagem do tempo de forma quase meditativa, apontando para uma experiência que transcende o imediato e se conecta com memórias e tradições ancestrais do povo russo.

Sokurov manipula a imagem cinematográfica para que ela adquira a materialidade de uma pintura. As cores esmaecidas, os contornos borrados e as nuances de luz criam uma textura que lembra técnicas de pintura a óleo ou aquarela,

vesokurov.htm. Acesso em: 17 jan. 2025.

45 - Ver: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença* - o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

especialmente em cenas onde a névoa e a vegetação se fundem em tons pastel⁴⁶. É quase impossível ver *Mãe e filho* em casa sem dar pausas para contemplar o primor e o mistério das imagens. Em certos momentos, o diretor utiliza filtros e distorções ópticas que simulam pinceladas, como se a tela do cinema estivesse sendo pintada em tempo real. Planos estáticos ou de movimento mínimo transformam as cenas, como já dito, em *tableaux vivants*, onde a composição cuidadosa de corpos e paisagens evoca retratos ou naturezas-mortas do século XIX.

A atuação dos atores, neste sentido, é auspiciosa; marcada pela naturalidade e pela contenção, transmite a profundidade dos sentimentos dos personagens através de gestos e olhares. A atuação dos atores Gudrun Geyer (a mãe) e Aleksei Ananishnov (o filho) é marcada pela contenção, pela fisicalidade e pela capacidade de transmitir emoções complexas através de gestos mínimos. Conhecido por seu estilo contemplativo e antinaturalista, Sokurov orientou os atores a privilegiarem a presença física e a intensidade silenciosa em detrimento de diálogos ou expressões convencionais. O contato entre os dois é constante, mas nunca derramado, excessivo. As mãos do filho ajustando o xale da mãe ou seu rosto inclinado sobre o dela criam uma intimidade que dispensa palavras. O *toque* é a principal forma de comunicação, evocando uma relação primal e não mediada pela linguagem. Sukurov constrói um mundo fértil em texturas e ao mesmo tempo com uma atmosfera de sacralidade que afugenta o desejo de tagarelar; assim, o toque e o olhar ganham uma inquestionável soberania como reveladores do amor.

A cena em que o filho transporta a mãe em seus braços, atravessando a paisagem, é central. Ananishnov não simula o esforço físico – seu corpo curvado, a respiração pesada e os passos lentos transmitem um cansaço real, reforçando a materialidade do cuidado. O gesto de carregar torna-se metáfora e realidade simultânea: é tanto um fardo físico quanto um ato de amor transcendental. Em *Mãe e filho*, a atuação não está a serviço da narrativa, mas da experiência sensorial e espiritual. Geyer e Ananishnov não interpretam personagens, no sentido tradicional, antes habitam corpos que se tornam veículos para explorar temas como morte, amor filial e transcendência.

A trilha sonora é composta por uma tessitura de silêncios, sons naturais amplificados e murmúrios quase imperceptíveis, produzindo uma atmosfera que oscila entre o terreno e o etéreo. Sokurov utiliza o som não como acompanhamento narrativo, mas como um elemento estrutural que intensifica a experiência sensorial e emocional do filme. O som, aqui, não ilustra a história; ele a encarna, tornando-se veículo de estados psíquicos, memórias e simbolismos. Sopros constantes, às vezes suaves, às vezes ameaçadores, evocam a passagem do tempo e a presença da morte como força natural. O vento também conecta os corpos dos personagens à paisagem, como se a natureza os absorvesse gradualmente. O farfalhar de folhas e galhos,

46 - Mais uma vez remeto ao texto de Jeremi Szaniawski (2025).

capturados em detalhes quase táteis, reforçam a textura orgânica do mundo. Eles lembram que a vida persiste, mesmo em meio à decadência, criando um contraste sutil com a fragilidade humana. O ritmo ofegante da respiração da mãe, que me incomodou pelo que sugere de fragilidade e finitude, torna-se um metrônomo da mortalidade, um sinal da enlanguescimento do corpo. Cada suspiro, cada pausa, é um lembrete de que o corpo está à beira do silêncio definitivo. Enfim, em *Mãe e filho* o som é um dos possíveis *analogon* do corpo: o amor que não se declara, a dor que não se vocaliza, a morte que não se anuncia se inscrevem na trilha sonora.

Os gestos meticulosos do filho – alimentar, confortar e carregar a mãe – são retratados como atos sacramentais. Essas ações transcendem o cuidado cotidiano, tornando-se ritos de passagem que honram a sacralidade do fim da vida. Cada gesto é um preparo para o fim inevitável. Ecos visuais da iconografia religiosa (como a serenidade da mãe e tons dourados) alinham-se à tradição ortodoxa de veneração do sofrimento e da santidade. O sofrimento da mãe evoca o sacrifício cristão, enquanto o filho encarna a compaixão altruísta.

As cenas de *Mãe e filho* frequentemente lembram ícones religiosos, com enquadramentos que posicionam os personagens em posturas estáticas, os já aludidos *tableaux vivants*. A mãe, debilitada e muitas vezes deitada, evoca a figura de Cristo na cruz ou no momento da deposição (Pietà), enquanto o filho, ao seu lado, assume o papel de uma Madalena ou da Virgem Maria em luto. Essa composição não é acidental: Sokurov, influenciado pela arte sacra, usa a simetria e a frontalidade para criar uma sensação de reverência, como se estivéssemos diante de uma pintura religiosa. A iluminação em tons suaves e difusos, frequentemente filtrada por névoa ou janelas, remete à luz divina tão comum na iconografia cristã⁴⁷.

Nos ícones ortodoxos, a luz não vem de uma fonte natural, mas parece emanar das figuras santas, simbolizando a presença do sagrado. Em *Mãe e filho*, a luz que banha a mãe e o filho tem essa qualidade etérea, sugerindo que elas habitam um espaço liminar entre o terreno e o celestial. Há momentos em que a mãe, com seu rosto pálido e sereno, parece quase beatificada, reforçando sua associação com uma figura sacrificial ou santificada.

As lentes anamórficas de Sokurov distorcem ligeiramente as bordas da imagem, dando uma textura pictórica que lembra as tábuas de madeira envelhecidas dos ícones russos⁴⁸. Essa escolha visual distancia o filme da realidade documental e o aproxima de uma representação simbólica, onde o materno se torna um arquétipo

47 - Sobre a iconografia religiosa, sua significação simbólica e histórica, ver: GRABAR, André. *Christian iconography: a study of its origins*. Princeton: Princeton University Press, 2023. Sobre a relação entre pintura e cinema, ver: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Deste livro de Aumont, li com bastante proveito sobretudo o capítulo intitulado "Luz e cor: o pictórico no filme".

48 - Maria Taroutina aborda extensivamente os ícones russos e sua influência no modernismo russo, demonstrando as conexões entre tradições medievais e as vanguardas artísticas do início do século XX. Ver em: TAROUTINA, Maria. *The icon and the square: Russian modernism and the Russo-Byzantine revival*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2018.

sagrado. A paisagem não é apenas um pano de fundo, mas um participante silencioso no ritual de passagem que o filme retrata, reforçando a ideia de que o sagrado permeia tanto o humano quanto o cósmico.

Para além do diálogo com a iconografia sagrada, Sokurov, em *Mãe e filho* (1997), traduz aquilo que genericamente se denomina *alma russa* – um amálgama de sofrimento resignado, beleza austera e fé na eternidade. A mãe, como figura central, encarna a Rússia em sua dualidade: frágil e eterna, terrena e divina. O filme não é apenas um retrato íntimo, mas um réquiem pela cultura russa, que encontra na relação materna sua metáfora mais pungente.

Mãe e filho, é relevante lembrar, foi lançado em 1997, seis anos após a dissolução da União Soviética em 1991, um período marcado por turbulências econômicas, sociais e políticas na Rússia. Sokurov, em entrevistas, descreveu a Rússia pós-soviética como um ambiente “deprimente” do ponto de vista socioeconômico e político, onde muitos sofreram após um regime que já havia causado grande sofrimento e mortes⁴⁹. Essa visão é crucial para entender o filme como uma resposta artística a esse contexto, buscando oferecer consolo através da aceitação da morte e da beleza da arte. *Mãe e filho* pode ser uma alegoria da Rússia pós-soviética, com a mãe representando o sistema soviético em declínio e o filho simbolizando a nova geração.

Podemos dizer que *Mãe e filho* reflete o vazio cultural e espiritual do período pós-soviético, buscando renovação através de tradições artísticas, como visto em análises que conectam o filme à tradição do ícone religioso russo. A atmosfera atemporal do filme (sem referências a décadas ou eventos específicos) absorve a sensação de *vazio histórico* vivida na Rússia dos anos 1990, quando o futuro parecia incerto e o passado, uma sombra opressora.

Na cultura russa, a figura materna está intrinsecamente ligada à ideia de Pátria Mãe. Para Lesley Chamberlain⁵⁰, a ideia da “Mãe Rússia” finca raízes na espiritualidade ortodoxa, que venera a Terra como sagrada e maternal. Chamberlain relaciona isso ao culto da Mãe Terra (Mat Zemlya) e à figura da Virgem Maria na tradição cristã ortodoxa, que simbolizam nutrição, sofrimento e redenção. Assim, a personificação de Mãe Rússia na cultura russa é uma representação feminina e maternal, simbolizando o papel de nutrição e proteção do país a seu povo. Sokurov, em seu filme, reforça essa conexão corpo e terra: a mãe, debilitada, funde-se visualmente com a paisagem através de composições que a integram às rochas, árvores e gramados. Ela representa a terra que nutre e, ao mesmo tempo, define.

49 - Outa vez remeto o leitor interessado ao texto de Jeremi Szaniawski (2025).

50 - Segundo esta autora, a *Mãe Rússia* é apresentada como uma força unificadora que transcende o indivíduo, reforçando o coletivismo russo (expresso no conceito de *sobornost*). Chamberlain argumenta que essa imagem alimentou discursos nacionalistas, especialmente entre os eslavófilos do século XIX, que viam a Rússia como uma alternativa espiritual ao materialismo ocidental. Ver mais em: CHAMBERLAIN, Lesley. *Mãe Rússia: uma história filosófica da Rússia*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

Nos filmes russos, a personificação da Mãe Rússia é evidente em diversas obras anteriores a Sokurov. Em *Mãe* (1926) de Vsevolod Pudovkin, baseado no romance de Máximo Gorki, temos a história de uma mãe que se envolve no movimento revolucionário que simboliza a Rússia em transformação, agindo como uma mãe para seu povo em tempos de mudança. Outro exemplo é *Quando as cegonhas voam* (1957) de Mikhail Kalatozov, onde a personagem da mãe oferece conforto e força durante a Segunda Guerra Mundial, refletindo o papel protetor da Rússia. Em *O espelho* (1975), de Andrei Tarkovski, a figura da mãe transcende o papel familiar, tornando-se um símbolo da alma russa e da memória coletiva do país. Através de uma narrativa fragmentada e poética, Tarkovski entrelaça memórias pessoais com a história da Rússia, explorando a relação entre o indivíduo e a nação. A figura da mãe é cercada por uma aura de mistério e espiritualidade, evocando a tradição religiosa ortodoxa russa. Ela representa a busca por um significado transcendente na vida, um tema que permeia a obra de Tarkovski. Enquanto *O espelho* é um caleidoscópio da memória coletiva, *Mãe e filho* é um ícone cinematográfico, estático e sagrado. Ambos, porém, compartilham a mesma raiz: a crença de que o cinema pode transcender o material e tocar o divino. Tarkovski abre janelas à memória através da poesia; Sokurov transforma a tela em um altar, onde mãe e filho são mártires de um amor eterno.

A esse respeito dessa força sacralizante em Sokurov, nota-se que, em *Mãe e filho*, o cuidado do filho lembra a iconografia de pietás cristãs. Uma das referências mais claras é a *Pietà* de Michelangelo, escultura que retrata Maria segurando o corpo de Cristo após a crucificação. A cena em que o filho carrega a mãe em seus braços, com seu rosto inclinado em dor e resignação, remete diretamente à pose da *Pietà*, ainda que invertendo os papéis, isto é, pondo o filho como cuidador, e não a mãe. Enquanto a *Pietà* enfatiza o divino, Sokurov humaniza a cena, focando no cansaço físico do filho e na fragilidade da mãe, mas mantendo a aura de sacralidade através da luz e da composição.

Em *Mãe e filho*, Sokurov não apenas dialoga com a pintura, mas reinventa o cinema como medium pictórico. Através da manipulação da luz, da cor e da composição, o diretor consome um bem logrado paradoxo: transforma cada fotograma em uma obra de arte autônoma, ao mesmo tempo que mantém a fluidez temporal do cinema. A mãe e o filho tornam-se figuras imersas em uma tela viva, onde a morte, o amor e a transcendência são explorados não através da palavra ou da ação, mas da pura visualidade.

Mãe e filho opera, assim, como uma ponte entre as artes, lembrando que tanto o cinema quanto a pintura são, em sua essência, tentativas de capturar o efêmero e traduzi-lo em presença eterna. Sokurov, nesta sua obra-prima, nos convoca a não apenas assistir, mas a contemplar a imagem – como faríamos diante de um Rembrandt ou de um Turner –, encontrando na materialidade da imagem um caminho para o inefável.

O experimentalismo tradicionalista de Alexandr Sokurov

Sabemos de muitos criadores que mantiveram, por assim dizer, padrões clássicos de linguagem para representar conteúdos destoantes de tais padrões, a fim de minar a confiança depositada nos meios de expressão: não poucos filmes de Buñuel, não poucos contos de Borges tiram-nos o solo comum exatamente por meio dessa estratégia de pôr em dissonância forma convencional e conteúdo invulgar. Mais raro que isso, pelo menos no cinema, é o vanguardismo às avessas praticado por Sokurov em alguns de seus filmes: ideias tradicionalistas revestidas numa forma que é fruto de intensa experimentação (lembrando, desse modo, próceres do modernismo anglo-americano como Pound e Eliot, cuja relação com a tradição não era iconoclasta nem a crença no futuro se revertia de esperanças).

Creio que assim pode ser definido *Pai e filho*: uma obra experimental de um tradicionalista. Toda pesquisa formal ali serve não para negar o passado e construir um modelo de arte futura, mas para construir a imagem de um mítico mundo virtual. Não sei se uso tradicionalista com perfeito rigor; quero sugerir que a atitude de Sokurov, neste *Pai e filho* e em alguns outros filmes, é de um sujeito nostálgico e autocentrado, que olha por cima, com certo menosprezo, as frivolidades de sua época sem espírito; que sustenta como valores positivos tradição (russa) e individualidade; que se horroriza com a arte reduzida a entretenimento, tomando-a antes arte como tarefa humanizadora, desalienante.

Mas nem *Pai e filho*, nem nenhuma outra obra de Sokurov, é um simples panfleto antimoderno ou mero exercício nostálgico. Como o anterior *Mãe e filho*, só que num nível de elaboração ligeiramente inferior, *Pai e filho* é, antes de qualquer coisa, o filme de um rigoroso construtor de quadros, um pintor decadentista, um fabuloso criador de atmosferas que despreza olímpicamente a (suposta) vocação narrativa do cinema: sua obsessão é reinventar o mito do amor que enlaça pai e filho, um amor que é elevado por Sokurov a uma zona que embarça as fronteiras entre o patológico e o sacral.

Pai e filho trava uma batalha com os meios expressivos do cinema a fim de iluminar certas zonas do comportamento afetivo humano que não encontram expressão fácil. O inefável da relação pai e filho é sua suprema meta. Trata-se, por conseguinte, de um filme difícil, que se não for visto com dedicação integral passará por aquilo que não é (fato que discutirei mais adiante) e parecerá longuíssimo, mesmo não chegando a ter uma hora e meia de duração. Confesso: só da terceira tentativa o assisti por inteiro. Se o tivesse assistido numa sala de cinema (sem poder congelar as imagens ou repetir cenas) poderia fazer dele uma opinião pouco simpática. Poderia. E explico por quê. Como em outros filmes do diretor, o fluir narrativo é preterido pela beleza complexa de uma imagem antinatural, retrabalhada

exaustivamente; por ângulos e enquadramentos inabituais que são verdadeiros achados seja pela beleza incomum, seja pela riqueza de sugestões acerca do estado psíquico dos dois protagonistas.

Parte da crítica só soube ver em *Pai e filho* um requintado (e oco) formalismo; alguns chegaram a enxergar ali (o que enfureceu Sokurov, levando-o, em Cannes, a perder a compostura) uma apologia da homoafetividade incestuosa. As duas interpretações (ou deveria dizer “acusações”?) não são despropositadas, ainda que equívocas. Nem em *Pai e filho*, nem em qualquer outro dos filmes do ciclo das relações familiares, preocupa Sokurov elaborar uma interpretação desmitificadora dessas relações. A moldura que ele dá a tais relações é a do mito (só em *Alexandra* esse propósito soma-se a outros); o que é mostrado é o que há de universal, eterno, inefável, sacral em tais relações. Daí os títulos *Mãe e filho* dado ao primeiro filme e *Pai e Filho* ao segundo (nomes próprios negariam a universalidade do discurso que se constrói nessas obras); daí também que o terceiro filme se chame *Alexandra* e não “Avó e Neto”: nele a moldagem arquetípica disputa espaço com a história, *Alexandra* não é só a imagem da avó. Ora, essa recusa de Sokurov em descer às contingências históricas atuais e construir um discurso sobre a “família moderna” (drogas e desemprego como problemas-chave, jogos de poder, inversão hierárquica de valores, diluição de seu modelo e outros clichês) é que faz com que críticos o acusem de formalismo estéril (essa acusação foi mais forte em *Pai e Filho*, escassa a respeito de *Mãe e filho* e quase inexistente em relação à *Alexandra*).

O choque do público devido às fortes insinuações homoeróticas que permeiam as relações entre o pai e o filho no filme gerou uma desvirtuação do debate. Parte da imprensa sensacionalista restringiu a interpretação da película a acusar ou absolver o diretor em relação ao “escândalo”. Ora, independente da intenção ou não do diretor, as imagens estão lá e são ambíguas sim. É impossível alguém minimamente sensato defender que não há essa ambiguidade na cena de abertura do filme. Não preciso sequer recorrer à psicanálise para reconhecer que determinadas condições podem fazer aflorar com mais evidência a ambiguidade do amor que une o filho ao genitor. No caso do filme, fica evidente que a doença do pai, somada à sequela (mais forte no genitor) deixada pela ausência da mãe, desencadeia os gestos excessivos, o cuidado pegajoso, os rompantes injustificados e o egoísmo que os fecha ao mundo, na celebração de um amor que liberta e prende; que por mais elevado que seja, assemelha-se, aos olhos profanos, a uma patologia. Uma frase do filme diz que “O amor de um pai crucifica”. É isto mesmo: ali estão dois crucificados, padecendo no paraíso.

Alexandr Sokurov: a avó como a Grande Mãe

Uma avó vai visitar seu neto num acampamento militar, num período de guerra. Quantos narradores, na literatura e no cinema, levariam a cabo uma história com este mote sem cair em pieguice ou sem reduzir a arte à condição de propaganda?

Pois esse mote é conduzido com rara sensibilidade e contenção dramática em *Alexandra* (2007), do siberiano Alexander Sokurov. *Alexandra* faz parte de um conjunto maior, que explora as singularidades e os dilemas das relações familiares, e que a crítica costuma referir-se como *Ciclo das histórias familiares*. Até agora vieram à tona *Mãe e filho* (1997), obra-prima absoluta, e o polêmico *Pai e filho* (2003).

No inovador *Mãe e Filho*, onde o diretor explorou novas possibilidades para a imagem no cinema, a moldagem era claramente arquetípica, ao passo que neste *Alexandra*, Sokurov equilibra com invulgar perícia as abordagens mítica e história. A história sobre a avó e o neto está localizada num espaço e num tempo bastante tangível: a fronteira da Chechênia, num período recente de guerra. Com isso, ainda que o trabalho refinado e antinaturalista com a imagem esteja presente, há um sentido de urgência nela que dá aos planos um tom de documentário. Estamos afastados da lentidão estratégica e do diálogo com a pintura comum ao cinema de Sokurov, e levados a um resultado único na história do cinema com *Mãe e filho*. A câmera, em boa parte do tempo, adere à perspectiva da avó (vivida por Galina Vishnevskaya), acompanhando-a em suas descobertas, com a mesma curiosidade e urgência por novidades. Com isto, Sokurov evita uma perspectiva onisciente, que permitiria um julgamento peremptório sobre aquela guerra (ou mesmo sobre a guerra). *Alexandra* (a protagonista) é a sonda que esquadrinha aquele microcosmo sem respeitar normas internas ou fronteiras – chega a conhecer e fazer amizade com pessoas do outro lado da fronteira, na Chechênia, mas nem por isso se indispõe com os soldados russos, que, visivelmente saudosos e carentes, tratam-na como mãe ou avó. Ela é o ponto cego que permite ao cineasta ver sem se comprometer demais.

Como é costume no cinema de Sokurov, não há em *Alexandra* propriamente um enredo com um conflito a resolver, mas ilhas dramáticas, situações-limite construídas pelo cineasta numa atmosfera de poesia e intimidade (não há, porém, nessas situações-limite aquele tom apolítico nem a necessidade de um confessar tudo, nem que o mundo desabe, corriqueiro em Dostoiévski, a quem o cineasta se confessa leitor e admirador). Em *Alexandra*, o motor da história é a presença desestabilizadora de uma avó que, à revelia talvez de seu desejo, torna-se gradativamente a avó daquele acampamento, desnudando o que no fundo aqueles jovens soldados são: meninos carentes, sem uma perspectiva de vida bem delineada. É de grande sutileza a postura antibélica de Sokurov: não há discursos edificantes contra a guerra nem cenas com vítimas fragilizadas que perderam um membro ou se feriram gravemente. O que se mostra, nunca de forma escancarada, é como a guerra impede o desenvolvimento de

dons potenciais ou embrutece quem nem chegou a descobrir seus dons. Mas, reitero, *Alexandra* não é nem caricato nem megalomaniaco.

Frequentemente, vemos filmes que, de forma paradoxal, são contra a guerra, mas se comprazem em mostrá-la na tela com uma curiosidade pornográfica. *Alexandra* não é isso: é antes de qualquer coisa um filme de bastidores, que nega a guerra apostando que o espectador se contentará com sua presença pressuposta. Ou seja: é o filme de uma pessoa madura o suficiente para saber que não precisa enriquecer o arquivo sanguíneo das cenas de guerra, arquivo este que já é patrimônio de qualquer adolescente que viva onde exista ao menos uma televisão.

Falei do solo histórico em que o filme se planta e como discute a guerra, mas há esta outra questão crucial na obra: a moldagem arquetípica em que se enquadra a relação entre a avó e seu neto. Sobre este ponto Alexander Sokurov não constrói um discurso positivo, opiniático, e nem seria preciso. O lugar-comum já diz: avó é mãe com açúcar. Interessa mais (e isso ele faz de forma inigualável) explorar as situações sensoriais em que esse amor desmedido se apresenta, entre frases banais e declarações exageradas; entre olhares silentes (que leem na roupa e nos detalhes do corpo qual a situação do ser amado) e abraços sem fim. Em Sokurov, o amor familiar atinge tal intensidade que alguns críticos viram ali o aceno constrangedor do fantasma do incesto. Nunca é demais lembrar que Sokurov é um russo – uma cultura onde o arquétipo da Grande Mãe é capital na formação do imaginário coletivo – e que o ressentimento é algo humano, demasiado humano. Mas talvez este que fala esteja cego, como estava o diretor russo quando filmou, pela luz amorosa que emanava de seus avós.

Jean-Luc Godard: ludismo e utopia

Jean-Luc Godard (1930-2022) deixa, com sua morte, um vácuo difícil de preencher na arte cinematográfica. Godard representava, quase só, uma versão alternativa do que o cinema poderia ter se tornado. Ele era nosso melhor elixir contra um padrão de cinema narrativo esteticamente anêmico, conformista e politicamente inofensivo. A obra godardiana pode ser lida como um laboratório permanente de ideias e experimentos, onde a estética, a política e a filosofia se entrelaçam em uma abordagem radical do cinema.

Todo o cinema de Godard se apoia, de modo consequente, na dupla visada de renovar a linguagem cinematográfica e transmitir uma mensagem revolucionária. Nenhum cineasta foi tão longe no ensejo de fundir ludismo e utopia. Quase todo filme dele exprime uma sensação adâmica de que ainda há muito o que inventar, de que o potencial político e estético do cinema mal foi vislumbrado, só tocamos a ponta do iceberg. Este halo que os filmes de Godard transmitem era um verdadeiro alento diante do sentimento de exaustão da vertente pós-moderna e da constrangedora genuflexão do cinema comercial, exceções à parte, aos ditames do mercado.

Godard encarnou, na história do cinema, o arquétipo da eterna criança, sempre encantado com sua arte e com o mundo; as coisas para ele haviam acabado de nascer. Em *O demônio das onze horas* (1965), Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) foge da vida adulta burguesa para viver uma aventura caótica com Marianne (Anna Karina), num *road movie* que mistura cores vibrantes, citações literárias e explosões de violência, como se o cinema fosse um playground infinito. Já em *Adeus à linguagem* (2014), já octogenário, Godard usa tecnologia 3D para desmontar a linguagem cinematográfica, criando imagens sobrepostas que desafiam a percepção. Sua recusa em envelhecer artisticamente, sempre questionando a natureza do cinema, mantém viva a chama da curiosidade infantil.

Na sua linhagem de um cinema revolucionário-experimental (Eisenstein, Glauber, Pasolini), Godard ocupa um lugar muito especial, porque seu cinema, embora político, é antidogmático e sempre reivindica a liberdade como valor absoluto. Assim como Glauber Rocha, que buscava descolonizar tanto a estética quanto as narrativas do cinema, Godard integra uma postura política irreverente e experimental em sua obra, usando a linguagem fílmica para dismantelar visões hegemônicas e explorar o potencial revolucionário do cinema. Como uma criança, Godard questiona as hierarquias e os valores que nós adultos já naturalizamos. Godard implodia tudo, incluindo o chão onde pisava; seu questionamento sempre implicava um autoquestionamento.

Boa parte de seus filmes são filmes-ensaios, de gênero híbrido, que lançam concomitantemente um olhar indagatório sobre o mundo, sobre a história do cinema e até sobre si próprio, muitas vezes. Godard utilizava a estrutura do filme

para questionar não apenas a lógica narrativa, mas a própria natureza da linguagem. Em *O desprezo* (1963), Godard desmontou o mito de Hollywood: o filme dentro do filme (a adaptação de *A odisseia*), ali, constitui-se um espelho das relações humanas falidas, enquanto a câmera de Fritz Lang (interpretando a si mesmo) é um símbolo da morte do cinema clássico. Em *Histórias(s) do cinema* (1988-1998), que nunca conseguiu ver completo, ele fragmenta a história do médium em colagens de imagens, sons e textos, questionando como a memória cultural é construída. Já *Filme socialismo* (2010) essa abordagem é radicalizada: diálogos truncados, legendas incompletas e imagens pixeladas desafiam o espectador a “ler” o filme como um texto aberto, onde o sentido está sempre em fuga, tal como na filosofia de Derrida. Aliás, o já citado *O demônio das onze horas* pode ser lido como uma obra que desmantela a lógica convencional do tempo e do espaço, criando um universo onde a narrativa se fragmenta e se reconfigura continuamente, aproximando-se do pensamento derridiano de que o significado é sempre adiado e sujeito à interpretação múltipla.

Godard transformou o cinema em um laboratório de ideias onde o lúdico e o político, a criança e o revolucionário, a tradição e a desconstrução coexistem. Seus filmes exemplificam a categoria de obras modernas que Umberto Eco categorizou como *obra aberta*⁵¹: são como campos de batalha estética e filosófica, sempre em movimento – assim como ele próprio, eternamente inquieto. Nunca, na história do cinema, o olhar indagatório foi tão livre, tão dessacralizante, tão lúdico.

51 - O semiótico Umberto Eco propõe que certas obras artísticas são intencionalmente estruturadas para convidar múltiplas interpretações e participação ativa do público. É o caso de Godard, cujos filmes, como que inacabados, implicam uma fruição estética que envolve uma operação ativa de interpretação e mesmo de cocriação por parte do espectador. Ver mais em: ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Sofia Coppola e o entrelugar dos sentimentos

Revi *Encontro e desencontros* (*Lost in translation*, 2003), de Sofia Coppola, e ratifiquei a certeza de que se trata do seu melhor trabalho e de um dos melhores feitos neste século. Sofia filma algo extremamente sutil: o entrelugar dos sentimentos. Não o amor nem a amizade, não a violência do desejo nem a fraternidade da empatia, não a solidão nem a autossuficiência, não o à-vontade do pertencimento nem a aridez do exílio absoluto, mas o entrelugar evanescente em que estes e outros afetos se encontram.

Não é um filme indeciso, mas sobre a indecisão da vida: uma obra que vê a vida como um processo heracliano de devir, um fluxo conflitante de arranjos provisórios. Não digo com isso que a diretora abdique de narrar, diluindo a criticidade e os conflitos humanos numa celebração das sensações. O filme tem um fio narrativo, e é até bastante crítico quanto ao papel do cinema e da propaganda, bem como de certo desordenamento psíquico causado pela poluição sonora e sobretudo visual das megalópoles.

Porém, a diretora não faz de sua obra algo como um estudo de caso, antes se interessa em entender (sem julgar) o ser humano como órgão de um universo maior: a cidade. Parte da dispersão, não da concentração; requer a contingência, não o determinismo. As sensações são o ponto de partida, não o de chegada da narrativa. Trata-se de um filme delicado em tudo, sem ser lento ou estudado, sem fazer do espaço uma mera moldura funcional ou lírica. Não. O espaço, no caso a hipermoderna Tóquio, molda os sujeitos; é um ente vivo, cheio de dobras, cheio de silêncio e de fúria, moderníssima e tradicional, uma imensa máquina de justapor solidões, de promover encontros e desencontros contingentes.

Neste mundo de explosões evanescentes, onde os vínculos se desfazem com a mesma rapidez com que surgem, o sentimento que se constrói entre os personagens de Bill Murray e Scarlett Johansson não encontra lugar no catálogo de soluções emocionais elaborado pela tradição do melodrama. Não se trata de um amor consumado, tampouco de uma paixão reprimida à espera de redenção; é algo mais sutil, suspenso entre o desejo e a melancolia, entre o afeto e a incomunicabilidade.

O filme de Sofia Coppola recusa o clímax convencional e aposta numa relação feita de silêncios partilhados, olhares furtivos e pequenas confidências que carregam o peso de uma intimidade rara e que só emerge pontualmente. É preciso, talvez, dar a esse sentimento um novo nome – algum que capte aquilo que não chega a se realizar, mas que, mesmo assim, transforma silenciosamente os que o vivenciam.

Billy Wylder e o espelho sombrio de Hollywood

Quando assistimos a um grande filme, a experiência intelectual e sensorial dele fica reverberando dentro de nós. Tal sensação, chamemos de prazer estético, assemelha-se ao estado de enamoramento.

Esse prazer, contudo, não se esgota na fruição imediata: ele persiste como vibração latente, reativando lembranças, ressignificando memórias pessoais e abrindo frestas para *insights* que só emergem horas ou dias depois da sessão. Walter Benjamin chamaria esse resíduo de *aura*⁵²: algo que escapa à apreensão plena e nos impele a revisitar a obra, movidos por uma saudade de sentido que ainda não conseguimos nomear.

As grandes experiências estéticas guardam um quê de semelhança – digo semelhança, não equivalência – com a experiência mística, no sentido de nos prover de uma sensação de iluminação. Diante de certos filmes, há um instante em que sentimos o peso do indizível – não como dogma, mas como excesso de significado que desafia qualquer paráfrase.

Para o crítico, pode ser mais difícil tratar de uma obra que lhe trouxe um forte impacto estético. Ele não apenas possui essas obras em si, mas está igualmente possuído por elas. Falar delas é falar de uma zona amada de seu ser. Por isso a crítica exigente raramente se confunde com a simples recomendação: ela nasce de uma relação erótica – *eros* como força que lança o sujeito para fora de si e o faz reescrever-se à luz do objeto amado.

Essas reflexões vêm a mim quando tento traduzir a sensação de rever essa absoluta obra-prima do cinema hollywoodiano: *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder.

Produzido no ocaso da era dos grandes estúdios, o filme funciona como autópsia precoce da máquina que o gerou. Wilder – ex-jornalista vienense, forjado na sátira mordaz – observa Hollywood de dentro, mas com o distanciamento antropológico de quem conhece o outro lado da História (fugira da Áustria em 1933, no início da catástrofe europeia).

Só um espírito paciente e inteiramente despido de preconceitos contra a chamada representação clássica hollywoodiana⁵³ é capaz de dar conta das múltiplas camadas dessa pérola de Wilder. Pois sob a superfície narrativa perfeitamente polida – trama linear, arco de personagem nítido, montagem invisível – palpita o veneno

52 - *Aura*, para Walter Benjamin, é a singularidade irrepetível de uma obra de arte. Na era da reprodução técnica (fotografia, cinema, gravação) essa presença única se esvai, pois cópias infinitamente multiplicáveis dissolvem a relação de unicidade e autoridade que sustentava o valor cultural da obra. Filmes como *Sunset Boulevard*, embora não possam restituir a *aura*, até mesmo pela própria materialidade em que se manifesta, apresentam como que uma residualidade da *distância reverente* que suscitava a arte aurática. Para um aprofundamento sobre esse conceito, ver deste filósofo: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I* – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

53 - Para uma compreensão dos aspectos técnicos e dos dilemas éticos da representação clássica hollywoodiana, ver o texto de David Bordwell citado nas Referências deste livro.

modernista da autorreflexividade: o filme examina ao microscópio, sem anestesia, revelando rugas, cicatrizes e cadáveres no fundo da piscina.

Sunset Boulevard é um drama quixotesco, ao estilo noir, sobre a tragédia entre desejo e realidade. Mas também é um apólogo sobre a impotência de o dinheiro produzir sentido. E uma sátira ácida sobre os descaminhos de Hollywood. E também uma loa à era de ouro do cinema mundo. E ainda uma reflexão metalinguística sobre o papel social do cinema. E também um estudo sobre a tragédia do culto idolátrico do artista. E segue por aí. É dessas obras que, pelo feliz encontro de clareza expositiva, atuações soberbas, complexidade de abordagem e precisão técnica, fazem a glória da sétima arte.

A isso acrescentemos: é um tratado visual sobre tempo e morte. A narração *post mortem* de Joe Gillis cria um presente fantasma em que o futuro já está condenado, deslocando a ação para o domínio do irreversível. Gloria Swanson, relíquia viva do cinema mudo, encarna Norma Desmond não só como personagem, mas como arquivo de um regime imagético extinto. Erich von Stroheim, ex-diretor-monarca do período silencioso, surge como mordomo/devoto, reforçando a *mise en abyme*: a ficção absorve sua própria história, como a serpente que devora o próprio rabo.

Do ponto de vista material, cada elemento do set colabora para essa arqueologia do desejo: a mansão gótica – verdadeiro mausoléu de lembranças – foi ornamentada com espelhos venezianos que duplicam corpos e sugerem a proliferação infinita dos eus; o Isotta Fraschini conversível, importado da Itália, simboliza o luxo fossilizado que já não leva a parte alguma; a trilha de Franz Waxman alterna pompa sinfônica e dissonâncias expressionistas, expondo a rachadura entre ilusão e náusea. Além disso, Wilder filma, em cena capital, a piscina de cima para baixo, num plano que alude à lente de mergulho de *Citizen Kane*, insinuando que, onde há brilho cristalino, também há cova líquida.

Sob essas camadas corre ainda uma pulsação política: *Sunset Boulevard* foi filmado quando os estúdios tentavam lidar com o avanço da televisão, a caça às bruxas do macarthismo e a crise do sistema de estrelas. Norma – que rejeita o microfone, a fala, a cor – é corpo-manifesto contra as mudanças que não pode controlar. Nessa chave, a famosa frase “I am big. It’s the pictures that got small” converte-se em diagnóstico preciso da relação entre tecnologia e poder: quem controla o enquadramento controla a escala do mundo.

A sequência final, com Norma descendo a escadaria e avançando à câmara como se fosse o set de Salomé, condensa todos esses vetores. O *close-up* – instrumento supremo de consagração do divismo – transforma-se em registro forense de delírio. Ao exigir “Mr. DeMille, I’m ready for my close-up”, Norma não busca trabalho, mas absolvição: crê que, se a imagem voltar a abraçá-la, restituirá sentido à existência. Wilder, implacável, concede-lhe o close, mas sabemos que a luz fílmica, dessa vez, não salva; antes mumifica.

Talvez seja por isso que, sempre que revisitamos *Crepúsculo dos deuses*, sentimos de novo o sismo ontológico descrito nos parágrafos iniciais: uma obra que nos enamora e nos assombra, oferecendo a centelha de um mundo mais lúcido – ao custo de revelar que toda lucidez comporta perda, toda glória traz embutido o gérmen do crepúsculo.

A estranheza das imagens de Lynch

A filmografia de David Lynch utiliza dispositivos que nos lançam em uma experiência de perda do senso de realidade. Somos conduzidos a um estado de desconforto que, por alguns instantes, desnaturaliza nossos hábitos e práticas cotidianas. Esse breve hiato, dependendo do espectador, pode culminar em um frenesi inconsequente ou servir como ponto de partida para uma reflexão mais profunda. De qualquer forma, é nesse processo que reside a singularidade e a força do cinema de Lynch: mais do que narrar histórias de maneira convencional, ele se dedica a criar atmosferas⁵⁴; mais do que ensinar lições ou defender ideologias, ele busca convocar sensações.

Se quisermos precisar melhor quais dispositivos, diremos que Lynch oscila entre a noção clássica de *grotesco* estabelecida por Wolfgang Kayser – a desfiguração do familiar, que conduz a uma sensação de inquietação e deslocamento e que combina o cômico e o aterrorizante, criando um efeito de ambiguidade e tensão – e o *estranho* (*Unheimlich*) estudado por Sigmund Freud, isto é, a ideia de algo que deveria ser reconfortante, mas que é transfigurado em algo desconcertante ou ameaçador. Em sua forma mais intensa, o *Unheimlich* pode ser um retorno do inconsciente, uma manifestação de medos e desejos reprimidos, que rompe com a segurança do conhecido. Seja como for, por meio do grotesco ou do estranho⁵⁵, quando assistimos a Lynch nos falta o chão: o familiar se transmuta em infamiliar, o cotidiano se torna insólito. Essa mescla de distorção e retorno do reprimido é central nas obras de Lynch, onde o cotidiano e o aparentemente comum se tornam cenários de estranhamento e incerteza.

Se observamos bem, essa sensação de desconforto e de perda do real, em si, não é revolucionária ou transformadora. Em boa parte de suas manifestações, em comunidades abrigadas nas redes sociais e em subgêneros da cultura gótica e *heavy metal*, o grotesco e o estranho tornam-se mecanismos escapistas, fuga do mundo adulto racionalizado, ou meras manifestações de irreverência. Mas, em Lynch, torna-se uma estratégia para construir um mundo muito próprio e lançar questionamentos que, em última instância, nos convidam a pensar a complexidade do real para além dos parâmetros realistas e pragmáticos da representação clássica hollywoodiana⁵⁶.

54 - Para Gumbrecht, a *atmosfera* é central à experiência estética, pois permite que o espectador interaja com a obra de arte em um nível pré-reflexivo, sem necessariamente buscar decifrar seu significado. Em vez disso, a atenção se volta para como a obra faz sentir. Isso desafia abordagens hermenêuticas centradas exclusivamente na interpretação e na extração de significados. A *atmosfera* não se limita ao significado do objeto, mas envolve o impacto físico e emocional que a obra exerce. Ver mais em: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença* - o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

55 - A caracterização aqui é demasiado sumária. Para um aprofundamento das duas noções, ver: KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986. E também: FREUD, Sigmund. "O inquietante". *História de uma neurose infantil (O homem dos lobos)*; além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

56 - Sumariamente, David Bordwell assim caracteriza o padrão da narrativa clássica de um filme hollywoodiano: 1) a narrativa é guiada por personagens que têm desejos claros e objetivos bem definidos; 2) o estilo visual é transparente, ou seja,

Como instava Luis Buñuel⁵⁷, o que certamente converge com a prática de David Lynch, o cinema não deve se limitar a reproduzir a realidade objetiva, mas sim transformá-la e transcendê-la por meio de uma abordagem poética.

Buñuel e Lynch transformam o banal em algo extraordinário e perturbador, mostrando que o cinema pode ser muito mais do que uma simples ferramenta narrativa. Para ambos, o cinema é uma arte capaz de acessar o que está além da palavra, penetrando nos mistérios da mente humana e no imaginário coletivo. No entanto, enquanto Buñuel, mais crítico e iconoclasta, recorre à poesia das imagens para desmontar as convenções sociais e religiosas e desvelar as contradições do mundo burguês, usando sonhos e imagens irracionais para explorar desejos, medos e tabus ocultos, Lynch — embora também expresse as contradições entre moralidade pública e desejos sombrios — busca uma poesia cinematográfica mais na atmosfera e no poder sensorial das imagens e sons do que na subversão ou exposição direta das contradições sociais.

Podemos afirmar que, em David Lynch, o desconforto gerado pela ausência de solidez no mundo e pelo bizarro que corrói a norma constitui a etapa destrutiva de seu trabalho. É possível que nos estacionemos nesse ponto, encerrando nossa experiência estética em uma visita — fascinante para uns, angustiante para outros — a um mundo grotesco. No entanto, podemos dar um salto além se compreendermos que, em Lynch, ao movimento de contração segue-se um movimento de expansão: primeiro, perdemos o mundo; depois, descobrimos que ele é muito mais amplo do que imaginávamos.

Além de um olhar automatizado, que desmágica nossa fruição das imagens, tendemos a estabelecer fronteiras muito nítidas entre o real, o imaginário e o onírico. Lynch propõe um retorno à inocência e ao embaralhamento pré-lógico das fronteiras. Ele desce às fontes turvas do inconsciente⁵⁸ de onde extrai padrões transpessoais – arquétipos – para moldar grande parte de seus personagens. Seus filmes emergem, pois, do choque entre sua peculiar bizarrice e os modelos universais facilmente identificáveis, e por isso se parecem com um misto de pesadelo e conto de fadas.

Até mesmo nos curtas-metragens, Lynch encena como que uma epifania da realidade: tudo o que vemos torna-se infamiliar, misterioso – e nisso vislumbramos um significado mais profundo ou uma verdade subjacente de algo na realidade. O grande problema, a meu ver, é a difícil decodificação desta verdade. Trata-se de uma obra

as técnicas cinematográficas (edição, movimentos de câmera, iluminação) são projetadas para não chamar atenção para si mesmas; 3) a história é apresentada de forma clara, com um início, meio e fim bem definidos; 4) cada evento tem uma função na narrativa, com uma lógica de causa e consequência; 5) não há elementos narrativos “gratuitos”; tudo serve para avançar a trama ou desenvolver os personagens; 6) as histórias têm resolução completa, fechando os arcos narrativos e eliminando ambiguidades. Para um maior aprofundamento, ver: BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernando (org.). *Teoria contemporânea do cinema 2*. São Paulo: Senac, p. 227-301.

57 - As ideias de Buñuel sobre cinema de poesia podem ser conferidas em: BUÑUEL, Luis (1991) “Cinema: instrumento de poesia”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, p. 333-337.

58 - Penso aqui nas ideias sobre o inconsciente – pessoal e coletivo – de Carl Jung. Ver em: JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.

resistente à lógica redutora da interpretação. As imagens de Lynch não constituem um sistema organizado que pode ser trivializado em algum discurso edificante. São imagens poéticas, lúdicas, que mantêm seu núcleo de mistério. Muito se discute se Lynch é ou não um artista surrealista; independentemente disso, há um ponto que ele compartilha com esse movimento: a tentativa de extrair, do fundo do ser, imagens puras, não racionalizáveis, e, portanto, resistentes a uma redução alegórica.

A palavra *mistério*, frequentemente evocada aqui, está no cerne da experiência religiosa, tal como descrita pela fenomenologia do sagrado⁵⁹. O *mysterium tremendum* — aquele misto de assombro e fascínio que o ícone sagrado ou a experiência epifânica desperta no *homo religiosus* — é algo que o cinema de Lynch tenta infundir nas imagens de seus filmes. Contudo, essa busca não carrega um propósito de proselitismo religioso. Para Lynch, religião e mito não são objetos de reverência, mas repositórios das grandes imagens que sintetizam os dilemas da condição humana. Ele os utiliza como ferramentas para insuflar estranhamento e densidade em seus personagens e nas situações que vivem.

O resultado é um *mysterium tremendum* profano, uma experiência que nos obriga a questionar nossos sentidos e a reaprender a enxergar o mundo. Diante das imagens lynchianas, somos tomados por um sentimento de ignorância, um estado de perplexidade que exige tempo para digerir e decifrar. Essa convivência prolongada com as imagens nos conduz a uma outra forma de experimentar a arte, uma que privilegia as sensações e recusa a facilidade do jogo alegórico imediato – algo raro no cinema de cunho comercial.

Essa *desorientação positiva* diante da resistência hermenêutica da imagem se complexifica mais porque, como mencionado, em Lynch o sonho e o delírio não se deixam separar do que se toma por real. A desorientação, que em filmes mais abertamente comerciais é geralmente temporária e estratégica, percorre as obras de Lynch de ponta a ponta, frequentemente sem oferecer uma resolução no desfecho. Para muitos espectadores, lidar com essas irresoluções e com um universo denso, onde as camadas de significado se confundem, é um desafio. Isso porque, em Lynch, não há qualquer aviso de que estamos adentrando um mundo fabuloso. O cinema de Lynch não é fantástico, mas faz brotar o fantástico no cerne da normalidade. O realismo fílmico não é descartado de imediato.

Assim como no Luis Buñuel de sua fase madura, Lynch preserva a representação clássica típica dos filmes comerciais apenas para subvertê-la em algum momento. A estrutura da narrativa policial, por exemplo, é evocada em seus elementos centrais – como a busca pelo assassino –, mas se dissolve em um jogo de imagens oníricas e imaginadas, que tratam a pseudotrama policial com total indiferença. Lynch utiliza

59 - Rudolf Otto define o sagrado como o “totalmente outro” (*ganz Andere*), algo que está além da compreensão humana e se revela como uma presença misteriosa. Essa experiência é irracional no sentido de que não pode ser completamente explicada ou compreendida pela lógica ou pelos conceitos. O *mysterium tremendum* é uma expressão central em sua obra e caracteriza a experiência emocional diante do sagrado. Ver mais em: OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

o realismo não como um fim, mas como um veículo para transcender suas próprias limitações.

Os amantes da verossimilhança, do enredo de causa e consequência, da encenação pragmática podem se incomodar e querer capitular. Custa caro romper a aliança, há muito celebrada na indústria cinematográfica, entre cinema narrativo e prazer visual. Mas quem tiver paciência verá que Lynch não é apenas um brincalhão ou um surrealista fora do tempo: ao confundir os planos da existência (real, onírico e imaginário) e liberar sua sombra pessoal, o cineasta nos brinda com narrativas grotescas que oferecem um mundo mais integral do que o realismo social diurno, predominante no cinema americano, no qual o CGI é a única concessão ao sonho e ao delírio.

O espetacular, em Lynch, não se manifesta como tiro, porrada e bomba, mas como algo profundamente entrelaçado à vida cotidiana. Não há uma separação rígida entre a existência comum e o sobrenatural ou o mistério. O que Lynch apresenta é o homem em sua totalidade, inserido em um real que transcende a ordem material captada pela câmera. Pois o homem sonha, delira e imagina — e esses elementos, longe de serem ilusórios, também pertencem à ordem do real.

Refletindo sobre o grotesco, Wolfgang Kayser apresenta argumentos que encontram ressonância no trabalho de David Lynch. Kayser sugere que o grotesco adquire especial relevância na modernidade, quando o ser humano perde o senso de unidade e segurança em relação ao mundo. Nesse contexto, o grotesco emerge como uma resposta artística à crise existencial e à fragmentação da realidade contemporânea. É nesse terreno que se inscreve a obra de Lynch. Contudo, em Lynch, há um esforço para transcender essa fragmentação por meio da sobreposição, na trama fílmica, dos âmbitos objetivos e subjetivos da experiência humana. O resultado dessa sobreposição não é a restituição de uma totalidade perdida, mas a integração do *homo demens* (irracional, emocional e poético) ao *homo sapiens* (racional)⁶⁰, do homem que sonha ao homem que trabalha, do bárbaro ao civilizado. Incorporar o *sapiens* ao *demens*, reconhecendo a importância da imaginação, do delírio e do sonho na construção de uma psique mais equilibrada, diria até de uma sociedade mais equilibrada, é uma tarefa de relevo que Lynch realizou como poucos.

60 - O debate sobre o *Homo sapiens-demens* está em Edgar Morin. Morin questiona o paradigma cartesiano, que privilegia a razão e separa o sujeito do objeto, o pensamento da emoção e o humano do não humano, e propõe que a condição humana deve ser entendida em sua totalidade e contradição. Ver, entre outras obras do autor: MORIN, Edgar. *El paradigma perdido*: ensayo de bioantropología. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.

Ainda estou aqui: forma clássica e impulso documental

Pode-se recomendar o novo filme de Walter Salles por vários motivos. Por resgatar uma memória coletiva que não pode ser esquecida. Por reconstruir tão bem o Rio de Janeiro da época. Pelas atuações soberbas. E, não menos importante, pelas qualidades artísticas do filme. *Ainda estou aqui* (2024) é, a meu ver, o filme esteticamente mais bem resolvido de Walter Salles.

Os filmes de Walter Salles revelam uma tensão instigante entre uma linguagem cinematográfica ancorada no realismo clássico – herdado em grande parte da tradição hollywoodiana⁶¹ – e conteúdos de orientação mais progressista, frequentemente voltados para questões sociais e existenciais. Essa tensão, longe de ser um obstáculo, constitui uma das forças centrais de sua obra, sobretudo quando o formalismo narrativo é suplantado por marcas de um real em estado bruto, conferindo às imagens um caráter híbrido e veraz.

Em *Central do Brasil* (1998), essa fusão entre forma clássica e impulso documental se manifesta de modo especialmente eficaz. O filme conserva uma estrutura dramática reconhecível, com arcos bem delineados e personagens comoventes, mas essas convenções são continuamente rasuradas por um tom quase etnográfico, que se revela na câmera atenta ao cotidiano, nas locações reais e nos diálogos impregnados de oralidade. O resultado é um cinema que concilia beleza formal com um senso agudo de responsabilidade ética, emocionalmente potente e esteticamente coeso.

Ainda estou aqui segue uma via semelhante, ainda que com outras inflexões. A inserção de imagens em super 8 feitas pela personagem Vera, além de conferir um tom documental à narrativa, atua como mecanismo de ativação da memória e intensificador dramático. Esses fragmentos de baixa definição, ao mesmo tempo íntimos e frágeis, abrem fendas na linearidade do relato, instaurando um tempo outro, carregado de afeto, ausência e subjetividade.

Por outro lado, há momentos na trajetória de Salles em que a estilização parece ultrapassar o equilíbrio entre forma e conteúdo. Quando o virtuosismo visual se impõe com demasiada força, a narrativa perde em verossimilhança e densidade crítica, fazendo com que a denúncia social pareça estetizada em demasia, quase como se o sofrimento fosse convertido em espetáculo. Para mim, esse descompasso é particularmente evidente em *Abril despedaçado* (2001), onde a sofisticação imagética, embora tecnicamente admirável, acaba por esvaziar o vigor político e emocional da trama. Nesse caso, a beleza plástica encobre, em vez de revelar, as camadas mais cruas e urgentes da realidade retratada.

61 - Mais uma vez remeto o leitor ao estudo de David Bordwell citado nas Referências ao final do livro.

A meu ver, nunca na obra de Walter Salles o equilíbrio do estilo clássico esteve tão bem casado com as intenções políticas e morais quanto em *Ainda estou aqui*. Este filme é, a um só tempo, superlativamente perfeito, no estilo a que se propõe; límpido sem ser excessivamente didático no direcionamento político-ideológico que buscar transmitir; e comovente sem se ancorar truques melodramáticos baixos. Salles produziu uma joia que, junto com *Central do Brasil*, ficará a meu ver como legado à cinematografia brasileira.

Desde a primeira cena, em que a paz da protagonista (Eunice Paiva) boiando no mar é abruptamente interrompida, o filme instaura um dispositivo de desconforto que o cineasta saberá trabalhar com muita precisão e sutileza. Essa ruptura inaugural, que interrompe um instante de suspensão íntima e quase meditativa, antecipa o confronto entre a superfície tranquila da memória pessoal e o abismo da violência histórica que logo se impõe.

Mesmo na primeira parte do filme, em meio a festas e ritos de afeto familiar, este presságio continuará rondando. A água do prólogo, para citar um único exemplo de símbolo admonitório, aparece ainda na dramática cena do banho que a protagonista toma depois de ser libertada do cativo. Ali, Eunice simbolicamente renasce depois de torturada. Novamente, quando a família vai retornar para São Paulo por decisão da protagonista, a água (no caso, o mar) será a moldura que tornará pequenas Eunice e a filha mais contrariada, projetando a fragilidade de ambas e o mundo de durezas que toda a família, sobretudo a mãe, terá de enfrentar.

Impressiona como casa e praia são trabalhadas antes e depois do “desaparecimento” de Rubens Paiva. Enquanto a praia, na segunda parte, perde protagonismo, a casa vai se tornando soturna junto com a família. Música, iluminação e enquadramentos refletem o desespero interior e o desconforto da família, que ganham uma dimensão grotesca com a presença dos homens silenciosos que ficam 24h por dia na casa. Saltamos, neste ponto, do idílio familiar para o relato kafkiano. Tudo muito orquestrado. Um momento simbólico, neste sentido, se dá quando um dos homens fecha as cortinas. A casa festeira, iluminada, filmada em planos mais abertos, vira um lugar silencioso, aflitivo, penumbroso. A música, antes onipresente, torna-se rarefeita. Mas, em nenhum outro lugar, o desespero e a desorientação se estampam de modo tão vívido quanto no rosto, no olhar, no corpo, nos gestos de Fernanda Torres, no papel de Eunice.

Impressiona, por fim, como Walter Salles costura o drama familiar com o drama de uma nação. Como é bem feito o salto do micro para o macro, nos fazendo ver no drama individual de Eunice uma ferida que é de uma nação inteira, embora mais fortemente das famílias que perderam entes queridos, que não enterraram os seus mortos. *Ainda estou aqui* funciona, para o Brasil, como a imagem da TV, ao fim do filme, funciona para a Eunice idosa e com Alzheimer: faz acordar o que é essencial e não pode ser esquecido. Que a família reunida ao fim do filme seja a profecia de um Brasil futuro.

André Novais, filme, vida

Muitas vezes dizemos (ou ouvimos alguém dizer) a frase “Minha vida daria um filme”. A verdade é que não, dificilmente uma vida tem a coerência interna –as ligações causais e as sincronicidades (no sentido junguiano) – que um filme exige. Há muita contingência e momentos de pura bombeira, sem nenhuma grandeza ou significado profundo, em nossas vidas.

Quando vamos narrar nossa vida, precisamos “cortar” cenas, descobrir ou inventar encadeamentos, segundo nossos valores, crenças, capacidade cognitiva, temperamento.

Entre filme e vida, entre narrativa e vida, há um conjunto de operações que tende, especialmente em filmes *standard*, a suprimir o banal e o contingencial. Há, no entanto, alguns diretores, a exemplo de Ozu e Kiarostami, que buscando um certo naturalismo das imagens, recusando a ordem do espetáculo, operando numa sutileza que esconde o gesto artificial, logram nos dar a sensação de um cinema em que filme e vida praticamente coincidem.

Este é o caso de André Novais Oliveira e este excelente *Temporada* (2018). Novais logrou realizar um retrato humano e desdramatizado dos dilemas da sobrevivência do trabalhador brasileiro das zonas periféricas. O foco da história é a jornada de Juliana, magnificamente interpretada por Grace Passô, que deve enfrentar uma ruptura amorosa, uma mudança para outra cidade e a sobrevivência com um salário apertado. Mas não se trata de um filme de personagem; o que temos é um amplo painel da arte de viver e sobreviver, construído de modo muito espontâneo, sem moralismo e sem muito acento político. Não há coitadismo nem espetacularização da pobreza ou menos ainda da violência.

Trata-se de um registro híbrido, entre o ficcional e o documental, levado a cabo com uma perícia técnica que transparece espontaneidade, que gera uma beleza e um humanismo até pouco tempo (antes do despontar dos novos cineastas mineiros como Affonso Uchoa, Marília Rocha e o próprio Novais) raro no cinema brasileiro. Novais nos mostra uma nova periferia, um novo proletário, uma nova sociabilidade. Um cotidiano onde desponta uma imagem do humano bastante integral.

Catarina Vasconcelos: uma arqueologia poética da memória

O nosso destino pessoal não se desdobra no vácuo. Decorre num espaço que é parte intrínseca dele. A nossa história não começa em nós. Para além de nossas ações, nossa história se liga às vicissitudes de nosso enredamento familiar, bem como à história de nossos ancestrais e a de nosso país.

Catarina Vasconcelos sabe disso. E é sobre isso que ela reflete em *A metamorfose dos pássaros* (Portugal, 2021). Trata-se de um filme de busca pessoal que se desdobra numa arqueologia poética da trajetória familiar e numa alegoria da identidade de Portugal (claro, com sua visceral ligação com mar).

A metamorfose dos pássaros recebe a classificação de filme documental. Mas, se você for assistir, não espere um discurso denotativo, direto, didático. Insisto em dizer: trata-se de uma arqueologia poética. Uma busca mediada pela memória e pelo lirismo. Um exercício de fabulação que não hesita em sacrificar a verdade factual em prol da poesia.

A diretora, para dar conta da força telúrica que emana de suas memórias, aciona muitos recursos pouco naturais em um documentário. Às vezes a sensação de mixórdia é patente, mas isso parece muito mais um meio honesto de ela dar conta do material que filma do que falta de rigor. A linha tênue que ela escolheu percorrer, entre a memória e a poesia, exige liberdade formal.

Da história do pai ausente (simbolicamente, marinheiro português) à morte da mãe, a obra se desdobra em melancólica delicadeza. Uma sensação poderosa de efemeridade da vida, de vacuidade dos grandes projetos, de força transfiguradora e quase mágica da natureza perpassa todo o filme, e marca quase todas as opções estilísticas da diretora, dos enquadramentos ao texto, passando pela paleta de cores e pelos momentos um tanto surreais que irrompem o relato. Imergimos numa atmosfera suspensa, estranha, onde a realidade se dissolve na memória e a memória se transmuta em fábula.

Em *A metamorfose dos pássaros*, Catarina Vasconcelos realizou uma rara síntese entre autobiografia, invenção poética e crítica cultural. Trata-se de um filme sobre o luto e a ausência, mas sobretudo a respeito da permanência espectral dos afetos. Uma obra singular, em que o íntimo se torna universal justamente porque enuncia sua fragilidade – e extrai, dessa fragilidade, uma beleza que causa desconforto.

A floresta híbrida de Luiz Bolognesi

Estamos no século XXI e não é mais possível crer numa representação neutra ou num realismo absoluto⁶². Entre Woody Allen e Tarantino, até Hollywood aprendeu a brincar de romper a quarta parede. Porém, aqui e ali, ainda se vê quem acredite que documentário mostra a verdade, não tem ficção, apresenta as coisas como elas são⁶³.

Sem dúvidas, muitos documentaristas exploram desalmadamente a boa-fé do espectador e de modo sorrateiro tentam invisibilizar os dispositivos estéticos e ficcionais para dar a aparência de realidade filmada. Em geral, o resultado dessa operação é um filme ruim e mentiroso.

Luiz Bolognesi se encontra nos antípodas desse método desonesto. Bolognesi firma dispositivos claros de construção do documentário, e o faz com uma finalidade ética: dar voz ao outro. Todos os recursos estetizantes do documentário *A última floresta* (2021) estão ali para nos ajudar a compreender o universo e o modo de vida dos ianomâmis.

A última floresta é um documentário que se desenvolve de modo híbrido, recorrendo à ficcionalização, não para sublinhar o espetáculo, mas para que possamos imergir nos mitos, ritos e práticas cotidianas dos indígenas ianomâmis. O registro híbrido permite a Bolognesi oscilar entre o cinema direto (próximo à etnografia fílmica de Jean Rouch) e a ficção, ora mostrando os trabalhos e os dias dos indígenas sem intromissão, de um modo o mais impessoal possível, ora ficcionalizando mitos e momentos de tensão vividos pelos ianomâmis. Estes momentos ficcionais são vividos pelos próprios indígenas.

Em alguns momentos, a fronteira entre representação direta e ficcionalização se embaralha, e o resultado desse embaralhamento está longe de significar perda de unidade. Pelo contrário: é justamente aí que o discurso fílmico

se adensa e se complexifica. Em *A Última Floresta*, essa con-fusão – do latim *confundere*, composto por *con-* (“junto”) e *fundere* (“fundir”) – não implica desordem, mas sim uma mistura criativa e politicamente potente entre o registro documental e a fabulação mítica.

O documentário encena sonhos, rituais e narrativas tradicionais Yanomami com a mesma legitimidade com que registra depoimentos, reuniões e cenas do cotidiano. Embaralhando essas duas camadas, a da realidade visível e a da cosmologia indígena, imergimos num universo fílmico que rejeita a separação entre o “real” e o “imaginário”. Essa con-fusão, ao desafiar os limites do gênero documental, convida

62 - O crítico literário Luiz Costa Lima dedicou uma longa série de livros ao debate da mimesis e à crítica da teoria do reflexo (a arte como reflexo da realidade) e do realismo ingênuo. Ver, entre outros livros do autor: COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1980.

63 - Um excelente debate sobre a natureza complexa e multifacetada do documentário pode ser conferida no texto ‘O que é um documentário?’, de Fernão Pessoa Ramos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. O que é um documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 192-207.

o espectador a mergulhar em uma lógica outra, na qual a verdade se revela também através do mito, da imagem poética e da ancestralidade.

A eficiência desses dispositivos híbridos escolhidos pelo diretor se deve em grande parte ao fato de que Bolognesi trabalhou em cooperação direta com os Yanomamis, em especial com o ativista e xamã Davi Kopenawa Yanomami. Kopenawa escreveu o roteiro com Luis Bolognesi (que se inspira, em parte, na obra *A queda do céu*, de Kopenawa e Bruce Albert) e também acompanhou o processo de montagem. Ao fim, *A última floresta* é uma obra multiautoral, feita em cooperação: não apenas um filme sobre os ianomâmis, mas um filme dos ianomâmis, feito com a participação deles.

A última floresta mostra o problema dos garimpos ilegais na terra Yanomami mas não se compraz em ser apenas um filme-denúncia. Todo um modo de viver é integralmente desdobrado aos nossos olhos nos breves 74 minutos que o filme dura. Trata-se de uma obra necessária, que não faz concessão ao espetáculo e à curiosidade vazia, e merecia ser mostrada em escolas e universidades pelos acertos estéticos e pela urgência do tema.

Sérgio de Carvalho e o realismo que não se amesquinha

Noites alienígenas (2023), filme acreano de Sérgio de Carvalho, aparenta, de início, ser mais um filme realista com tintas documentais, sem grande novidade. Temos ali o registro da juventude de Rio Branco, num retrato muito lúcido e fiel, produzindo seus estratagemas de sobrevivência – o que Michel de Certeau chamaria de “invenção do cotidiano”⁶⁴ – num espaço menosprezado e, ainda por cima, estigmatizado pelo poder público.

Se o filme se limitasse a esse registro da juventude preta, parda e indígena das periferias do Acre já seria digno de louvor, pela força documental e pela ausência de julgamento do realizador, que está mais interessado em entender do que em moralizar ou ensinar. Mas *Noites alienígenas* vai mais longe e tal como os filmes da nova safra de diretores mineiros, a exemplo de Affonso Uchoa e André Novais, constrói-se em cima de tensões que complexificam a mensagem do filme e refinam sua dimensão estética – demonstrando que o cinema brasileiro avançou em termos de consciência social e elaboração de uma estética aderente à nossa realidade, digo, à realidade de nossas periferias urbanas.

Aqui, dado o pouco espaço, apenas vou aludir a três tensões evidentes no filme, sem me deter em analisá-las detidamente. A primeira é como um filme “realista” não se amesquinha na pura explicação social dos fatos e mergulha no imaginário indígena como contraponto e possível solução para o vício e modo de vida vazio das periferias urbanas. Interessante notar, neste sentido, o contraponto entre o mundo de crenças dos evangélicos neopentecostais e o mundo das crenças ameríndias.

A segunda é como o diretor equilibra a representação dos destinos coletivos ao mesmo tempo em que consegue elaborar e investigar vidas individuais complexas – e isso num filme de uma hora e meia de duração.

Por fim, no próprio mundo do tráfico, há espaço para dois modelos de gestão, que implicam também dois modelos de consumo. *Noites alienígenas* é um filme que debate com muita seriedade o problema das drogas, de uma forma despida de maniqueísmo e de explicações simplórias e moralizantes. Parte da sociedade brasileira, não pequena, está ainda despreparada para esse debate – e não menos para filmes como este.

64 - Para Certeau, o cotidiano não é apenas o cenário passivo onde as estruturas sociais se reproduzem; ao contrário, é onde as pessoas comuns “inventam” maneiras de viver, agir e resistir às imposições dos sistemas dominantes. Ver mais em: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

Celina Murga e a crise da família contemporânea

Assistir a este filme da diretora argentina Celina Murga, exibido no Festival Internacional de Cinema do Rio, foi um prêmio de consolação amargo depois de não conseguir ingresso para ver o badalado *A queda do céu*, de Eryk Rocha e Gabriela Cunha. No entanto, fui surpreendido por uma obra madura, com excelentes atuações, ditada num ritmo de vai-e-vem bem controlado, espelhando duas histórias.

O aroma do pasto recém-cortado (2024) aborda um tema que, bastante explorado desde a literatura realista do século XIX, parece ter se exaurido: o adultério. Murga, no entanto, surpreendente na sua abordagem, que apresenta nuances na percepção do tema – a depender se se trata de um homem adúltero ou de uma mulher adúltera – e, acima disso, oferece um diagnóstico maduro e moralmente neutro da crise da família contemporânea. O filme é daqueles que, sem grande orçamento ou altas pretensões, firma uma leitura de mundo a partir de um ponto específico, atingindo, mesmo ao sondar um campo limitado, uma interpretação ampla da vida social.

O enredo conta, de modo espelhado, a história de dois professores (um homem e uma mulher), que não se conhecem mas habitam um mesmo universo urbano e profissional, e que veem suas vidas, e a de suas famílias, se transformarem radicalmente depois de se envolverem em relações extraconjugais. Murga não está interessada em fazer admoestação moral ou em extrair os efeitos emotivos de um tema que pode facilmente deslizar para o melodrama; busca, antes, compreender dialeticamente o adultério como causa e sintoma da crise social que embebe e fragiliza as famílias. Assim, interessa-lhe menos seguir a cartilha narrativa do drama do que mergulhar na realidade randômica das relações imperfeitas.

Há pelo menos três camadas do problema que o filme de Murga explora. O resultado do adultério na psique do indivíduo traidor e na do traído; o impacto na família, incluindo aí os filhos; a diferença de julgamento da sociedade se o ato é cometido por um homem ou por uma mulher.

Impressiona como Celina Murga dita o ritmo do filme. As duas histórias são espelhadas e o recurso técnico recorrente é a montagem paralela. Seria fácil, não fosse o domínio técnico da diretora, que o filme se tornasse cansativo. Mas o que o salva é, em primeiro lugar, a diferença (nem sempre pintada em cores fortes, mas às vezes bem sutil) entre o adultério masculino e o feminino; em segundo lugar, como Murga pinta o pano de fundo do enredo central, explorando a crise na criação dos filhos, as dificuldades financeiras e as pressões profissionais como catalisadores da crise conjugal.

Ao fim, e este é um dos pontos que mais me agradou neste filme simples mas surpreendente, Celina Murga desdramatiza um tema bombástico com uma sutileza que me pegou de surpresa. Justamente quando se esperava a crescente

do drama e mesmo da violência, o filme mostra que o século XXI pode fundar um novo paradigma. Nem a conciliação forçada nem a guerra dos sexos. No século XIX, quando o tema do adultério bombou, se pedia no desfecho a morte punitiva ou o degredo da adúltera. Murga aposta numa outra saída; aposta na leveza responsável, na reconstrução do diálogo mesmo diante de um tema tão delicado. Ao fim, *O aroma do pasto recém-cortado* é uma observação apaixonada, sem emitir julgamentos morais, da crise da família contemporânea.

O produtor do filme é ninguém menos que Martin Scorsese, de quem Celina Murga foi auxiliar de direção durante as filmagens de *Ilha do medo* (2010).

Temporalidades e desencontros em Celine Song

Vidas passadas (2023) inicia-se como um drama íntimo que promete pouco à primeira vista, mas, silenciosamente, vai se impregnando de camadas cada vez mais densas de sentido. Formalmente contido, o filme evita o melodrama e avança com passos meditativos até tocar, sem solavancos, as rarefeitas regiões da especulação metafísica. Sem recorrer a efeitos abruptos, a narrativa nos conduz, com uma delicadeza quase hipnótica, a um questionamento primordial: como as escolhas e os acasos moldam nossas vidas?

A cada cena, o roteiro da sul-coreana-canadense Celine Song tensiona o perturbador “E se...”, esse espectro que ronda nossas escolhas e que reverbera em nossa consciência nas noites de insônia. O que parecia um relato de amor frustrado revela-se, enfim, como uma meditação sobre tempo e destino – e sobre aquilo que perdemos ao escolher qualquer caminho.

Celine Song agencia poucos recursos em sua proposta; sua visada é desdramatizada, seu plano é muito natural, aparentemente sem mise-en-scène elaborada; seus personagens, verossímeis. A lentidão de algumas tomadas – fora de padrão pedido no cinema hollywoodiano – não é concessão à linguagem do chamado cinema de autor. É o modo de Song elaborar o sentido da temporalidade em sua narrativa: o tempo é a matéria de investimento maior da cineasta. *Vidas passadas* exemplifica a máxima tarkovskiana do cinema como *arte de esculpir o tempo*⁶⁵. A diretora pensa o impacto do tempo em escala macro e também em escala micro: de décadas a olhares furtivos. O que lhe interessa é rastrear impactos, remexer feridas.

O filme reflete, também, a temporalidade inerente às diferentes culturas: uma temporalidade *americana* – linear, utilitarista, orientada para o futuro – coexiste sem se fundir com uma temporalidade *coreana*, marcada por ciclos de *in-yun*, que transmutam cada encontro de um casal num capítulo de uma saga reencarnacionista. Quem acha que o capitalismo avançado homogeneíza o tempo no mundo global tem um bom mote de reflexão neste filme. Minha resposta, seguindo a do filme, é um não. Não há homogeneização absoluta. E temos, entre tempos e culturas distintos, Na Young/Nora Moon – o paradoxo ambulante, o indivíduo divisível, aquela que pertence a dois mundos e simultaneamente a nenhum. Porque é obrigada, ela age; mas a ferida do tempo, nela, não promete que irá cicatrizar. Nem na sua condição de indivíduo que ama, nem na sua condição de imigrante. A protagonista sente, pois, um desencaixe no tempo e no espaço. Sua tomada de decisão no conflito central do filme é meramente prática, porque a vida precisa seguir, mas não é resolutiva. E, é claro, tal decisão entristece o público romântico, porque desmonta o motivo mítico do primeiro amor como destino inexorável.

65 - Para Tarkovski, o tempo no cinema não é apenas um pano de fundo: ele é manipulado, alongado, comprimido ou suspenso para criar emoção, significado e presença. Assim cada plano, cada corte, é uma maneira de dar forma ao tempo vivido na tela. Ver mais na obra do autor citada nas Referências, ao fim deste livro.

Nesta tarefa desmistificadora das expectativas românticas, *Vidas passadas* tem antecedentes nobres, como os filmes da *Trilogia do antes* de Richard Linklater. Mas me parece que Celine Song leva o mote mais longe, porque oferece um filme de múltiplas camadas que galga da aparente comédia romântica até chegar ao drama metafísico. Não tive como não lembrar também um dos meus filmes preferidos, *Amor à flor da pele* (2000); como o filme de Wong Kar-wai, *Vidas passadas* se constrói sobre o que não acontece – gestos contidos, sentimentos reprimidos, a presença intensa daquilo que não se realiza. Embora o trabalho de Kar-Wai seja nada espontâneo, e demasiado estetizante, ambos os filmes constroem seus sentidos mais densos nos interstícios do silêncio, da espera, do intervalo. Poderia evocar ainda *Encontros e desencontros* (2003), já analisado neste livro; ambas as películas exploram o afeto suspenso, os laços que não se consomam, e o que há de mais íntimo na experiência do desencontro. Ambas constroem conexões intensas que não se traduzem em romance tradicional, mas permanecem como experiências epifânicas; e, por fim, ambas encenam o desconforto existencial de vivências em contextos de deslocamento cultural.

No início, *Vidas passadas* me capturou pelo tom quase caseiro de uma comédia romântica *lo-fi*, por assim dizer – despretensiosa, contida. Em seguida, foi o drama da inadaptação do imigrante que me prendeu, com suas dores subterrâneas e identidades partidas. Mas o que realmente ressoou e permaneceu foi o dilema da contingência da vida humana, esse “E se...” que inquieta, tira o sono e que me levou a lembrar de Milan Kundera – ele próprio um grande romancista e imigrante, profundamente atento ao acaso que molda destinos.

O filme tem ainda outros méritos que mereceriam ser esmiuçados, como sua capacidade sutil de desmontar estereótipos xenófobos e machistas sem didatismo, apenas pela força de sua encenação e das escolhas dramáticas. *Vidas passadas* é um daqueles filmes fáceis de assistir, mas difíceis de digerir.



PARTE 2

NOTAS SOBRE LITERATURA E CULTURA

Uma pausa para o sentido

I

Há fases em que me apego demasiado a uma música, e então sou levado a ouvi-la incontáveis vezes. A da vez é *Wild is the wind*, na versão do David Bowie (gosto também da performance, igualmente visceral, de Nina Simone). Ontem, depois de ouvir essa canção mil vezes, me pus a pesquisar sobre ela – quem compôs, onde, quando, por que, qual o sentido dos versos... e então me dei conta de que nem sempre costuramos bem a fissura que há entre fruição e interpretação de uma obra de arte. A culpa, em parte, é dos modelos interpretativos oferecidos pela crítica (de cinema e literária) nas últimas décadas.

As canções que amamos produzem uma atmosfera afetiva, uma confluência temporal em nosso íntimo, uma sensação de *presença*, segundo Hans Gumbrecht⁶⁶, que não requer para sua fruição uma compreensão racional, uma interpretação. O mesmo se dá, por exemplo, com um soneto de Cruz e Sousa, com uma narrativa de Hilda Hilst ou com um filme como *O Espelho*, de Tarkovski.

No entanto, essa experiência da *presença* foi vetada por boa parte da crítica, confundida com irracionalidade, com misticismo vazio e, acima de tudo, com falta de acuidade interpretativa, ingenuidade. Estilística, estruturalismo, nova crítica, narratologia e semiótica reduziram todo e qualquer pormenor de uma obra a índice de sentido, incluindo nisso o não-sentido e o ludismo gratuito (nada pra eles é gratuito).

Nesta perspectiva, o leitor/espectador ideal tornou-se uma espécie de detetive com lupa, que não dispensa a menor pista que seja, para logo traduzi-la em “sentido”.

II

Vimos que o leitor/espectador, como o detetive de lupa, não perde nada. Submete a uma leitura minuciosa (o *close reading*⁶⁷ dos anglo-americanos) cada ínfimo detalhe do texto que lê, do filme a que assiste, da canção que escuta.

Esta hipervalorização do pormenor, essa confiança entusiasmada nos poderes de uma racionalidade que, interpretando, desencarna as obras de arte do seu mistério, transformando tudo em sentido, foi a contribuição mais substancial da crítica surgida no século XX. Porém, derivam desse ímpeto alguns efeitos colaterais.

66 - Discuti a noção de *presença* em textos anteriores deste livro. Ver, nas Referências, a obra de Gumbrecht para aprofundar o tema.

67 - Criado no bojo do *New Criticism* anglo-americano, o *close reading* é um método de análise textual que prioriza a interpretação minuciosa – rigorosamente imanente – da obra literária, focando em seus elementos formais, linguísticos, simbólicos e estruturais, sem recorrer prioritariamente a contextos externos (como biografia do autor ou história social). Traduzidos em português, os textos Keith Cohen (“O New Criticism nos Estados Unidos”) e de W. Wimsatt e M. Beardsley (“A falácia intencional”) constituem uma introdução segura ao método. Estes dois textos se encontram em: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Primeiramente, pressupõe que nossa relação com a obra de arte é unidimensional: se resume a dissecá-la. Na educação básica, essa ideia é reforçada na medida em que o texto literário, o filme e a canção comumente só existem para respondermos a um exercício de interpretação de texto. Na escola, não só o fim da arte é ser interpretada, mas o próprio padrão da interpretação já está pressuposto no exercício a que o aluno deverá responder. Muitos alunos inteligentes, sacando esse mecanismo, começam espertamente a dar as respostas esperadas pelo professor/livro didático.

Se esse mesmo aluno, na educação superior, for cursar Letras, aí mesmo é que ele vai se distanciar da fruição e da experiência da *presença*, pois não só a ênfase continuará sendo dada à interpretação como esta ganhará um rigor técnico, nem sempre acompanhado de cientificidade, que frequentemente fará do texto um mero objeto de investigação (supostamente) científica.

Em segundo lugar, se a lupa do leitor/espectador o faz perceber as minúcias, também o leva a perder a visão de conjunto. O nosso detetive de lupa corre o risco de, obcecado pelos detalhes, tornar-se incapaz de contextualizar o que vê, aferir o seu valor e, até mesmo, simplesmente fruir a experiência. Quem olha demais para o céu pode tropeçar nas pedras; mas quem só foca nas pedras deixa de ver a beleza do céu.

Generalizando, nós, ocidentais modernos, temos imensas dificuldades de contemplar e apreciar os objetos e bens culturais: precisamos interpretá-los; precisamos, em última instância, violentá-los⁶⁸ – e algumas vezes por razões nada nobres: vaidade, proselitismo político ou religioso, anseio de manipulação. Não se trata de negar o exercício de interpretação, trata-se de entender o seu abuso. Abuso inclusive que confere autoridade a pessoas e instituições, em muitos casos, insensíveis à arte e a seus efeitos. Como bem queria Susan Sontag, a *prática hermenêutica* não pode se desvincular de modo absoluto de uma *erótica da leitura*.

68 - Para uma compreensão das ambivalências do ato de interpretar, ver o ensaio fundamental de Susan Sontag intitulado "Contra a interpretação". Este ensaio é um manifesto a favor da experiência sensível e direta da arte, contra o excesso de intelectualização, teorizações e leituras alegóricas que, segundo Sontag, empobrecem a vivência estética. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Adiós, Mafalda

Qualquer mitologia é um processo em construção. Mitos mudam de significado e, até mesmo, podem ser substituídos. Cada época inventa-os ou recria-os segundo suas necessidades. Essa plasticidade do mito – que ora se perpetua, ora se transforma – é uma de suas características mais fascinantes e perigosas: um mito pode tanto manter viva uma memória coletiva quanto ser mobilizado para ocultar tensões ou justificar poderes.

E, como bem sabiam Barthes, Campbell, Eco e Eliade, os mitos não são estruturas simbólicas próprias apenas dos grandes sistemas religiosos. A análise marxista-estruturalista de Barthes⁶⁹ mostrou como os objetos mais banais da cultura de massas – uma partida de luta livre, um automóvel, um bife acebolado – podem carregar significados que ultrapassam sua função imediata, tornando-se signos de um discurso ideológico. Campbell⁷⁰, ao identificar o monomito nas narrativas de heróis, revelou a persistência de estruturas arquetípicas que ligam as culturas – de ontem, hoje e amanhã – em suas buscas por sentido. Eco⁷¹ explorou os mitos modernos, como o do Superman, e suas implicações culturais e políticas, enquanto Eliade⁷² situou o mito como uma linguagem da sacralidade que se infiltra mesmo nas formas seculares da cultura. Mitos, portanto, operam na fronteira entre o simbólico e o político.

A *mitologia pop* das democracias liberais é pródiga em figuras e narrativas que sintetizam dilemas éticos, morais e políticos. Ela se manifesta em filmes, quadrinhos, séries, animações, campanhas publicitárias – verdadeiros laboratórios onde a sociedade ensaia versões de si mesma, elabora seus impasses e dá vazão a seus desejos. As análises marxistas, unilaterais, tendem a reduzir a mitologia pop a mero instrumento de inculcação ideológica. Esta perspectiva não corresponde à verdade inteira: mitologias pop não são meros instrumentos de doutrinação, nem menos ainda, como as mitologias tradicionais, fundadoras da ordem social. Como mitologias profanas, essas narrativas pop não sancionam nem fundam regimes de verdade, porém indicam os caminhos e os dilemas da consciência coletiva. Elas não são dogmas, mas sintomas; e, em alguns contextos, formas de intervenção simbólica e ideológica, de que Mafalda, a menininha comunista, amada por metade da América Latina e odiada pela outra, é um caso exemplar.

Os Estados Unidos criaram mitos pop triunfalistas, como Mickey Mouse e a imensa galeria de super-heróis. São como a face inconsciente do arrogante papel de legislador do mundo que os EUA atribuem a si. Esses heróis de aparência sobre-

69 - In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

70 - In: CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2007.

71 - Entre outros livros deste autor, ver: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

72 - Entre outros livros deste autor, ver: ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

humana encarnam ideais de justiça e ordem, mas também uma confiança cega no poder, na intervenção e na excepcionalidade da “missão americana”. Já os dois mitos pop mais bem sucedidos da América Latina são Mafalda e Chapulín Colorado, dois anti-heróis nada épicos, que lutam por justiça sem se sentirem, como Superman e sua trupe americana, portadores da justiça e juizes do mundo. São personagens cujas fraquezas são parte de sua força simbólica, pois representam a luta cotidiana de sujeitos historicamente marginalizados.

Preciso explicar por que os dois são a síntese dos nossos dilemas e do nosso conflito de autoimagem? Eles não apenas se contrapõem ao modelo heroico anglo-americano, como também oferecem uma reflexão sobre o tipo de sujeito que a América Latina produz: não o salvador invulnerável, mas o cidadão comum que hesita, tropeça, duvida. E, ainda assim, persiste. Não é à toa que Mafalda oscila entre a utopia revolucionária e o pessimismo niilista. São os polos em que oscilamos em nossa jornada de sujeitos latino-americanos sem dinheiro no banco. Pendemos entre a esperança de mudança e o cansaço da repetição histórica, entre o sonho de justiça social e o desencanto com a política real.

Mafalda e Chapulín Colorado somos nós, ou ao menos uma parte muito significativa dos latino-americanos. Quino foi um poderoso mitólogo, e sua genialidade sintetizou nossos dramas na forma de humor e de indignação, de poesia e de revolta. Como todo grande criador mítico, ele captou os sinais do seu tempo e lhes deu forma, ritmo e ironia. Mafalda é nossa consciência infantil e crítica, um espelho desconcertante onde se refletem nossos impasses mais profundos. Ave, Quino!

Batman em dois tempos

I

Batman e o limite dos super-heróis americanos

Numa leitura política, o limite dos super-heróis americanos, em sua quase totalidade, são os limites do humanismo liberal e da ideologia imperialista dos EUA. Super-heróis são homens de ação, *self-made man*, justiceiros. Propõem a reforma, não a revolução; a punição, não a educação; como Margaret Thatcher, acreditam em indivíduos, não na sociedade.

Batman não é a sombra de Bruce Wayne, como muitos pensam, embora muitas vezes ele seja tomado por traumas reprimidos. Bruce é a persona, a figura pública; Batman é o ego, a figura mais real, que emerge fora da coerção social⁷³. Bruce acredita na filantropia, Batman na coerção violenta. São os dois braços do mesmo corpo social: agem no espaço do humanismo liberal para corrigir distorções e punir os incorrigíveis a partir de deliberações verticais e individualistas, às vezes à revelia do Estado.

O resto é ficção, trabalho estético, figuração simbólica de disputas pelo poder e de medos coletivos, guerra de sexos, escapismo inocente e catarse coletiva, nostalgia de formas pagãs de vida, reinterpretação de padrões míticos, alegoria de disputas políticas, projeções de futuros alternativos e de apocalipses. Esse resto nada irrelevante é, a meu ver, o que realmente interessa. Quem lê ou assiste histórias de super-heróis para reforçar convicções políticas está tentando pregar um prego com uma almofada de penas.

O Super-herói representa o renascimento do Herói⁷⁴ que foi expulso da alta literatura na Modernidade e buscou abrigo na chamada cultura de massa. É a celebração nostálgica, não raramente reacionária, do ser humano centrado, que sabe por que age e concebe um mundo ordenado e racional, embora em crise. A alta literatura moderna, ao contrário, só cultua o herói problemático, o anti-herói, o trickster, os agônicos homens do subsolo e seus ressentimentos impotentes.

Serei o primeiro a concordar com quem disser que a literatura moderna assume a crise do homem em nosso tempo de forma mais madura, mas não acho necessário nem saudável nos livrarmos dos padrões heroicos encarnados, hoje, nos super-heróis.

73 - Tomo as noções de ego, sombra e persona de Carl G. Jung. De modo sintético, para Jung, o *ego* é o centro da consciência, responsável pela sensação de identidade e pela organização das experiências conscientes. A *persona* é a máscara ou personagem que o ego adota para se adaptar às expectativas sociais, funcionando como um papel ou fachada diante do mundo. Já a sombra representa o lado obscuro, inconsciente da psique, formado por aspectos reprimidos, negados ou não reconhecidos pelo ego, muitas vezes carregando traços morais ou emocionais que a pessoa prefere não admitir em si mesma. Para um aprofundamento, ver as obras do autor citadas nas Referências ao final deste livro.

74 - Para um estudo denso e abrangente do arquétipo do herói, ver a obra de J. Campbell citada nas Referências ao final deste livro.

II

The Batman, de Matt Reeves

Batman é um personagem que arrasta consigo uma das mitologias mais complexas e extensas do nosso tempo. Fazer um novo filme desse personagem implica dialogar com uma miríade de faces espalhadas por um considerável número de mídias. Toda narrativa sobre o Cavaleiro das Trevas deve se equilibrar na linha tênue entre o desejo de afirmação autoral e o respeito aos motivos míticos sedimentados por versões anteriores.

The Batman, de Matt Reeves, é um produto que certamente encontrará um lugar especial na constelação mitológica do Homem-Morcego. Respeita a mitologia do herói de Gotham, acrescentando-lhe dados novos, pondo-se na linha sombria do Batman construído na trilogia de Christopher Nolan. Aqui, em Reeves, impressiona a crueza, a “sujeira” proposital das cenas, a onipresença de uma violência sem atenuantes estéticos. O Batman de Reeves é um herói em formação, no seu segundo ano de patrulheiro noturno, que ainda oscila entre fazer o bem e virar um justiceiro. Ele ainda se fascina com a vertigem do mal (a distância entre ele e os vilões, aqui, é menor do que em outros filmes) e sabe, como um herói trágico, que sua missão excede suas forças. Este Batman pessimista não consegue circunscrever-se bem nos limites do humanismo liberal de outras versões.

Reeves tenta injetar na estrutura da narrativa de super-herói elementos da tradição *noir*, e muitos filmes dos anos 1970 são direta ou indiretamente referendados, a exemplo de *Chinatown*, de Roman Polanski. Também há um paralelo evidente entre o insone Bruce Wayne patrulhando as ruas e o protagonista de *Táxi Driver*, de Scorsese.

No entanto, como era de esperar, a linha narrativa vitoriosa, a qual o *noir* precisa se dobrar, é a da jornada do super-herói. Vence, pois, o espetáculo, regido com competência, apoiado por uma direção de fotografia eficaz, uma atuação segura e expressiva de Robert Pattinson e uma trilha que gruda no nosso inconsciente.

Embora o filme tenha quase 3 horas de duração, deixa muitas pontas soltas e o arco dramático de alguns personagens mal desenvolvido. Isto porque, presumivelmente, teremos uma nova trilogia do Cavaleiro das Trevas.

Gilberto Gil na ABL

I

A literatura não nasceu no livro e não morrerá nele⁷⁵. A literatura é um momento na história de uma prática humana fundamental, sem a qual não seríamos os mesmos: a arte de narrar. Narrando, o ser humano criou a cultura, a esfera simbólica da vida. Narrando, o ser humano dá sentido ao tempo; torna-o seu⁷⁶.

Boa parte do que hoje chamamos de Literatura e reservamos à prateleira nobre da Alta Cultura não nasceu nem como literatura, nem como alta cultura. Exemplos eloquentes podem ser lembrados: Homero, *As mil e uma noites*, a lírica arcaica grega, as cantigas medievais. Quando nos referimos a esses tesouros como “literatura”, incorremos em anacronismo e, por vezes, forçamos os limites conceituais do termo. Ou, alternativamente, assumimos deliberadamente um conceito ampliado de literatura, conscientes de que, quanto mais manifestações culturais abrigarmos sob essa designação, mais flexível e menos rigorosa ela se torna.

É necessário reconhecer que a ideia de Literatura, como conceito histórico e institucional, sofre transformações ao longo do tempo. Ela não é fixa, nem tampouco universal. Desde suas codificações modernas nos séculos XVIII e XIX, a literatura como campo vem sendo continuamente redimensionada. E parece que estamos, mais uma vez, no limiar de um desses momentos de inflexão e reconfiguração.

Os indícios desse movimento são perceptíveis: nos programas de pós-graduação em Letras, que cada vez mais incorporam objetos não canônicos; nos prêmios literários de projeção internacional, como o Nobel, que têm distinguido autores de tradições periféricas ou híbridas; e nas Academias de Letras, que se veem interpeladas por novas formas de produção simbólica. As formas poéticas e narrativas que hoje despertam o interesse da crítica e da pesquisa excedem largamente os limites do livro impresso ou do cânone estabelecido. Há uma expansão dos suportes, dos repertórios e das linguagens – do slam aos animes e mangás, do cordel às *graphic novels*, da canção popular às séries audiovisuais.

Diante disso, caso não queiramos assumir a posição de nostálgicos inconformados com a dissolução dos antigos parâmetros de consagração –viúvas macambúzias da Alta Cultura, por assim dizer –, restam-nos duas alternativas plausíveis: ampliar a noção de literatura, tornando-a mais inclusiva e permeável aos

75 - Uma reflexão percutiente sobre este tema – o da historicidade da forma de transmissão da literatura – está no ensaio “Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa”, de Castro Rocha. Este texto foi capital para a reflexão que desenvolvo aqui. Ver mais em: ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 37–61.

76 - A concepção da narrativa como instância que humanizadora do tempo está em Paul Ricoeur. Ver obra citada nas Referências, ao final.

deslocamentos culturais contemporâneos; ou, então, substituir o termo por outro mais abrangente e operacional.

Pessoalmente, alinho-me à proposta de João Cezar de Castro Rocha e considero o termo *narrativa* uma alternativa fecunda. Trata-se de uma categoria menos comprometida com a hierarquia entre gêneros e mais apta a captar a diversidade expressiva de nossa época. Hoje, portanto, prefiro me definir como um professor de narrativa, e não mais, exclusivamente, como um professor de literatura.

Pelo que afirmo, vocês já imaginam que não me espanta a eleição de Gilberto Gil para a Academia Brasileira de Letras. Mas, por outro lado, igualmente não me surpreende a reação de setores conservadores a esta eleição.

II

Vivemos uma era de nostalgia e retrotopias⁷⁷ em todos os setores. No campo cultural, o desejo de reerguer o velho muro de preconceitos que separou alta cultura e cultura pop/popular é fortemente abalado quando uma instituição tradicional como a ABL elege um músico popular para os seus quadros.

Das críticas do setor conservador que li sobre a eleição de Gil, os argumentos levantados se resumem aos seguintes: música não é literatura; a obra de Gil não tem cabedal suficiente para levá-lo à ABL; a ABL deve privilegiar a Alta Cultura; Gil só foi eleito por ser negro.

Acho constrangedores esses argumentos. Não vou discutir o primeiro (“música não é literatura”) porque meu posicionamento a este respeito já foi exposto acima, quando tratei da transformação e do caráter histórico do conceito de literatura. Além disso, quem assim argumenta esquece o óbvio de que a canção é um gênero híbrido – meio poesia, meio música.

Questionar a qualidade estética da obra de Gilberto Gil, quando tal crítica não decorre de um preconceito explícito contra as expressões da arte popular, parece-me, no mínimo, um gesto temerário. Há alguns anos, escrevi em coautoria com Alfredo Werney um artigo sobre a canção “Pela Internet”, no qual destacamos determinadas qualidades estilístico-musicais presentes na composição, sublinhando, em especial, o seu diálogo com certas vertentes da estética modernista⁷⁸. Trata-se de um exemplo, entre muitos, que evidencia a complexidade formal e a sofisticação poética de sua produção.

77 - Conceito do sociólogo Zygmunt Bauman, exposto no livro de mesmo nome. Diante da crise das utopias e dos impasses quanto ao futuro, a retrotopia descreve uma utopia às avessas, um desejo nostálgico de retornar a um passado mitificado. Ver mais em: BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

78 - In: WERNEY, Alfredo; LIMA, Wanderson. Na jangada de signo: elementos modernistas na canção “Pela Internet”, de Gilberto Gil. In: FERREIRA, Elio et. Al. (Orgs.). *Literaturas e canções afrodescendentes: África, Brasil e Caribe* (volume 3). Teresina: Edufpi, 2017, v. 3, p. 275-290.

É importante lembrar que a canção popular, como gênero, já foi plenamente reconhecida por diversos pensadores como campo legítimo de invenção estética, sendo, portanto, equivocada qualquer tentativa de reduzi-la à condição de expressão menor ou sublitéria. Nesse contexto, Gil representa não apenas uma figura central da cultura brasileira, mas um autor com amplo domínio da linguagem poética e musical, cuja obra transita entre a invenção verbal, a crítica social e a reelaboração de matrizes culturais diversas.

O que de fato causa espanto – e até certo constrangimento – é o fato de que os mesmos que se opõem à entrada de Gil na Academia Brasileira de Letras ignoram, com notável seletividade, que a mesma instituição abriga, entre seus membros, nomes como o do ex-presidente José Sarney, cuja inserção no campo literário é, no mínimo, discutível. Acrescente-se ainda a presença histórica de figuras como Roberto Marinho entre os chamados imortais — um empresário e articulador político, mas certamente não um autor com legado literário substantivo. Diante disso, cabe perguntar: a presença de Gilberto Gil realmente provocou algum tipo de perturbação no status simbólico da instituição, ou a “geleia geral” que define a heterogeneidade e a ambiguidade cultural do Brasil já se encontrava plenamente estabelecida antes de sua chegada?

O argumento de que a ABL deve ser um bastião de defesa da Alta Cultura é eivado de erro. Primeiro, há a presunção de que Alta Cultura é um selo de qualidade. Segundo, que toda literatura remete e se alimenta de Alta Cultura. Por fim, a crença de que é possível separar todos os produtos culturais em caixinhas com nomes Alta Cultura, cultura popular e cultura de massa.

Por fim, o argumento de que Gilberto Gil foi eleito para a ABL por ser negro é, nada menos, que despeito e rancor da Casa Grande. É óbvio que o fato de Gil ser negro, neste momento histórico, traz um dividendo simbólico para uma instituição que foi notadamente elitista em sua trajetória e precisa se alinhar a novos tempos. No entanto, argumentar assim, resumindo a eleição de Gil ao fator étnico, me parece uma estratégia pouco sutil com o fim de desprezar a grandeza e a complexidade da obra do artista baiano.

Em torno da morte do autor

I

A lírica moderna, a partir de Baudelaire, funda-se em princípios criadores notadamente distintos das premissas que fundaram o lirismo romântico. Um dos pontos mais antagônicos entre esses dois momentos da lírica ocidental localiza-se na maneira como ambos concebem a relação entre poesia e pessoa empírica. Na arte romântica, partia-se da necessidade de indiferenciação entre vida e obra, entre poesia e pessoa empírica; tinha-se, assim, um lirismo confessional, de cunho autobiográfico. O lirismo moderno, neste sentido, palmilha outro caminho, buscando, conforme demonstrou as análises de Hugo Friedrich⁷⁹, a despersonalização. Poetas tão distintos como Eliot, Cabral de Mello Neto, Valéry e Ungaretti encontram neste traço um ponto de confluência. Esse processo, que o crítico Guilherme Merquior⁸⁰ denominou “desegoização da lírica”, representou, em grande parte, segundo o mesmo crítico, um “esforço constante de recuperação do nível interpretativo e filosófico da poesia, estiolada no baixo confessionalismo da sentimentalidade tardo-romântica”.

O aguçamento da visão crítica do poeta em relação aos problemas da estética – como demonstram exemplarmente os casos de Poe e Baudelaire –, aliado ao horror diante da pieguice em que frequentemente resvala a retórica afetiva romântica, levou o poeta moderno a buscar não apenas a despersonalização anticonfessional, mas também a dessemocionalização do poema. Diante das emoções, o poeta moderno manifesta desconfiança; e é apenas por vias indiretas – como o humor, por exemplo – que a emotividade volta a encontrar lugar na lírica moderna.

Goethe, um dos mentores do romantismo, via a criação lírica como expressão franca da subjetividade do poeta-demiurgo, em oposição aos valores inautênticos da sociedade. Para os modernos, porém, como observa Merquior, “tudo se passa como se a individualidade não tivesse escapado à tributação tentacular da vida inautêntica, da existência postiça reservada ao habitante da cultura de massa”. O lirismo moderno reflete, assim, a consciência aguda de que o sujeito da criação já não pode – nem quer – fazer da página um espelho do eu centrado

II

Se é verdade que os artistas costumam antecipar as formulações da crítica, não demorou para que a crítica literária respondesse à tendência de despersonalização da lírica moderna. Com raríssimas exceções – como a crítica psicanalítica –, a crítica do

79 - In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX à metade do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978

80 - In: MERQUIOR, J. Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

século XX passou a demonstrar, de modo quase olímpico, um desdém sistemático por abordagens que buscassem especular as intenções do autor ou sondar sua biografia em busca de chaves interpretativas para a obra. Os formalistas russos, pioneiros na renovação dos estudos literários modernos, foram categóricos ao rejeitar explicações centradas no autor. Inimigos declarados da estética romântica do gênio, imaginaram uma história da literatura em que os autores não estivessem presentes – apenas os textos, em sua autonomia formal.

Em 1954, W. K. Wimsatt, em coautoria com M. C. Beardsley, publicou o ensaio *A falácia intencional*⁸¹, texto que se tornaria um marco nos estudos literários por sua rejeição veemente ao intencionalismo – a crença de que o sentido de uma obra de arte deve ser buscado na intenção do autor. Para os autores, tal tentativa é não apenas metodologicamente inválida, mas epistemologicamente impossível: o texto deve ser analisado a partir de sua própria materialidade, e não como um reflexo ou tradução das intenções subjetivas do criador. O sentido, afirmam, reside na obra, não na mente do autor.

Essa virada crítica se alinha, no plano teórico mais amplo, ao movimento estruturalista, que, especialmente a partir das décadas de 1950 e 1960, promove uma substituição sistemática da categoria de sujeito pela noção de estrutura. A obra literária passa a ser concebida como um sistema de relações internas, regido por leis próprias, análogas às da linguagem, e o papel do crítico literário não é mais o de decifrar consciências individuais, mas o de descrever as estruturas subjacentes que organizam e produzem a significação textual.

Mas, sem dúvida, o debate mais radical em torno da questão do autor foi encetado na França no seio do pós-estruturalismo, através dos trabalhos de Roland Barthes e Michel Foucault. São eles que vão desenvolver com maior percuciência a tópica, hoje famosa, da *morte do autor*.

Roland Barthes formulou, em 1968, um ensaio que se tornaria emblemático exatamente sob esse título: *A morte do autor*⁸². Nele, Barthes sustenta que “é a linguagem que fala na literatura, em toda a sua complexa pluralidade polissêmica, e não o autor” – como resume, de forma lapidar, Terry Eagleton⁸³. Inspirando-se em Mallarmé, Barthes afirma que escrever é alcançar o ponto em que apenas a linguagem age, eclipsando o sujeito da enunciação. Dentro dessa perspectiva profundamente antiexpressiva e antirromântica, reivindica-se o caráter essencialmente verbal da literatura: produzir um poema, um conto ou um romance é, em certo sentido, aniquilar o autor em favor da escritura.

81 - In: WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. *A Falácia Intencional*. In: COSTA LIMA, L. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 639-656.

82 - In: BARTHES, R. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

83 - In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Dar ao texto um autor, argumenta Barthes, é pressupor teleologicamente que a obra contém um significado último, oculto, que deve ser desvelado seguindo-se as pegadas de um suposto agente de coesão e intencionalidade – o “autor”. De modo provocador, Barthes equipara essa suposição à crença de que os textos literários são pouco mais que confissões veladas, e que a crítica deve assumir a função sacerdotal de revelar, como ironiza, a “mensagem do autor-Deus”.

A entronização do autor teria como consequência o aniquilamento da plurissignificação dos textos, uma vez que se supõe que o sujeito que escreve deixou um sentido que deve ser descoberto. Barthes reagirá contra esse endeusamento do autor, contra-argumentando que um texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura”.

Barthes, assim, pretere o termo autor em favor de *escriptor*, assim como frequentemente substitui literatura por *escritura*. Para ele, o autor é uma figura historicamente datada, uma personagem moderna que surge, segundo suas palavras, quando, ao final da Idade Média, “o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Renascença” descobriram “o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”. A consagração plena do autor no campo literário ocorre no interior do pensamento positivista, que Barthes caracteriza como o “resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista”.

Rejeitar o autor em favor do escriptor, portanto, não é um mero capricho terminológico ou uma provocação estilística. Trata-se, antes, de uma operação crítica que busca romper com os pressupostos positivistas e com um modelo de crítica literária pautado por três pilares problemáticos: o biografismo, o intencionalismo e o ilustrativismo – este último entendido como a tendência de reduzir a literatura à condição de espelho de posturas individuais ou de doutrinações políticas. A figura do escriptor, ao contrário, emerge como operador da linguagem, e não como fonte originária de sentido.

O escriptor barthesiano anula-se, sem maiores remorsos, para que a escritura emergja em toda a sua complexidade. Ele não impõe à escritura uma teleologia do sentido porque ele não paira antes e acima do texto; não se põe como o sujeito de que o texto fosse o predicado; ele nasce com o texto e seu poder consiste em agrupar e reagrupar, “em mesclar as escrituras, em fazê-las contrair-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas”.

Disso, dessa postura do escriptor, decorre uma mudança por parte do crítico; dadas as multifaces da escritura, a crítica deixa de ser um ato de deciframento do sentido “posto” pelo autor para tornar-se um deslindamento. O crítico percorre o espaço da escritura, mas não o penetra, pois não há fundo nela: assume, diante do texto, uma postura contrateleológica – porque sabe que não chega ao fim da escritura, que se singulariza por propor ininterruptos sentidos sem cristalizar nenhum deles.

Contemporaneamente às reflexões de Barthes, Michel Foucault⁸⁴ encetou uma reflexão sobre a função-autor – “função” porque não há sujeito absoluto, sempre se é sujeito em função de algo –, principalmente em *O que é um Autor?* (1969) e em *A ordem do discurso* (1971). Antes, porém, do aparecimento dessas duas obras, o filósofo, em *As palavras e as coisas*, de 1966, já recusara na prática a unidade “autor”, assim como a unidade “obra”, para analisar o que ele denominou de “massas verbais”.

Não nos interessa aqui acompanhar *pari passu* as reflexões de Foucault nas duas obras supracitadas. Assim, agiremos seletivamente segundo o interesse de nosso trabalho.

Muito do que foi dito em *O que é um Autor?* converge para o que Barthes escrevera um ano antes em *A morte do autor*. Ambos sabem que a noção de autor não existe desde sempre, mas emerge no momento preciso de forte individualização da história das ideias; ambos estão convictos de que a escrita, no estágio em que viemos, libertou-se do mito da expressão e só se refere a si própria: não é mais possível, para eles, pensar a escrita como a fixação das idiossincrasias do sujeito-autor numa linguagem, pois, como observa Foucault, “a marca do escritor não é mais que a singularidade de sua ausência”; ambos, ainda que enunciando por ângulos diferentes, concordam que a intenção que atribuímos ao autor pouco mais não são que projeções, em termos psicologizantes, do modo de tratamento a que submetemos os textos.

Esses são alguns pontos de convergência. Podemos agora passar em revista outras observações de Foucault. Ainda na mesma obra, o filósofo faz quatro observações que nos interessam, a saber: i) que o nome do autor serve para caracterizar um modo de ser do discurso; o nome indica que não se trata de um discurso comum, cotidiano, passageiro, mas se trata de um discurso que deve ser recepcionado de maneira mais formal, “séria”: o nome do autor dá, enfim, um estatuto de superioridade e respeitabilidade ao texto; ii) que a função autor não se exerce de maneira universal e constante sobre todas as formas discursivas; na Idade Média, por exemplo, obras literárias não exigiam necessariamente a assinatura de um autor; iii) que a função autor é, na verdade, um princípio de unidade da escrita; seu propósito é aplinar as contradições que podem emergir dos textos; iv) que todos os textos que são perpassados pela função autor comportam uma pluralidade de eus; numa mesma obra, por exemplo, o eu que fala no prefácio pode ser diferente, tanto na sua posição quanto no seu funcionamento, do eu que fala no corpo da obra.

Em *A ordem do discurso*, Foucault retoma, num breve espaço, o problema do autor, analisando-o, porém, por um outro ângulo. Aqui o autor é circunscrito entre os procedimentos internos de rarefação ou controle dos discursos; ao lado do comentário e da repartição em disciplinas, o autor é visto negativamente como meio

84 - Ver as seguintes obras: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Porto: Passagens, 1992; FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

de reduzir, nos discursos, o que eles têm de acaso, de acontecimento, de ficção. Para Foucault, o autor limita o acaso dos discursos “pelo jogo de uma *identidade* que tem a forma da *individualidade* e do *eu*”.

Depois das críticas de Barthes e Foucault, como se vê, tornou-se extremamente problemático reivindicar a ideia de autor como origem transcendental de sentido.

III

Pensadores ainda alinhados à tradição humanista não pouparam críticas às figuras de Roland Barthes e Michel Foucault. Entre as acusações mais recorrentes – e frequentemente impertinentes – destacam-se a de serem anti-humanistas (o que, de fato, ambos assumiam, embora sem atribuir a isso um juízo negativo) e a de incorrerem em paradoxo ao proclamarem a *morte do autor* enquanto consolidavam, eles próprios, prestigiadas trajetórias como autores. Ainda assim, não faltaram teóricos que buscaram, com seriedade, reabilitar a figura do sujeito-autor em novos moldes. No contexto francês, Lucien Goldmann⁸⁵, sociólogo da literatura influenciado pelo pensamento de Lukács e pelo estruturalismo genético, formulou a noção de um sujeito transindividual, isto é, uma instância mediadora entre o indivíduo criador e os grupos sociais que, segundo ele, seriam os verdadeiros produtores das grandes obras literárias, portadores de uma consciência coletiva histórica. Em outra direção, mas com impacto semelhante, Harold Bloom⁸⁶, crítico norte-americano, defendeu uma retomada da estética do gênio, de inspiração romântica, ao propor que o processo criativo fosse entendido como um gesto agonístico – *a angústia da influência* – em que o autor se confronta com os antecessores para afirmar uma voz própria. Para Bloom, conceitos como “genialidade” e “originalidade” permanecem centrais e inconciliáveis com as teses que decretaram a dissolução do sujeito. Essas intervenções, que tensionam ou mesmo contrariam a tópica da *morte do autor*, exemplificam como a questão permanece viva e pulsante no debate crítico contemporâneo, suscitando revisões, polêmicas e rearticulações teóricas.

85 - In: GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

86 - In: BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

Marginalidade: uma disputa simbólica em solo tupiniquim

I

Não é novidade para ninguém: a disputa simbólica em torno do significado do Brasil, nestes tempos de polarização política, exacerbou-se a ponto de virar guerra cultural. As visões conciliatórias, que pintam um Brasil pobre mas feliz e pacífico, exauriram seu arsenal mitológico.

A desigualdade social e os resquícios de nossa herança colonial escravocrata esgarçaram o nosso tecido social a tal ponto que as mitologias burguesas não produzem nenhum conforto ou esperança em um futuro mais justo, especialmente para os habitantes das favelas e comunidades espalhadas pelo país. O ponto cego de nossa constituição como povo – a violência – não pode mais ser escamoteado.

Para o pesquisador João César de Castro Rocha, num ensaio de 2006⁸⁷, a compreensão desse fenômeno passa pela percepção de uma transformação recente no campo artístico-cultural: a *malandragem*, enquanto estratégia conciliatória, vem disputando espaço com a *marginalidade*.

Na cultura brasileira, o malandro funciona como uma cola social, a flunar entre pobres e ricos, ora remediando ora escamoteando a violência (física e simbólica) de classe. O malandro é um poderoso mito que produz um Brasil capaz de, com humor e jeitinho, costurar suas diferenças e exorcizar sua violência constitutiva.

Porém, hoje, no campo estético, o malandro divide seu espaço simbólico com o marginal. Este, ao contrário do malandro, põe a nu a violência, esfaca as mitologias sociais da democracia racial e do país tropical abençoado por Deus.

Há, segundo Castro Rocha, uma estética marginal em andamento e desenvolvimento, na literatura e no cinema. Nela, o marginal – sem redução à semântica negativa do termo e também sem a romantização heroica dos anos 60 – fala, em vez de ser falado. Sua novidade é, ao mesmo tempo, sociológica e estética. Um novo Brasil se descortina nessa produção: uma velha ferida é exposta de uma perspectiva inaudita. Uma ferida que atravessa a nossa.

No cinema, os dois melhores resultados dessa estética da marginalidade, tanto na qualidade artística como na maneira que pensam nossos dilemas, são para mim os filmes *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queirós e *Árabis* (2018), de Affonso Uchôa e João Dumans. Deste último tratarei a seguir.

87 - ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras* (UFSM), Santa Maria, n. 28, p. 23–70, 2006.

André Bazin⁸⁸ afirmava existirem dois tipos de cineastas: os que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. A divisão é tentadora: Eisenstein e Rossellini; Expressionismo alemão e Neorrealismo italiano; montagem e plano-sequência; etc. Porém, tem seus limites. Um deles é o cinema do mineiro Affonso Uchoa, que logra um modo inaudito de conciliar estetismo (no zelo pictórico a que submete a imagem) e realismo documental. Uchoa possui três filmes, dos quais vi dois. *A vizinhança do tigre* (2014) pareceu-me uma sutil mistura do documentário observacional de Fred Wiseman com o ciclo de filmes que o português Pedro Costa fez no bairro Fontainhas; *Arábia*, de certa forma continuação do anterior, dirigido com João Dumans, lembra o Pedro Costa de *Cavalo Dinheiro*.

Uchoa realiza em seus filmes, especialmente neste *Arábia*, algo infinitamente trabalhado sem deixar de ser visceral. Impõe-nos um verismo urgente da vida periférica em imagens polidíssimas, *tableaux vivants* que à primeira vista poderiam estetizar o drama proletário mas que, como num quadro barroco, abdicam do plano de fundo para acentuar o drama humano. É como se Uchoa elaborasse quadros perfeitos, suficientes em si, mas nunca perdesse a consciência de que esses quadros não apagam a memória do fora-de-campo, do mundo lá fora.

Arábia é um filme profundamente consciente de que os dramas individuais estão intrinsecamente ligados aos dramas coletivos; recusa, desde o início, as falácias reconfortantes do liberalismo meritocrático. Trata-se de um filme político, mas não no sentido panfletário ou didático, em que a câmera treme, o padrão é um vilão caricatural de abdômen protuberante e os discursos soam como slogans ensaiados. *Arábia* opera em outro registro: é um filme imersivo, afetivo, construído a partir da escuta e da presença, não do julgamento à distância. Isso se torna ainda mais potente ao sabermos que o protagonista, Aristides de Sousa, interpreta um personagem cujas experiências ecoam sua própria trajetória de vida. Há, portanto, uma verdade encarnada ali, não encenada.

Arábia constrói uma política da sensibilidade sem recorrer à manipulação emocional. Quando Cristiano sofre o acidente de trabalho, o filme não dramatiza a cena com música ou efeitos visuais intensos. O uso da voz em off do protagonista cria uma relação de proximidade sem manipular as emoções, deixando que o sentido surja do próprio relato pessoal. Político sem ser autoritário, revolucionário apesar do desencanto, o filme substitui as palavras de ordem pelo gesto empático de devolver complexidade a vidas que costumam ser reduzidas a estatísticas.

Sei que uso a linguagem dos paradoxos para falar de *Arábia*, e o paradoxo frequentemente desliza os enunciados para o místico ou o indeciso. Faço-o, porém, porque tento descrever um talento invulgar, que logrou elaborar uma obra que

88 - Ver a obra de Bazin citada nas Referências, ao fim deste livro.

equilibra extremos que nos pareciam pouco conciliáveis. Nela, as “vidas matáveis” – aquelas existências que, sob a lógica necropolítica⁸⁹, podem ser exterminadas sem escândalo, pois já foram previamente desvalorizadas pelo poder — aparecem de forma íntegra, sem redução à violência espetacularizada. *Arábia* devolve a densidade simbólica a corpos e vozes que a cultura dominante prefere manter no campo do descartável. Cristiano é um nó complexo na disputa simbólica que enreda o Brasil, e não é difícil supor que ele tenha gerado no espectador os mais variados (e extremados) sentimentos; ele é o retrato vivo do marginal de que fala João Cezar, aquele cuja história, ao ganhar voz, ameaça a lógica de silenciamento e exclusão que o construiu.

89 - Para Achille Mbembe, necropolítica é a gestão da morte como tecnologia de governo, num contexto onde o racismo, o colonialismo e/ou a desigualdade definem quais vidas são protegidas e quais são eliminadas. Ver mais em: MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Dia do Nordeste

I

Hoje, Dia do Nordeste, precisamos, além de celebrar, pensar a respeito de um ciclo infernal em que frequentemente nos metemos.

O ciclo começa com o ataque xenófobo, vindo em geral do Sudeste ou do Sul. O gatilho de tal ataque geralmente é de natureza econômica e se enraíza na absurda diferença entre regiões que o Brasil possui (somos, ou éramos, o quinto país do mundo com maior diferença econômica entre regiões). A reação típica do nordestino é uma afirmação ufanista das belezas e da cultura da região. Há um barulho imenso que, se exitoso, no máximo pune pessoas pontualmente sem alterar as condições estruturais que promovem a xenofobia.

Embora ancorada na realidade, a reação ufanista do nordestino nem arranha o preconceito sudestino e sulista. Tanto a xenofobia quanto o ufanismo são reações emotivas e pouco refletidas, quando não irracionais. E não é possível combater eficazmente uma reação de fundo emotivo com outra reação igualmente de fundo emotivo. Por este motivo, o problema volta a aparecer e o ciclo infernal volta a girar.

Como, então, combater este problema? Só há duas maneiras, nenhuma delas de curto prazo. A primeira é com a diminuição da desigualdade regional no país. A segunda é com educação. Xenofobia, em grande parte, é uma ignorância dos processos históricos que leva o sujeito a supor que a explicação para pobreza de uma região se enraíza na incapacidade ou na preguiça de seu povo. Obviamente, se os xenófobos se dessem o trabalho de ler autores de ontem (como Gilberto Freyre e Florestan Fernandes, por exemplo) e nomes mais atuais (como Durval Muniz e Augusto Fischer) veriam que o nosso projeto nacional de desenvolvimento nunca priorizou um desenvolvimento regional equitativo e que o projeto de uma identidade nacional foi construído com traços culturais seletivos, quase nunca extraídos do Norte e do Nordeste. A cultura dessas duas regiões se transformou no outro, no exótico, no pitoresco.

II

Para complicar este quadro de preconceito, somem-se outros fatores. Os tipos étnicos formadores do Nordeste quase nunca fizeram parte da elite decisória do país. E, por falar em elite, como bem nos lembra o já citado Durval Muniz⁹⁰, a que compõe o Nordeste foi fortemente responsável por nossa imagem de um povo não apenas miserável e dependente, mas também corrupto, já que sob o pretexto de combater

90 - In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2012.

a seca ela soube pintar um quadro absolutamente unidimensional e vitimizado do nordestino para angariar recursos públicos. Tais recursos, bem sabemos, ou chegavam bastante mutilados ao povo, ou sequer chegavam. E, sob o pretexto de socorrer a população, serviam (e ainda servem) para negociar favores e votos.

A indústria da seca estimulou a invenção do Nordeste⁹¹ enquanto região e como um recorte identitário, e isso homogeneizou e racializou o nordestino – como se existisse uma “raça nordestina”, o outro apequenado em relação aos “quase” europeus do Sul/Sudeste – , criando um estereótipo absurdamente negativo para todos nós que aqui nascemos.

É muito difícil convencer um não nordestino da diversidade natural e cultural da região, porque os estereótipos sequestraram nossa complexidade. É desapontador ver pessoas acharem que quase não há diferenças culturais entre, por exemplo, Maranhão e Sergipe. Afinal, ambos estão dentro da “nação” nordestina. O sertão, e a cultura que a ele se liga, é uma dimensão importante, mas não a única da região Nordeste. Além disso, essa cultura sertaneja é quase sempre apresentada nos meios de comunicação de massa reduzida aos seus traços exóticos e pré-modernos, desconsiderando seu contexto de ação e sua razão de ser.

Romper esse ciclo não é tarefa fácil nem rápida. Implica mais do que orgulho identitário ou punições pontuais. Exige ação política concreta e um esforço coletivo de reeducação simbólica. Como bem aponta Durval Muniz, essa imagem foi construída por interesses específicos e continua servindo a propósitos muito claros. Enquanto não formos capazes de enfrentar as raízes históricas e ideológicas dessa invenção, continuaremos presos ao jogo de reações que não tocam na estrutura. O Nordeste não precisa ser defendido com sentimentalismo, mas compreendido com lucidez.

91 - Durval Muniz argumenta que o Nordeste brasileiro é uma construção histórica e simbólica, forjada no início do século XX por meio de discursos políticos, intelectuais, e artísticos que atribuíram à região características fixas, como pobreza, seca, religiosidade popular e atraso. Essa “invenção” do Nordeste consolidou uma identidade regional marcada por estigmas, mas também, em contrapartida, por estratégias de afirmação e resistência cultural. Ver mais em: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

Homo narrans⁹²

Os séculos XX e XXI assistiram a uma multiplicação quase incontrolável de novas plataformas de comunicação e, conseqüentemente, a novas possibilidades narrativas. O imaginário, que certo Positivismo quis pôr de lado como período infantil da humanidade, devolve a nós, por mil suportes distintos, uma enxurrada de narrativas que, a todo dia e hora, moldam o que somos e o que queremos ser, enquanto indivíduos e enquanto coletividade.

À margem do *homo rationalis*, descobriu-se – através de pensadores tão díspares como Ernest Cassirer, Sigmund Freud, Carl Jung, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Lévi-Strauss e Michel Maffesoli, entre outros – que somos acima de tudo um animal simbólico, e que a narrativa, em suas diversas transfigurações, é nossa forma matricial de dar sentido ao tempo, como dirá Ricoeur⁹³.

Recordando a bela imagem de Georges Bataille⁹⁴, *o animal está no mundo como a água na água*. Os animais, talvez, mas nós humanos não. A relação do humano com o mundo não é direta como no caso dos animais: está mediada pela atividade simbólica, e neste âmbito contar e ler narrativas são tarefas constituintes de nosso ser, e não somente um passatempo refinado. Nos campos de concentração, relata Eliade⁹⁵, tinham mais chance de sobreviver ao horror nazista aqueles grupos nos quais havia um narrador, um contador de histórias. Não à toa Walter Benjamin⁹⁶ irá associar o fim da arte de narrar com o fim da possibilidade de intercambiar experiências.

Fundamental ao ser humano, a narrativa é uma forma trans-histórica que se atualiza em diferentes meios – o mito, a literatura, o poema, a canção, os quadrinhos, o teatro, o cinema etc. Onde quer que haja mediação simbólica, ali haverá narrativa, por mínima que seja.

Apesar do caráter proteiforme da narrativa, a teoria literária moderna, nos seus albores, quis elaborar teorias para a narrativa *literária*. Basta lembrar o Formalismo Russo e sua obsessão por situar a chamada *literariedade* exclusivamente nas narrativas da literatura. Ou o New Criticism e sua proposta metodológica do *close reading*⁹⁷. Ou ainda Dámaso Alonso⁹⁸, figura central da Estilística, sobrevalorizando minúcias verbais dos poemas que analisava, em detrimento de explicações de natureza histórica e sociológica, tudo em nome da pureza e da autossuficiência do discurso poético.

92 - Este texto serviu de prefácio à seguinte obra: WERNEY, Alfredo; CARDOSO, Daise (orgs.). *Entre o plano e a palavra: reflexões sobre literatura, cinema e outras artes*. Campinas: Pontes, 2019

93 - In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. Campinas: Papirus, 1996.

94 - In: BATAILLE, G. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

95 - In: ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

96 - In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

97 - Sobre o Formalismo Russo e o New Criticism, ver: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

98 - Ver: ALONSO, D. *Poesía española*. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid, Editorial Gredos, 1951.

zPor tudo isso, é cada vez mais difícil para o pesquisador em literatura se enclausurar hoje num estudo intrínseco da literatura, isolando-a das Humanidades e de outros sistemas semióticos, como propunham, na primeira metade do século, propugnadores do Formalismo Russo, do New Criticism, da Estilística e mesmo do Estruturalismo. Como nos lembra Claus Clüver⁹⁹, o estudo isolado, intrínseco da literatura, era endossado e recomendado pelo manual de René Wellek e Austin Warren¹⁰⁰, o mais lido e traduzido de todos os livros introdutórios aos estudos de teoria literária do século XX.

O espírito de época, hoje, enfim, nos pede um olhar inter e transdisciplinar. A narrativa hoje se encontra em todos os recantos de nossa vida, não apenas nos livros. E é por isso que um livro como *Entre o plano e palavra: reflexões sobre literatura, cinema e outras artes*, organizado por Alfredo Werney e Daíse Cardoso, se mostra sumamente necessário. Temos aqui, em textos de grande percuciência, uma amostra de algumas estratégias de abordagem comparativa entre gêneros narrativos oriundos de distintos sistemas artísticos. A mais recorrente, sem ser a única, é a via que vai da literatura ao cinema.

Fica evidente que Werney e Cardoso não impuseram aos participantes da coletânea uma perspectiva única de abordagem. Temos aqui, pois, uma pluralidade de objetos e de métodos de abordagem que oferecem ao leitor variadas sugestões de como viabilizar a instigação comparativa entre dois sistemas semióticos distintos. Também ficará claro ao leitor que, em narrativas audiovisuais como as do filme e do seriado televisivo, o sentido deriva da interação de várias camadas discursivas – algumas das quais, não raras vezes, tendemos a não dar a devida atenção.

Os textos deste livro nos permitem vislumbrar um corpo de estudiosos que, lançando mão de estratégias trans e interdisciplinares, tomam por interesse a narrativa em suas múltiplas concretizações, com um interesse que extrapola as formas canônicas da narrativa literária e trilha por gêneros narrativos até bem pouco tempo vítimas de preconceito no meio acadêmico, a exemplo da minissérie televisiva, dos quadrinhos e da animação. Vislumbra-se, igualmente, uma resistência dos pesquisadores a estabelecer uma rígida hierarquização entre os sistemas artísticos: todas as formas de arte e todos os gêneros narrativos são considerados segundo seus meios e suas estratégias de produção de sentido.

O método comparativo, aqui frequentemente utilizado, nunca visa estabelecer esta ou aquela arte como superior, pois o foco de interesse é a busca de equivalências de recursos entre diferentes sistemas artísticos. Para tal fim, conceitos de distintas áreas são mobilizados, a exemplo das noções de tradução intersemiótica, adaptação e reescrita. Estes e outros conceitos presentes nos textos aqui coligidos são categorias compreensivas, e como tais apontam para um modelo

99 - In: CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade*, 1997, p. 37-55.

100 - In: WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1976.

hermenêutico que desvela os efeitos de sentido dos recursos artísticos de que se valem os criadores. Isto é, o interesse dos pesquisadores, tomados de um modo geral, é pelos processos de produção de sentido, no que se afastam tanto da ideologização não poucas vezes excessiva dos Estudos Culturais como das leituras a contrapelo da escola desconstrucionista.

O leitor perceberá que o pendor dos textos deste livro, propositadamente, não é teórico. O fim é investigar casos concretos de diálogos intersemióticos: entre literatura e cinema, literatura e minissérie televisiva, cinema e música, quadrinhos e cinema. Seja analisando o processo de adaptação para o cinema e a TV, seja estudando a presença da música na narrativa audiovisual, nos presentes textos, a teoria vem à tona somente quando é para estabelecer nexos e explicações de narrativas concretas. Com isso, o leitor tem em mãos não apenas textos menos abstratos como também exemplos de análise que ele pode tomar como modelo para dissecar outras obras do seu interesse. As duas exceções à regra, por se tratarem de textos com maior pendor teórico, são os trabalhos de Solange Ribeiro de Oliveira, que investiga o processo de reescrita como matriz do trabalho de criação artística, e o de Camila Augusta Pires de Figueiredo e Thaïs Flores Nogueira Diniz, sobre o diálogo entre quadrinhos e cinema.

Ao final destes estudos, é possível que o leitor saia convencido desta afirmação de Solange Ribeiro de Oliveira, que sintetiza não apenas a hipótese que guia seu texto, mas, talvez, seja o *leitmotiv* que recobre e unifica todos os trabalhos aqui reunidos: “Motor secreto da criação artística, a reescrita, como se vê nesses exemplos, pode envolver igualmente textos verbais, visuais e musicais. Desconhecendo limites temporais, chega, no ecletismo radical da pós-modernidade, a multiplicar combinações e intersecções das artes tradicionais com as mídias mais recentes”. O que a pesquisadora chama aqui de *reescrita* tem muitos outros nomes: intertextualidade, recriação, pastiche, paródia, paráfrase, adaptação, tradução intersemiótica etc. Não obstante a variação de nomenclatura e perspectivas de abordagem, subjaz em tudo isso a crença no caráter dinâmico e multiforme da narrativa, que reencarna em diferentes suportes sem nunca deixar de lado seu mister de ser uma das maiores ferramentas de autoconhecimento que temos à nossa disposição.

Uma era de multiplicação de meios narrativos, como a que vivemos, exige do pesquisador a atitude de abertura e curiosidade que os autores do presente livro tiveram.

Os mundos da escrita¹⁰¹

Rodrigo Petronio é um escritor para quem, parafraseando Terêncio, nada do que é humano lhe é estranho. *Babel-azul: as escritas e os mundos*, obra que recolhe 20 anos de produção do autor, é o testamento de um apaixonado pela plasticidade do humano e pelos diversos *loci* em que este escande sua imagem pela combinação secreta das formas ou pela observação rigorosa dos fatos e de suas regularidades. Petronio não impõe fronteiras à sua perquirição do humano porque sabe, como todo grande ensaísta, que o perspectivismo rende mais que o especialismo: melhor é uma imagem ampla ainda que incompleta de um objeto ou de problema do que uma falsa totalidade oriunda do enfoque exclusivo, e muitas vezes ingênuo, num ponto único da questão; da mesmo forma, calcado no ceticismo prudente que é a marca do ensaísmo desde Montaigne, sabe o autor que os conceitos e os símbolos dão o que pensar – antes de serem fetiches que enrijecem a perspectiva de real a que apontam. *Babel-Azul* oferece uma *perspectiva* ampla e didática, sem qualquer compromisso em elaborar uma história linear, da vida intelectual dos últimos 120 anos, aproximadamente, além de revisitas a clássicos mais antigos, como *As mil e uma noites*, Sêneca, Calderón de la Barca, Vieira e La Fontaine.

Jorge Luis Borges fala de uma categoria de escritores, na qual ele mesmo se insere, que o são como uma derivação do hábito contínuo e obsessivo da leitura. Assim é Rodrigo Petronio: o exercício crítico nele é como um transbordamento do ato de ler; seu interesse maior, pois, é comunicar um fervor que, embora esteja longe de ser frívolo, ainda que eleve e transforme, é antes de tudo uma experiência prazerosa. O corolário mais rico dessa profissão de fé é que Petronio, embora se valha de uma retórica persuasiva, não está primariamente interessado em converter seus leitores, seja para aderir a crenças estéticas, seja para se engajar em causas políticas. O *modus operandi* da atividade hermenêutica do autor, pois, pressupõe não o encarceramento do objeto numa teia conceitual ou seu uso como mote para praticar proselitismo; pelo contrário, se funda numa escuta atenta dos sentidos potenciais que emanam dos textos. E esta tarefa o autor a realiza com uma saudável dose de ceticismo e prudência, sem jamais acreditar que está revelando a estrutura mesma do real a partir daquilo que analisa. Atividade de aparência simples, mas sumamente delicada, principalmente quando se observa a extrema polarização política da vida intelectual brasileira dos últimos tempos, o trabalho do autor consiste, em grande parte dos textos aqui reunidos, em apresentar as potencialidades dos objetos que investiga, fazendo isto com elegância estilística e extrema clareza. A exceção, talvez, sejam alguns textos em que o autor debate obras poéticas; aqui, propositalmente, em lugar da sobriedade e do didatismo, a escrita se deixa influenciar pelo complexo de imagens e figuras da obra em análise e o que vemos é uma escritura, no sentido

101 - Este texto serviu de posfácio à obra: PETRONIO, Rodrigo. *Azul Babel: as escritas e o mundo*. São Paulo: Laranja Original, 2021.

barthesiano, que reflete seu objeto não só nos enunciados, mas, também, na enunciação, na própria carnadura da linguagem que utiliza.

Pulsa no fundo da quase totalidade dos textos aqui reunidos, portanto, um traço que vai do texto ao homem Rodrigo Petronio, para quem o conhece: a generosidade. O autor opera numa chave didática, como já frisamos, e no horizonte de uma *hermenêutica da confiança* (Paul Ricoeur *dixit*), reconstruindo o potencial de sentido na obra em tela, sem abdicar da avaliação crítica e de uma voz própria, despida de qualquer neutralidade política e moral. Diríamos, dessa forma, que Rodrigo opera no horizonte de uma hermenêutica crítica. Assim como no passado o fizeram Augusto Meyer, Otto Maria Carpeaux e José Guilherme Merquior, o autor sabe que, escrevendo no Brasil, com todas os seus *problemas inculturais*, como diria Osman Lins, precisa daquela generosidade professoral que se vislumbra na obra dos três críticos citados para, primeiro, situar o problema, descrever sumariamente seu percurso histórico, situar as linhas de força da obra em debate e, só então, elaborar sua posição. A maior parte dos textos de *Azul Babel*, dessa forma, são ensaios muito pessoais camuflados na estrutura da resenha. Diria que são *pseudo-resenhas*, dando ao termo uma conotação positiva.

Em primeira instância, o leitor pode se deleitar na erudição generosa e no incrível poder de síntese de Rodrigo Petronio – traços que ele igualmente divide com Meyer, Carpeaux e Merquior – e sair dessa babel intelectualmente mais nutrido, compreendendo melhor como os fenômenos se interligam e com fome de aprender e pensar mais (pois me parece inverossímil lê-se um livro desse calibre sem se dar conta da ignorância pessoal e sem desejar transcendê-la). No entanto, numa leitura mais atenta, o leitor pode fruir de uma outra camada que os textos aqui coligidos oferecem: o pensamento do próprio Petronio. Aqui, nestes textos breves e escritos em geral para o grande público, este pensamento apenas se insinua, em críticas pontuais ou em ampliações dos pontos de vista da obra em debate. Um exercício interessante, que deixo aqui como sugestão, seria juntar estes momentos e, na observação atenta de seus movimentos, deduzir a posição desse escritor sutil e avesso ao proselitismo.

Não sou capaz de neste espaço exíguo escavar esse pensamento que brota lateralmente nas pseudo-resenhas deste livro, mas sem dúvida vislumbro uma antropologia filosófica e uma filosofia das formas esboçadas aqui – e que o autor desenvolve em obras que estão no prelo e em artigos publicados em revistas e períodos acadêmicos. Contento-me, modestamente, em dizer que o autor elabora um modo de ver a realidade humana que, superando dicotomias e reatando o elo entre ciência, artes e humanidades, repropõem uma macronarrativa do homem e de seus meios de autocompreensão.

A erudição, quase sempre, e de modo especial na academia universitária, é usada como uma credencial intimidatória, mas aqui em Petronio ela é tão somente uma chave-mestra que abre várias portas da aventura intelectual humana. Na base

compreensiva dessa erudição está o mito, a religião e a poesia – enquanto ferramentas simbólicas nutrizes de configurações de mundos – e como ferramenta metodológica está a comparação. Eu diria a que a singularidade da atividade intelectual de Rodrigo Petronio, se escavada, por um lado desembocará em Vico e sua larga tradição de continuadores, por outro na curiosidade sem fronteiras e na capacidade de descobrir vínculos entre distintas esferas evidente nos grandes comparatistas, como Auerbach, Leo Spitzer, e em crítico-criadores como Jorge Luis Borges e Octavio Paz. Arrisco-me a dizer que Rodrigo Petronio é um dos primeiros grandes crítico-criadores produzidos pela inteligência brasileira no século XXI. É difícil ler os textos de Petronio sem, vez por outra, erguer-se a cabeça e dizer; “Eureka! Como não percebi antes este vínculo”. Porque a ferramenta comparação, associada à hermenêutica crítica, vai paulatinamente apontando – sou tentando a dizer *revelando* – a ordem oculta sob a azáfama de Babel.

Breves dicas para ler Borges

A fama de autor difícil não deveria recair sobre Jorge Luis Borges, nascido num longínquo 24 de agosto, como hoje, no ano de 1899. Borges não é um autor difícil no sentido em que o dizemos de Joyce ou Mallarmé, isto é, pelo teor de invenção verbal. Digamos que Borges eleva a um nível exasperante uma característica intrínseca da literatura de um modo geral: sua ambiguidade. Todo texto de Borges permite uma leitura linear, por assim dizer, e uma leitura palimpséstica. Na leitura linear, centramos a atenção no enredo. Qualquer um se diverte e aprende neste nível. Mas, se queremos atingir o cerne da singularidade do autor argentino, precisaremos paulatinamente passar para o nível seguinte. E aí, sim, neste outro nível, que chamei de leitura palimpséstica, a literatura borgeana apresenta-se desafiante. É difícil não por motivos de estilo, mas porque é uma literatura da inteligência ou uma literatura elevada ao quadrado, como a chamava Ítalo Calvino¹⁰², uma vez que abarca e absorve várias tradições literárias, e até mesmo outras tradições discursivas.

Tal como o Aleph do conto homônimo, a literatura borgeana é o ponto-síntese onde as literaturas de várias épocas e latitudes se encontram. Tal como num palimpsesto, há camadas sobrepostas de discursos nela, e quanto mais raspamos, tantas mais camadas de discursos diversos descobrimos, e mais nos perdemos de um ponto de origem. Afinal, como o próprio Borges enfatizou, não há o Adão literário. Borges é um agrupador de discursos; abusivamente intertextual, sua literatura nega, na prática e nas ponderações, o mito da originalidade.

Quais as consequências desse modo de fazer literatura? O primeiro é que a literatura se torna um discurso secundário e aglutinante, paródico e lúdico em sua natureza essencial. Borges é uma espécie de Midas que transforma em literatura tudo o que toca. Nenhuma teoria, por mais séria que seja, é tratada com reverência ou devoção por ele¹⁰³. Além disso, não tem o menor respeito pelas regras de funcionamento dos gêneros. Um conto pode ser um ensaio. Um poema pode narrar uma história. Uma crítica pode focar uma obra que não existe.

Não podemos ler Jorge Luis Borges sem um certo senso lúdico e sem um ceticismo bonachão. Dogmáticos e mal-humorados, fujam de Borges enquanto podem!

Mas brincadeira implica, paradoxalmente, seriedade. E Borges, como todo grande escritor, não escreve só para divertir. Ao fazer de toda teoria séria um jogo, o autor argentino denuncia nossas pretensões de um conhecimento firme sobre nós e o mundo. Pouco a pouco, aqueles sonhos lúdicos que o escritor engendra começam

102 - CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

103 - Sobre este aspecto da obra borgeana, ver: MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

a ganhar ares de pesadelo¹⁰⁴, pois todo o chão firme de nossas certezas começa a vacilar em seus textos. Com o auxílio de Hume, Schopenhauer e do Budismo, entre outros, Borges ataca, em especial, nossas duas certezas mais sólidas: a de que temos um eu e a de que a realidade nos é autoevidente.

Apesar disso, para gostar de Borges, ninguém precisa ser um erudito. Basta aceitar o jogo que o autor propõe e o risco de desconstrução de valores que tal jogo implica. Aceite a cata de intertextos não como um dever chato e erudito, mas como uma agradável jornada detetivesca. Borges não faz seus textos dependerem de teoria, embora certas teorias nos deem acesso a um grande número de blagues e ironias que ele dissemina no texto. Borges, acreditem, era um grande brincalhão, um *ironista metafísico* como o chamou Fernando Savater¹⁰⁵, e não um desses ratos de biblioteca pernósticos.

104 - Este e outros pontos são densamente estudados por Luiz Costa Lima em: COSTA LIMA, Luiz. Aproximação de Jorge Luis Borges. In: _____. O fingidor e o sensor: no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. p. 257–306.

105 - In: SAVATER, Fernando. *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008.

Borges e o romance

Jorge Luis Borges não apenas jamais escrevera um romance como considerava, ainda que com alguma hesitação, que este gênero não passava de uma degeneração da epopeia. Para ele, a distinção qualitativa mais notória entre a epopeia e o romance não vem a ser a diferença entre prosa e verso. O fator está no tratamento dado à figura do herói.

Na epopeia, o herói é “um homem que é modelo para todos os homens”¹⁰⁶; a essência do romance centra-se, por outro lado, na “aniquilação de um homem, na degeneração do caráter”. Ou seja: as narrativas de nossa época abdicaram do heroísmo, da vitória, da felicidade (um romance moderno com final feliz só é possível na cultura do baixo entretenimento). Mesmo a nossa poesia, na medida em que se subjetivou em expressão lírica e abdicou de narrar aventuras, degenerou-se um pouco também. Na era do romance, o narrador deixou de fabular aventuras capazes de congrega a comunidade e passou a se guiar pelo critério da inventividade (de novas técnicas narrativas, de novos enredos). Invariavelmente, porém, o romance conta uma mesma e monótona história: a narrativa de uma Queda.

Por esses traços, o romance não consegue aplacar nossa sede de aventura e heroísmo, que é uma necessidade estrutural do espírito humano. “As pessoas” – afirma Borges – “estão famintas e sedentas de épica”. Se não o romance, quem então procurou suprir essa nossa carência estrutural de narrativas heroicas?

Numa época em que vigiam as críticas mais unilaterais e devastadoras sobre a assim chamada “cultura de massa”, Borges não hesita em responder: “[...] foi Hollywood que abasteceu o mundo de épica. Por todo o globo, quando as pessoas assistem a um faroeste – observando a mitologia de um cavaleiro, e o deserto, e a justiça, e o xerife, e os tiroteios etc. –, imagino que resgatem o sentimento épico, quer tenham consciência disso ou não”.

As ideias de Borges sobre o romance convergem em muitos pontos com as de Hegel, Bakhtin, Lukács e, principalmente, Benjamin (autores, aliás, que possivelmente Borges não gostaria de ver seu nome associado, com exceção talvez de Benjamin). Apesar das diferenças políticas, Borges e Benjamin¹⁰⁷ encararam o romance como o sinal de uma crise: não apenas estética, mas espiritual. A modernidade que destruiu os laços do narrador com a comunidade é a mesma que expulsou o herói da literatura. A epopeia, matriz perdida das grandes narrativas, cede lugar ao destino trágico e à degradação do sujeito.

Da mesma forma, ambos pressentiram a relevante força catártica do cinema: Benjamin via na sétima arte uma possibilidade de reinscrição coletiva da experiência

106 - Todas as citações feitas neste texto são extraídas de: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

107 - Ver a obra de Walter Benjamin citada nas Referências, ao final deste livro.

(ainda que fragmentária); Borges, por sua vez, identificava nos filmes hollywoodianos – especialmente no Western e nos filmes de gângster – a restauração popular do sentimento épico.

Borges e o budismo

As *Obras Completas* de Jorge Luis Borges publicadas no Brasil e em outros países estão bastante incompletas. Além de não recolherem três livros importantes da juventude que o autor renegou, deixam de lado obras de caráter didático, palestras gravadas em fitas que, achadas, viraram livro, obras (ficcionais, críticas e didáticas) escritas em parceria, resenhas e críticas dispersas em revistas e jornais.

Desse mundaréu de obras que não constam nas *Obras Completas*, uma das mais interessantes é o livrinho *Qué es el budismo*, que Borges assina com Alicia Jurado¹⁰⁸. Embora traga o nome de Jurado na coautoria, o estilo, os problemas e o modo de abordagem são claramente borgeanos. A própria escritora apressa-se em dizer isso numa nota introdutória, afirmando que só por muita insistência de Borges aceitou a inserção de seu nome no livro. No Brasil, esta pequena obra foi traduzida no fim dos anos 1970 com o título *Buda*. Seria muito interessante hoje o retorno desse livro às nossas livrarias, tanto para os interessados no budismo como, sobretudo, para os leitores aficionados por Borges e os pesquisadores da obra borgeana.

Sem dúvidas, é fácil encontrar hoje obras mais rigorosas, com informações mais precisas e menos simplificadas sobre o Budismo. É preciso dizer que a leitura do budismo em Borges é filtrada pela recepção que este teve na obra de Schopenhauer, cuja obra máxima *O mundo como vontade e representação* era um dos livros de cabeceira do escritor argentino. Além disso, Borges tem uma abertura de espírito e um ceticismo, incômodos ao erudito e ao fundamentalista, que o fazem encontrar convergências com muita facilidade. A todo momento, o argentino encarrilha semelhanças entre Vedanta e Spinoza, entre a doutrina do Buda e Schopenhauer e Bergson, que pode desagradar aos espíritos zelosos pelas diferenças sutis.

Como acentuado por muitos críticos de Borges, entre eles Rodríguez Monegal¹⁰⁹, o argentino tende sempre a estetizar as doutrinas religiosas e se valer delas para produzir os mundos fantásticos de suas ficções.

Abordando lúdica e ceticamente as doutrinas religiosas, Borges dará preferência às que, aos olhos dos herdeiros do iluminismo e do positivismo europeu, apresentem um plus de exotismo e “irracionalidade”: o gnosticismo, a mística católica do *Siglo de Oro*, a cabala, o vedanta e o budismo. Do budismo em especial Borges aproveitará fortemente o postulado da irrealidade do eu individual e da falsa separação entre o eu e o todo, como se vê em narrativas de obras como “Ficções”, “O Aleph” e “O Fazedor”, sendo talvez o exemplo mais acabado o conto “As ruínas circulares”.

Se *Qué es el budismo* foi, sem dúvidas, ultrapassado por obras mais rigorosas, dificilmente o leitor encontrará uma introdução mais saborosa sobre o tema do

108 - BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. *Qué es el budismo*. Madrid: Alianza, 2000.

109 - Ver a obra de Monegal citada nas Referências, ao final deste livro.

budismo. Borges e Jurado montam um argumento narrativo sobre a origem e o desenvolvimento da doutrina do Buda equilibrando o exótico (que não informa tanto, mas atrai a atenção) com o essencial (expresso com precisa concisão). É um livro sobre um assunto sério que nos permite rir sem ser desrespeitoso, pois o riso nasce da epopeia que o humano de todos os tempos e lugares empreende na sua busca de suplantar a contingência que assola esse mundo e ameaça nossas fragilidades.

Quem, senão Borges, conseguiria narrar com tanto sabor e erudição a história milenar do budismo em pouco mais de 100 páginas? Este livro mereceria voltar a circular no mercado editorial brasileiro.

Borges e a negação radical do sujeito

A despersonalização é um dos traços mais marcantes da estética literária moderna, pós-baudelaireana. Em vez da identificação do autor com suas criações (personagens, na prosa; eu lírico, na poesia), a literatura moderna se pauta numa gama de critérios cujo ponto comum é a negação da retórica afetiva romântica e sua entronização do eu: fala-se em distanciamento (Brecht), em fuga da emoção e da personalidade (Eliot), em fingimento e construção de heterônimos (Pessoa), em polifonia (Mikhail Bakhtin), em *morte do autor* (Barthes).

Jorge Luis Borges, desde suas primeiras intervenções teóricas, na segunda década do século XX, alinhou-se a esta perspectiva de uma maneira sumamente radical, pois que negou não apenas os poderes demiúrgicos do autor, mas até mesmo a consistência ontológica do sujeito. Esta destruição da categoria sujeito tem, em Borges, múltiplos pontos de referência, oriundos seja de fontes filosóficas (Hume, Berkeley, Schopenhauer), seja de tradições religiosas orientais (o budismo), seja de fontes propriamente literárias (Mallarmé, Whitman, Macedônio Fernández). Alusões à ideia de sujeito como ilusão atravessam praticamente toda a obra borgeana, dos anos 20 aos anos 80 do século XX, e têm como marco inaugural um texto de juventude (jamais traduzido no Brasil), fundamental para entender-se o projeto estético de Borges, intitulado “La nadería de la personalidad”. Este texto faz parte de um dos três livros de ensaios que ele, em 1977, expurgou de suas obras completas: *Inquisiciones* (1925)¹¹⁰.

Escrito numa linguagem empolada, que Borges abominaria depois, “La nadería de la personalidad” defende a tese, certamente fruto das leituras de Hume e Berkeley, de que a unidade do eu é inexistente: “No hay tal yo de conjunto. Cualquier actualidad de la vida es enteriza y suficiente”. Quem afirma que a identidade pessoal é uma possessão primitiva de “algún erario de recuerdos” supõe uma durabilidade improvável da memória. Isto sem contar com o problema da seleção: por que alguns instantes se estampam em nossa memória e outros não?

Com isso, Borges não pretende fazer desabar a segurança com que nós diariamente dizemos *eu* e afirmamos a consciência do nosso ser. Essa dimensão pragmática – ele não diz, mas devemos supor – é uma ilusão necessária, basilar para enfrentarmos as situações cotidianas. Todavia, bem analisado, nem todas as nossas convicções se ajustam à dicotomia eu e não-eu, nem tal dicotomia é constante. A convicção que me faz tomar-me como uma individualidade, argumenta Borges, é em tudo idêntica à de qualquer outro ser humano.

Dentro os fatores que desmentem a unidade do eu ressalte-se o nosso passado. Para Borges, qualquer um que procure ver-se nos “espejos del pasado” se sentirá um forasteiro (Meu Deus, isso era eu? Nossa, eu fazia isto?!).

110 - BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

Em busca de corroborar suas intuições, Borges cita fontes da cabala (Agrippa de Nettesheim), da literatura (Torres Villarroel), da filosofia (Schopenhauer, mas não Hume e Berkeley) e também o budismo. Tudo isto não com um propósito exatamente filosófico, mas a fim de erguer a proposta de uma estética não psicologista. Nas palavras de Borges,

O século passado, em suas manifestações estéticas, foi radicalmente subjetivo. Seus escritores antes preponderam a patentear sua personalidade que a levantar uma obra; sentença que também é aplicável a quem hoje, em turba caudalosa e aplaudida, aproveita os fáceis rescaldos de suas fogueiras ("La nadería de la personalidad", trad. nossa]

Essa estética expressivista, dos "ídólatras de seu eu", é o antípoda da "nadería de la personalidad" que Borges aponta. Contra esta estética de inclinação romântica Borges propõe outra, de pendor clássico, como ele mesmo confessa, e que se pauta na devotada atenção às coisas. Whitman e Picasso seriam os propugnadores dessa estética antirromântica, segundo Borges.

Nunca é demais lembrar que Borges publicara "La nadería de la personalidad" em 1925, no livro *Inquisiciones*, quando contava 25 anos. Pouco lembrado, este texto constitui um marco da reflexão sobre a modernidade literária na América Latina e um forte vislumbre das futuras ideias estéticas de Borges, intelectualizantes e de pendor fortemente antiexpressionista.

Linguagem e autonomia infantil em Ruth Rocha

I

Desde o berço, a literatura infantil existiu como um monstro bifronte, dividido entre o deleite e a pregação, entre a arte literária e a pedagogia. E a frente vitoriosa tem sido, em geral, aquela voltada para a arte de conduzir os pequenos. Não é de surpreender, portanto, que ainda hoje, quando o relativismo é a divisa dos novos tempos pós-modernos e o apelo a qualquer norma moral de conduta coletiva parece uma afronta, um moralismo rasteiro e didático envenene parte considerável do que se publica sob a rubrica de literatura infantil. Desde as suas origens, essa literatura apresenta-se como um projeto ambíguo, que abre espaço tanto para desenvolver a autonomia dos seus leitores como para consolidar valores e normas de conduta dos grupos socialmente privilegiados. Tratando da tendência adestradora da literatura infantil, Lajolo e Zilberman¹¹¹ afirmam que

[a literatura infantil] inspira confiança à burguesia, não apenas por endossar valores desta classe, mas sobretudo por imitar seu comportamento. Esses aspectos geram, em contrapartida, a desconfiança de setores especializados da teoria e da crítica literárias, quando confrontados à literatura infantil. Permeável às injunções do mercado e à interferência da escola, aquele gênero revela uma franqueza a que outros podem se furtar, graças a simulações bem-sucedidas ou a particularidades que os protegem de uma entrega fácil à ingerência de fatores externos. (p. 18-19)

Uma das formas mais insidiosa do moralismo que viceja nessa literatura consiste no apagamento da voz infantil do texto literário. Não se entenda tal apagamento literalmente, como recusa a pôr diálogos protagonizados por crianças. Com a expressão “apagamento da voz infantil” quero referir-me à premissa, professada ou implícita, de que a única fonte autorizada de aconselhamento e interpretação de mundo são os adultos. Partindo dessa premissa, a prática da literatura infantil pressupõe uma concepção de infância como insuficiência (física, moral, intelectual etc) e, em casos extremos, como uma patologia.

Uma literatura infantil alicerçada nessa base simplificadora anseia, acima de tudo, erigir padrões morais, pedagógicos, psicológicos e higiênicos que as crianças devem abraçar. O narrador, nesta perspectiva, assume a voz adulta, única e exclusiva geradora de normas. Naturalmente, neste caso, nem é preciso, nem é comum, que a voz do adulto apresente-se explicitamente arrogante, como senhora da verdade; pelo contrário, a maior parte da literatura infantil fundada nessa prepotência adulta é insidiosa, matizando sua inclinação autoritária com um humor gracioso e adulator, algumas vezes até com refinamento estilístico.

111 - In: LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

É claro que, em sentido profundo, como já enunciara há muito Horácio¹¹², a literatura visa ensinar deleitando (*docere cum delectare*). Toda literatura honesta, como já sabia Tolstói¹¹³, é empenhada moralmente. Mas o que se fala aqui é de outra coisa; trata-se, neste caso que aqui se discute, de uma moralização simplificadora que, ainda por cima, escamoteia uma atitude autoritária e, em última instância, pouco inteligente (qual seja, banalizar o sentido da infância).

II

É dentro desta problemática que quero apresentar a obra *Marcelo, marmelo, martelo*, de Ruth Rocha¹¹⁴, cuja primeira edição é de 1976. Trata-se de uma obra em que um dos esforços evidentes é resguardar um espaço para a voz infantil, tantas vezes vilipendiada na literatura infantil. Como muitas crianças de sua faixa etária, Marcelo, o protagonista, é um perguntador incansável. Aos poucos, de pergunta em pergunta, ele chega naquela constatação espantosa que motivou Platão¹¹⁵ a escrever o diálogo *Crátilo* e, séculos depois, tocou a consciência de Ferdinand de Saussure¹¹⁶: a existência ou não de um vínculo lógico e visceral entre o nome e a coisa – o que o pai da Linguística chamou de arbitrariedade do signo linguístico. Eis as indagações do protagonista:

- Mamãe, por que é que eu me chamo Marcelo?
- Ora, Marcelo foi o nome que eu e seu pai escolhemos.
- E por que é que não escolheram martelo?
- Ah, meu filho, martelo não é nome de gente! É nome de ferramenta...
- Por que é que não escolheram marmelo?
- Porque marmelo é nome de fruta, menino!
- E a fruta não podia chamar Marcelo, e eu chamar marmelo? (p. 09)

E mais adiante:

- Sabe, papai, eu acho que o tal de latim botou nome errado nas coisas. Por exemplo: por que é que bola chama bola?
- Não sei, Marcelo, acho que bola lembra uma coisa redonda, não lembra?
- Lembra, sim, mas... e bolo?
- Bolo também é redondo, não é?
- Ah, essa não! Mamãe vive fazendo bolo quadrado... (p. 12)

112 - In: HORÁCIO. Arte poética: Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005, p.53-68.

113 - In: TOLSTÓI, L. *¿Qué es el arte?* Pamplona: EUNSA, 1998.

114 - ROCHA, Ruth. *Marcelo, marmelo, martelo*: e outras histórias. 47ª ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

115 - PLATÃO. *Crátilo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

116 - SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

Por trás das indagações presumivelmente ingênuas de Marcelo, se desdobra um drama em escala maior: o problema das convenções sociais, dos laços arbitrários que dão coesão e conforto à vida social – ainda que a um custo às vezes caro. Custo, aliás, que Marcelo não está disposto a pagar. Ingênuo ou poeta, Marcelo decide simplesmente rebatizar os objetos, dando-lhes novos nomes.

- Mamãe, quer me passar o mexedor?
 - Mexedor? Que é isso?
 - Mexedorzinho, de mexer café.
 - Ah... colherinha, você quer dizer.
 - Papai, me dá o suco de vaca?
 - Que é isso, menino!
 - Suco de vaca, ora! Que está no suco-da-vaqueira.
 - Isso é leite, Marcelo. Quem é que entende este menino?
- (p. 14)

Marcelo busca instaurar um laço mais autêntico com a linguagem do que o faz a maioria das pessoas (leia-se, dos adultos). Porém, o que ele tenta exorcizar com isso? A princípio, poderíamos plausivelmente pensar numa espécie de rigor lógico que obrigasse significante e significado a se entrelaçarem de forma motivada. Se, no entanto, o intento é esse, a proposta de Marcelo apresenta um ponto cego: afinal, mexedorzinho não é menos arbitrário que colherzinha; se aquele traz inscrito em seu nome sua função, não devemos esquecer que o significante “mexer” não guarda nenhuma ligação necessária e lógica com a ação que descreve. Da mesma forma, chamar leite de suco de vaca é apenas produzir uma metáfora (o significante *suco* continua a se ligar arbitrariamente ao alimento que designa). Parece, portanto, mais plausível supor que Marcelo busca não uma ligação lógica entre significante e significado, mas uma ligação poética. A língua que sonha o protagonista é aquela capaz de desautomatizar as convenções, fazer com que voltemos a prestar atenção à materialidade das palavras. Sartre¹¹⁷ afirma que, para o poeta, as palavras não são um mero meio, mas coisas vivas. Marcelo quer, como Sartre presume acontecer ao discurso poético, que a palavra seja sentida como coisa, antes de se reduzir à condição de veículo de comunicação.

Há, claro, na operação de Marcelo um grande perigo, que deixa seus pais temerosos. O pai de Marcelo resolveu conversar com ele:

- Marcelo, todas as coisas têm um nome. E todo mundo tem que chamar pelo mesmo nome porque, senão, ninguém se entende...
 - Não acho, papai. Por que é que eu não posso inventar o nome das coisas?
- (p. 15)

117 - SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

E a mãe:

A mãe de Marcelo já estava ficando preocupada. Conversou com o pai:

— Sabe, João, eu estou muito preocupada com o Marcelo, com essa mania de inventar nomes para as coisas... Você já pensou, quando começarem as aulas? Esse menino vai dar trabalho... (p. 17)

A língua é, sem dúvida, uma das convenções sociais mais severas. Roland Barthes¹¹⁸ não hesitou em taxá-la de fascista, lembrando, muito apropriadamente, que ela assim o é não por nos reprimir de dizer determinados conteúdos, mas sim por nos obrigar a dizer outros; a própria estrutura da língua, a sua gramática, nos provê de padrões de fala. E é a partir desse vespeiro que é a língua que Ruth Rocha deseja pontuar o conflito entre o universo infantil e o universo adulto. Tal conflito põe, de um lado, o de Marcelo, a invenção e a ingenuidade (diga-se com outro nome: a poesia) como ferramentas de erosão dos hábitos sociais; e de outro, o lado dos pais do protagonista, a defesa da necessidade de manter-nos presos às convenções, à linguagem socialmente aceita. Convergingindo com alguns postulados defendidos por Barthes e também por Mikhail Bakhtin¹¹⁹, Rocha toma a palavra, isto é, a língua como a lúdica arena de disputas de poder. Entenda-se: não se trata da consideração banal de que os conflitos sociais ganham corpo através da língua, nem muitos menos da ideia de que o mais eloquente vence a disputa; se a língua é a arena de disputas sociais é porque se luta *por ela* e não apenas *nela*.

Marcelo não luta na linguagem; luta pela linguagem. Consciente ou não, ele deseja, com a posse da língua, engendrar novos “regimes de verdade”¹²⁰. Num dos momentos mais tensos e também mais bem humorados da narrativa, Marcelo dá um passo além (já que antes os nomes inventados por ele tinham uma “lógica” prevista no idioma: cabeceiro, por exemplo, consistia apenas numa correção “lógica” de travesseiro, a mesma relação ocorrendo entre sentador e cadeira) e inventa a expressão “Biriqixote xefra”. Neste ponto, Marcelo sai da mera pretensão de apenas reformar a língua para de fato reinventá-la. O pai, naturalmente, se assusta: socialmente, caso seu filho continuasse nesta direção, seria segregado.

Devemos, porém, aventar uma possibilidade menos medonha que a pressentida pelo pai: Marcelo, simplesmente, quer brincar com a língua. Para a criança, a língua é também um objeto lúdico, um brinquedo, e não apenas um instrumento de comunicação.

118 - BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1992.

119 - BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

120 - Michel Foucault entende “regimes de verdade” como os modos pelos quais uma sociedade define, produz, valida e dissemina aquilo que é aceito como *verdade* em determinado momento histórico. Para ele, a verdade não é algo absoluto ou universal, mas está sempre ligada a relações de poder e práticas discursivas específicas. Ou seja, o que é considerado verdadeiro em uma época ou cultura depende de jogos de saber e poder que estruturam as instituições, os discursos e os sujeitos. Ver mais em: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

III

O desfecho que Ruth Rocha dá à história não resolve a tensão instaurada entre mundo infantil e mundo adulto. E, diga-se de passagem, nem seria mesmo necessário fazê-lo, sob o risco de a autora ou decretar uma vitória pouco convincente de Marcelo, ou recair moralismo justificando que os pais de Marcelo tinham razão. A casa do cachorro de Marcelo pega fogo e ele, desesperado, grita: “Papai, papai, embrasou a moradeira do Latildo!” (p. 22). Os pais demoram a entender o idioleto de Marcelo, e quando entendem a casinha já virou cinzas. Uma mudança decorre desse episódio:

Então a mãe do Marcelo olhou pro pai do Marcelo. E o pai do Marcelo olhou pra mãe do Marcelo. E o pai do Marcelo falou: — Não fique triste, meu filho. A gente faz uma moradeira nova pro Latildo. E a mãe do Marcelo disse: — É sim! Toda branquinha, com a entrada na frente e um cobridor bem vermelhinho... (p.22).

Depois desse episódio, Marcelo terá de repensar se suas invenções linguísticas são de fato adequadas a todas as situações, mas, por outro lado, como se vê, os pais do protagonista perceberam, enfim, que às vezes fugir das convenções é salutar e divertido. Explorar a dimensão lúdica da linguagem não significa negar seu valor pragmático. Ruth Rocha orchestra as vozes infantis e adultas de modo que a tensão jamais apague o direito de o mundo infantil se expressar. Comprova, assim, que é possível fazer literatura infantil altamente instrutiva sem cair em moralismos simplórios, em cujo âmago se esconde um indisfarçável autoritarismo.

Harold Bloom

Hoje nos deixou o crítico Harold Bloom, talvez a maior influência que tive, fora da universidade, como leitor. Mais do que teoria, Bloom nos ofereceu o roteiro de uma paixão contagiante pelo ato de ler: um gesto solitário em busca de si, um diálogo com as grandes mentes e uma descoberta dos verdadeiros interesses do ego.

Na crítica literária das últimas décadas, a opção de Bloom era minoritária – e ele acabou vítima de muitas considerações equivocadas, quase sempre baseadas em seus livros mais frágeis, publicados nos anos 1990, a partir de *O cânone ocidental*. Uma crítica recorrente diz que Bloom defenderia uma noção ingênua ou romântica de originalidade, como se esperasse dos poetas uma criação *ex nihilo*. O curioso é que sua teoria da angústia (ou ansiedade) da influência parte justamente da impossibilidade de uma originalidade pura. Para Bloom, todo autor forte já nasce imerso em uma tradição e, por isso mesmo, precisa lutar simbolicamente com seus predecessores, tentando superá-los, desviar-se deles, assimilá-los ou até negá-los. A criação literária, assim, é uma batalha entre gerações espirituais; a originalidade não se mede pela ausência de influência, mas pela maneira singular como um autor metaboliza e transforma aquilo que o antecede.

Chamar Bloom de elitista e conservador é outra acusação recorrente, que parte do pressuposto de que estudar autores canônicos significa automaticamente defender posições reacionárias – o que, definitivamente, não se sustenta. Para Bloom, ao contrário da tradição conservadora, a herança literária não é um conjunto harmonioso de grandes obras, mas um campo de batalha simbólico onde os escritores se confrontam e se modificam mutuamente. Sua estratégia hermenêutica – a *desleitura*¹²¹ – parte do pressuposto de que um novo autor se afirma ao interpretar mal (*misreading*) seu predecessor. Essa “má leitura” não é erro, mas reescrita transformadora, que torce a tradição e a renova. Ou seja, o ato de leitura – tanto entre autores quanto entre críticos – é uma violência produtiva, não o resgate de um conteúdo estático ou da intenção original do autor. Por fim, Bloom relativiza a própria autoridade da autoria ao mostrar que mesmo os grandes escritores são moldados por forças anteriores que tentam negar: o sujeito criador não é autônomo, mas parte de um drama histórico de vozes e influências.

O melhor Bloom, a meu ver, é o dos anos 1960 e 1970, o crítico que fez leituras ousadas do Romantismo, desenvolveu a já citada ideia de angústia da influência e, apoiado em Nietzsche e Freud, narrou o desenvolvimento da literatura ocidental a partir do *agon* literário – esse motor secreto da tradição poética, uma guerra simbólica em que cada autor procura, ao mesmo tempo, matar e honrar seus antecessores. Nessa perspectiva, a literatura é menos uma continuidade harmônica do que um

121 - A este respeito, ver: BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

campo de disputas criativas, onde o novo só emerge em tensão com o passado¹²². Esse Bloom mais instigante – que entende a literatura como encenação contínua de um drama psicológico entre filiação e rebelião, e que estabeleceu conexões surpreendentes e fecundas entre diferentes gigantes das letras ocidentais – quase não se discute no Brasil.

Sobrou para nós o Bloom menor, polemista, frequentemente prescritivo, autor de livros escritos para o grande público, apologeta da leitura solitária, defensor de um cânone declaradamente anglófono e crítico dos estudos culturais. Para além das polêmicas, porém, o maior mérito de Bloom foi criar uma psicoestética do diálogo poético, articulada em conceitos, já citados, como angústia da influência e desleitura. Para nós da literatura comparada, essas noções são preciosas, pois a maioria dos termos disponíveis para discutir influência – por exemplo, *intertextualidade* – pressupõe que o diálogo entre autores sempre deixa marcas visíveis no texto influenciado. Mas nem sempre é assim: a influência arruma mil artifícios para se disfarçar, e as respostas de um escritor a outro podem não aparecer na materialidade do texto.

A teoria de Bloom trata justamente dessas influências veladas, dessas respostas tangenciais de um autor a outro. Nesse sentido, *Cabala e crítica* continua sendo, para mim, seu livro mais revelador, embora *A angústia da influência* seja igualmente notável. Harold Bloom, Jean Starobinski e George Steiner foram os três últimos humanistas da crítica literária; cada qual, a seu modo, ofereceu uma visão abrangente das Humanidades a partir da literatura. A partir de hoje, resta-nos apenas Steiner.

122 - Entre outros livros do autor, ver: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

George Steiner

Hoje nos deixou o polímata George Steiner, um pensador que produziu análises percucientes sobre assuntos tão díspares quanto o Holocausto e o xadrez, a morte da tragédia e os dilemas da tradução, a Bíblia e a física moderna, a crise das Humanidades e a literatura russa de Tolstói e Dostoiévski.

Steiner, grande comparatista, sabia dosar informação e ousadia intelectual como poucos. Era professor quando filosofava – e filósofo quando ensinava. Seus livros combinam a força pedagógica com a vertigem das ideias e exalam um amor contagiante àquilo que ainda podemos chamar, sem empáfia, de *alta cultura*. O cânone de George – mais cosmopolita, nuançado e generoso – contrasta com o cânone mais anglófilo de seu colega Harold Bloom. Acho muito mais interessante um título como *Nenhuma paixão desperdiçada* a *O cânone ocidental* de Bloom.

Por que essa preferência? Em primeiro lugar, *Nenhuma paixão desperdiçada*¹²³ se constrói como constelação de ensaios que dialogam entre si sem pretender impor uma hierarquia definitiva. Em vez de prescrever “os autores que devemos ler”, Steiner examina por que e como ler, que é, a meu ver, uma questão mais urgente numa época em que o próprio ato da leitura se vê ameaçado. Cada texto do volume funciona como uma aventura intelectual: cruza fronteiras linguísticas, históricas e disciplinares, mas desemboca sempre na convicção ética de que o encontro com a grande arte envolve responsabilidade moral e risco existencial. Bloom, em *O cânone ocidental*¹²⁴, prefere ordenar e ranquear: traça uma história do poder estético em chave agonística. O resultado é instigante, mas desvia a atenção para a polêmica e centraliza o debate público em torno de quem “entra” ou “não entra” na lista.

Em segundo lugar, Steiner escreve sob o signo da hospitalidade linguística. Poliglota, alterna referências alemãs, inglesas, francesas, gregas e hebraicas com a mesma naturalidade com que Bloom desfila citações shakespearianas. Esse plurilinguismo não é ornamento; é método: ao saltar de Hölderlin para Borges, de Dante para Celan, ele recorda que cada tradição se curva diante do estrangeiro que a revigora. Bloom, por contraste, mesmo quando reconhece um Dante ou um Neruda, faz do inglês o eixo gravitacional de seu julgamento, produzindo pérolas como a de chamar Fernando Pessoa de “o Whitman português”.

Há ainda um terceiro ponto: a dimensão especulativa de George Steiner, que só o melhor Bloom – aquele de *Crítica e Cabala*, por exemplo, mas de modo algum o de *O cânone ocidental* – consegue se aproximar. Em *Nenhuma paixão desperdiçada*, Steiner interroga a possibilidade de sentido depois de Auschwitz, a pertinência da

123 - Eis a referência completa da edição brasileira: STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

124 - Eis a referência completa da edição brasileira: BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. São Paulo: Objetiva, 1995.

tragédia numa era secular, o fundo religioso das equações da física. Ao articular literatura, teologia e ciência, ele alarga a crítica literária até quase dissolvê-la numa filosofia da cultura.

Por fim, há o *pathos*. Bloom é magistral em erigir conflitos, como o *agon* entre os poetas fortes e os seus predecessores. Steiner, por outro lado, prefere rituais de escuta: a conversa entre mestre e discípulo, tradutor e original, leitor e texto. Seu estilo, mesmo quando veemente, convida à lentidão, ao sabor da frase, à liturgia do sublinhar.

Steiner não apenas informa; ele nos inicia na esquecida arte de ler com paixão, sem pressa e com espírito aberto – atitude que, longe de repelir a crítica, na verdade a prepara. É um serviço inestimável, pois tendemos a ler de modo desordenado, sem saborear o tempo nem sentir a *presença* viva do texto. Steiner ensina a *não* ler como técnicos. Muitos de seus livros não só orientam minha docência, mas ajudaram a moldar meu modo de ser.

Sua morte me entristece no plano pessoal e preocupa no profissional: o espaço público perde um leitor singular, dono de erudição quase sem paralelo. Grandes leitores estão rareando, e corremos o risco de conviver apenas com especialistas. E os especialistas são indispensáveis, mas não podem ocupar sozinhos a *ágora* intelectual. Precisamos de figuras capazes de rastrear as “vias secretas” que conectam um bloco das Humanidades a outro – tal como Steiner fazia, mostrando como a tragédia ilumina a física quântica, ou como a teoria da tradução lança luz sobre a ética.

Sem vozes como a dele, o debate cultural tende a se fragmentar em feudos cada vez mais autossuficientes, perdendo a tensão criativa que nasce do confronto entre áreas. A ausência de Steiner expõe um grave dilema intelectual que ronda hoje o trabalho do comparatista: como manter vivo o gesto comparatista que faz da crítica literária uma ponte entre saberes? Se quisermos honrar sua memória, será preciso resistir à especialização estreita e cultivar, no silêncio laborioso da leitura, a ambição de pensar largamente, como ele pensou – ainda que sem poder repetir seu talento e sua erudição.

Hilda Hilst

I

Hilda Hilst faria 90 anos este mês. Nascida em Jaú, interior paulista, em 21 de abril de 1930, filha do poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, fixou-se a partir de 1966 na lendária Casa do Sol, em Campinas, que transformou num centro de experimentação literária e espiritual, hoje aberto à pesquisa acadêmica. Nos anos 90, quando conheci seu trabalho, era autora de culto de uma minoria letrada. Nos últimos 10 ou 15 anos, sua popularidade foi crescente, e é bastante fácil encontrar suas obras, reunidas ou separadamente. A reedição integral realizada pela editora Globo entre 2001 e 2007, seguida da coleção da Companhia das Letras (2017) e de traduções para inglês, francês, alemão e italiano, projetou-a num circuito crítico internacional que inclui universidades como Columbia e Sorbonne. O curioso desse fenômeno, que deve ser celebrado, é que tanto a poesia como a prosa de Hilda (desconheço o teatro) palmilham caminhos bem singulares e nem sempre exibem facilidades.

Hilda cai no gosto de um público mais amplo num momento singular de nossas letras, quando o modernismo e suas fórmulas inovadoras, muito consolidadas, começam a dar sinais de esgotamento e a volta ao beletrismo parece inviável. Nesse hiato, sua escrita atua como ponte entre a veemência vanguardista – com quem dialoga e rivaliza – e uma reapropriação crítica da lírica clássica. Ali onde vemos antinomias, a autora vislumbrou unidade. Sua poesia conjuga o senso da forma com o verso livre e polimétrico. Seus ritmos e padrões imagéticos – muitas vezes derivados da lírica portuguesa e greco-latina – plasmam “iluminações profanas” típicas do imaginário do seu tempo. Poemas de ciclos como *Da morte. Odes mínimas e Júbilo, memória, noviciado da paixão*¹²⁵ expõem um diálogo explícito com Píndaro, Dante e Rilke, ao mesmo tempo em que friccionam coloquialismo e sublime numa sintaxe abrupta, marcada por elipses vocativas.

Hilda Hilst era uma louca com o senso da forma, algo que, além dela, em nossa literatura, só Jorge de Lima logrou ser. Isso, talvez, explique a atenção que vem recebendo do público: sua poesia conjuga um apelo à liberdade, uma erótica da vida, uma mística da imanência, uma devoção da profanação, uma sabedoria da loucura, que, por ser plasmada em formas e ritmos perfeitamente controlados e fluidos, se afasta do delírio informe (e da rebeldia não raras vezes pueril) dos epígonos do surrealismo e da prosa beat diluída que se pratica na literatura brasileira. Tal domínio técnico evidencia-se no uso de aliterações, de sínopes e de cortes métricos que revitalizam formas fixas – soneto, sextina, glosa – apenas para corroê-las por dentro, num procedimento que Alcir Pécora definiu como “barroco de vanguarda”¹²⁶.

125 - A poesia de Hilda encontra-se reunida no seguinte volume: HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

126 - Ver: PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

O crítico Rodrigo Petronio observa que a autora “dramatiza o Outro” e faz da linguagem “uma via de acesso à realidade suprassensível”, como discute no ensaio “Elogio de Hilda Hilst”¹²⁷. Esse diagnóstico ilumina a *persona dramatis* que Hilst constrói sob a égide de Dioniso. A escritora professa um dionisismo que se consubstancia, em grande parte de seus textos, numa celebração do erotismo como caminho para graus de vida ontologicamente superiores. Essa vertigem dionisiaca, afinada à superabundância (Überfluss) nietzschiana¹²⁸, converte a embriaguez em método de conhecimento. Hoje, porém, tendemos a reduzir erotismo a sexo — e sexo, a pornografia. Que pobreza de espírito! Quem tenha lido *O banquete* de Platão ou os poemas salomônicos bíblicos de *O cântico dos cânticos* sabe que a experiência erótica (bem como, em santas como Teresa de Ávila, a castidade¹²⁹) constitui uma via de acesso a experiências e realidades superiores – uma forma autêntica de crescimento interior. A este respeito, Hilda, em entrevistas a Rinaldo Gama nos anos 1990¹³⁰, lamentava que parte da crítica confundisse seu erotismo com mera provocação, ignorando-lhe a dimensão metafísica e sacrificial.

II

O pan-erotismo que permeia a literatura hilstiana produz frequentemente duas leituras empobrecedoras. A primeira, tangenciada acima, reduz a autora a uma pornógrafa; a segunda a uma sentimentalista neorromântica – sendo que tais leituras estão muito próximas. Esse binarismo repete, em escala local, a recepção turbulenta de Henry Miller e Anaïs Nin: quando o corpo invade o texto, a crítica oscila entre escândalo e exaltação terapêutica. Sobre a primeira, digamos que a pornografia existe, sim, na literatura de Hilda, porém inserida num projeto maior: os múltiplos desdobramentos de *eros*. Quanto à segunda, direi que se trata de uma doença da sensibilidade brasileira: conceber a via romântica como a única via possível, ou ao menos a única legítima, para a expressão do amor e da experiência erótica. Nesta ótica, mesmo a pornografia em Hilda é romantizada e vista como libertação do ser feminino contra o moralismo e a estereotipia. Ocorre que a autora sabota tal leitura ao fazer do feminino um território instável, irônico, por vezes monstruoso, repleto de vozes que desmontam tanto o imaginário patriarcal como a vitimização complacente.

127 - Ver: PETRONIO, Rodrigo. *Elogio de Hilda Hilst. Rascunho*, São Paulo, ed. 22, seção “Ensaaios e resenhas”, 01 fev. 2002. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaaios-e-resenhas/elogio-de-hilda-hilst/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

128 - Entre outras obras de Nietzsche, ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

129 - Quando uma santa como Teresa de Ávila professa a castidade, ela não anula o desejo erótico; ao contrário, reorienta-o, convertendo a carência de contato físico em sede de união espiritual. Assim é que os textos teresianos – como os de seu companheiro espiritual, Juan de la Cruz – são repletos de imagens nupciais: Cristo aparece como Esposo e a alma, como Esposa que anseia consumir um matrimônio interior. Santa Teresa descreve, em *Livro da vida*, a *transverberação* como ferida súbita no coração inflamada por “amor tão grande” que o corpo inteiro estremece; a linguagem é inequivocamente erótica, só que dirigida ao divino. Ver: TERESA DE JESUS, Santa. *Livro da vida*. São Paulo: Paulus, 1983.

130 - GAMA, Rinaldo; FRANCESCHI, Antonio Fernando de. Das sombras. Entrevista concedida por Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 25-41, out. 1999.

Na verdade, os múltiplos desdobramentos do erotismo em Hilda Hilst constituem degraus de uma experiência – ora prazerosa, ora dolorosa – de contemplação do Ser. Hilda quer tocar a Realidade (assim, absoluta, por isso com R maiúsculo). Aspiração mística? Decerto! Porém, a Realidade que ela busca via poesia e *eros* (nela, os dois se implicam mutuamente) não é a *unio mystica* buscada por certos místicos. A face de Deus para Hilda é dúbia, frequentemente hostil; o sagrado nela inclui intimidade e abandono, o santo e o diabólico, o ascetismo e a pornografia.

No Deus de Hilda pulsam traços gnósticos e de religiões místicas pré-cristãs. O erotismo, nela, converte-se frequentemente em gnose – um saber incendiado pelo desejo que rasga a crosta da matéria e entrevê, por trás dela, uma origem luminosa perdida¹³¹. Daí o vaivém de muitas de suas personagens entre a náusea diante do mundo e o salto para um além de pura claridade. Algo semelhante permeia a mística erótica de Teresa de Ávila: em passagens decisivas do *Livro da vida*, bem como em outros passos de sua obra, a santa descreve a *transverberação* – seta flamejante que trespassa o coração e o arranca ao plano sensível, projetando-o em luz intraduzível. Não sei se já foi desenvolvido por algum crítico este ponto comum, de origem platônica, entre Santa Teresa e Hilda: ambas compartilham a ideia de que o erotismo é tecnologia de ultrapassagem. Teresa, casta, transfigura *eros* em visões extáticas e busca uma união com o divino; Hilst, profana, dramatiza-o em linguagem pornográfica e busca uma espécie de sabedoria trágica e transgressora. Mas, em ambas, o impulso erótico – seja sublimado, seja explicitamente corporal – constitui um salto ontológico que subverte a ordem finita do real, instaurando um espaço liminar onde criatura e Absoluto podem, mesmo que por lampejo, confundir-se.

Hilda encontra seu Dioniso transgressor em basicamente três experiências fundamentais: o amor, o sexo (incluindo sua forma degradada na pornografia) e o encontro com Deus. Erotismo do coração, erotismo dos corpos e erotismo sagrado, na penetrante leitura do tema feita por Georges Bataille¹³². Nestas três facetas da experiência erótica Hilda indaga, com rara densidade em nossa literatura – e sem abdicar do lirismo, do humor e do sarcasmo – sobre o problema da nossa finitude. O erotismo é celebração da vida, mas com a honestidade de não escamotear a realidade última, única, absoluta, incontornável, que nos espera a qualquer instante: a morte. Desse embate entre plenitude e finitude, Hilst extrai um mapa da trágica condição humana: desejamos porque somos mortais, e só no limite dessa consciência o desejo se converte em vislumbre da verdade. Seu legado poético revela que a chama do prazer já carrega, em seu fulgor, o clarão da extinção – *eros* e *thanatos* como faces do mesmo enigma.

131 - Sobre tema do gnosticismo, ver a obra seminal de Jonas: JONAS, Hans. *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*. Madrid: Siruela, 2003.

132 - Do prazer carnal ao amor idealizado e deste ao sacro violento, Bataille vê o erotismo como experiência contínua de perda de si e fusão com o outro, sempre mediada pela violação de proibições que sustentam a ordem social. Ver mais em: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

Rubem Fonseca

I

O discurso verbal já não abarca a totalidade da experiência humana acumulada. No início da modernidade, tivemos parte do conhecimento inscrito e instituído em linguagem matemática. Com o avançar do processo moderno, mesmo no âmbito restrito da arte narrativa, a arte verbal teve de conviver com formas visuais e audiovisuais de narrativa¹³³.

Isso traz uma miríade de implicações. No âmbito do discurso verbal, presenciamos duas implicações que afetam diretamente a literatura: o empobrecimento verbal dos processos de comunicação humana (que se acentua na cultura de massa) e uma desconfiança na capacidade de representação do discurso verbal (será que a palavra é capaz de me mostrar o mundo?). Desde Mallarmé, ou mesmo antes, o escritor tende a renunciar ao realismo ingênuo e tematizar não o mundo diretamente, mas a possibilidade de a linguagem de abarcar nossa experiência no mundo. A metalinguagem, direta ou indireta, é um *topos* persistente dos grandes autores modernos. De qualquer forma, a linguagem, para o escritor moderno, é muito mais que uma simples ferramenta para captar o mundo: não há como não a problematizar.

Cada autor inventa seu modo de enfrentar esse dilema. Guimarães Rosa desce às raízes arcaicas do idioma e do falar do povo interiorano para trazer à tona um novo-velho português cheio de nuances, belezas rítmicas e invenções dúbias. Clarice Lispector retorce o idioma e introduz estruturas verbais inusuais para poder representar o que esse idioma, no seu molde clássico, não estava apto a representar.

Bem, o que faz Rubem Fonseca? A meu ver, opta por uma das saídas mais arriscadas, e prodigiosamente é bem-sucedido. A estratégia de Fonseca é a mesma de Graciliano, João Cabral e H. Dobal: aceitar a pobreza da linguagem verbal de seu tempo e lutar com ela, não contra ela¹³⁴. Rosa usa o mito e as expressões arcaicas para enriquecer o pobre erário do seu idioma presente; Clarice retorce e alarga a sintaxe, inventa expressões não previstas para representar um novo eu. Fonseca mimetiza a aridez da fala urbana contemporânea, extraíndo de sua *secura* uma potência expressiva inusitada.

133 - Esta reflexão e seus desdobramentos se encontram em: STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

134 - A partir de Walter Benjamin, em obra citada nas Referências deste livro, podemos dizer que o escritor moderno é aquele que escreve com e na pobreza. E não porque nada tenha a dizer, mas porque as formas tradicionais de dizer colapsaram. O escritor habita as ruínas da experiência e tenta, com elas, reerguer uma linguagem mínima, capaz de sustentar a memória, o trauma e a esperança frágil. A narrativa linear, confiada a um sentido teleológico, soa desautorizada. A narrativa pós-guerra encaminha-se para o fragmentário, o lacunar, o aforismático. É nesta problemática que Rubem Fonseca se imiscui e busca uma saída.

II

Graciliano Ramos, João Cabral e H. Dobal, curiosamente todos nordestinos, aceitam representar a linguagem pobre de seu tempo sem estilização excessiva ou experimentalismos ostensivos, mas os três, nitidamente, apresentam ressonâncias clássicas em seus expedientes literários. Estão os três com um pé na tradição e outro na modernidade. Rubem Fonseca não só assume a pobreza sem os ressaibos clássicos (ao menos no conto) como também focaliza em sua obra o espaço moderno por excelência: a metrópole. Uma coisa é aceitar a pobreza do linguajar sertanejo, que nós cidadãos tendemos a ver com nostalgia ou humor; outra mais complexa é estilizar a fala do lumpemproletariado carioca.

Escrevi estilizar e já começo a me arrepender. Porque a “estilização” de Fonseca não é um adicionar poesia à fala popular: é um exercício de alteridade, supõe observação e seleção, e não embelezamento. Esse mesmo espírito observador vale para o processo de representação: não há simpatia ou desprezo pelos sujeitos representados, mas observação.

O realismo de Rubem Fonseca implica, antes de tudo, uma adesão não a uma causa, mas a uma linguagem histórica concreta. Ele não reproduz o programa moralizante do século XIX – atrelado a teses sociológicas ou positivistas – nem sucumbe ao melodrama panfletário de certa literatura engajada que simplifica conflitos em maniqueísmos. Fonseca parte do léxico enrijecido da urbe pós-industrial – gíria policial, jargão publicitário, fragmentos de mídia de massa – e o converte em matéria literária sem lapidar-lhe a aspereza.

Ao aceitar o desafio de escrever com a fala estilizada do presente, ele se opõe a muitos contemporâneos que, por vaidade estilística, rejeitam o idioma corrente para “inventar” um sotaque privado ou – pior ainda – imitar, pela enésima vez, a frase ornamental de tradição beletrista. Em Fonseca, cada período seco e abrupto funciona como cifra de uma sociedade que perdeu qualquer gramática de conciliação; seu realismo, portanto, é o de quem assume que a forma verbal é a própria arena onde se travam as lutas de sentido do nosso tempo.

Aceitar o desafio de escrever com a linguagem social do próprio tempo não significa acomodar-se ao senso comum, muito menos legitimar as obtusidades que a contemporaneidade produz. Rubem Fonseca demonstra que é possível manipular esse léxico áspero sem ceder ao sentimentalismo nem ao moralismo. Assumindo a voz do Outro – assunção sempre arriscada, porque existe uma distância social entre o escritor e o lumpem representado –, ele expõe a zona de sombra que o “cidadão de bem” costuma condenar antes mesmo de tentar compreender. Sua prosa, portanto, não celebra a barbárie; na verdade, escancara o subterrâneo que sustenta a fachada de civilidade, tornando-o inescapável ao leitor.

Lygia Fagundes Telles

I

Antes da morte de Lygia Fagundes Telles, ocorrida ontem, já havia morrido, ou se tornado sumamente raro entre nós, o modo de ela ler e sondar o mundo. E não por ineficaz, mas pela própria dinâmica do nosso mundo e pelo quadro social cheio de conflitos que o move.

Por um lado, as novas teorias críticas passaram a exigir do escritor que seja um representante de um setor bem específico da disputa político-cultural; por outro, as novas escritas se pautam numa contundência, verbal e ideológica, bem distinta da interiorização dos fatos e da delicadeza que marca a escrita de Lygia.

Sei o quão ambíguo podem ser os termos *delicadeza* e *interiorização*: uns podem ver aí essencialismo, outros neutralidade. Particularmente, não acredito que haja algo como um “estilo feminino de escrever” ou que haja no mundo um único grande autor ou autora, da estatura de Lygia, que seja neutro/a. Refiro-me, como disse no princípio, a um modo que a autora elaborou, ao longo da carreira, de ler e sondar o mundo.

Lygia sabia, como poucos, que a bondade e a maldade nascem numa zona ambígua do nosso ser. E grande parte da obra dela consiste em sondar esse estado de limbo de onde brota a surpresa do humano. Basta lembrar contos¹³⁵ como “Venha ver o pôr-do-sol”, “Natal na barca” ou “Jardim selvagem”, nos quais um gesto ou um detalhe aparentemente banais resvalam para o sinistro – sempre sem perder o tom contido e medido da prosa –, evidenciando como a violência pode latejar por baixo dos rituais mais civilizados.

II

Este estilo da sutileza, que mapeia as revoluções silenciosas do ser, que lê nos gestos e nos silêncios o que há de mais profundo (e, geralmente, de mais perverso) em nós, que intui com melancolia calma a derrocada das relações humanas e dos projetos de vida, coaduna-se com a poesia, por exigir condensação, intuição simbólica e precisão linguística.

Por isso, sempre me pareceu que Lygia é maior como contista. Quando escreve contos, Lygia atinge uma condensação e precisão da linguagem, aliada a uma compreensão clara e desiludida do humano, sobretudo da mulher, que é rara em qualquer literatura. Um dos meus contos favoritos – “Antes do baile verde” – sustenta,

135 - Todos os contos aqui referidos encontram-se no seguinte volume: FAGUNDES TELLES, Lygia. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

num mesmo fôlego, o clarão festivo do carnaval e a penumbra de um quarto onde um pai agoniza, produzindo uma atmosfera ambígua que espelha tanto os conflitos íntimos quanto as tensões sociais das personagens: Tatisa oscila entre o desejo de libertar-se pela folia e a culpa de deixar o patriarca morrer sozinho; Luzinha, presa à fantasia que tece, revela a violência conjugal que a espera fora dali; e, na interação entre as duas, a cortesia frágil torna-se palco onde se inscreve a hierarquia de classe e o desejo bem brasileiro de, pela cordialidade, delegar ao pobre o trabalho sujo que não está previsto no contrato trabalhista.

A literatura intimista de Lygia, como exemplifica o breve apontamento sobre “Antes do baile verde”, nunca se alça à abstração do fabular e do alegórico: sempre está enraizada nos dilemas históricos e sociais brasileiros. A brutalidade política, a brutalidade masculina, sempre transparecem por meio de pequenas fraturas no cotidiano. Ciente dessas fraturas e de seu poder de produzir dor, Lygia era uma melancólica sem arrogância, e sem autocomiseração. Seu compromisso com personagens femininas complexas – esposas, estudantes, idosas, militantes – inscreve-a num feminismo implícito, anterior ao discurso de empoderamento, pautado na exposição das fissuras sociais que cerceiam o desejo feminino.

Mas isto não é tudo; há uma coisa nela que poucos escritores têm: o senso do mistério. E ele é importante porque a impede de achar que encontrou a chave do mistério. Lygia nunca conclui plenamente suas histórias porque a linguagem, por mais bem manipulada que possa ser, não pode esgotar até o final o mistério do humano. Aqui se enraíza sua afinidade com Clarice Lispector: ambas desconfiam da palavra total, mas, ao contrário de Clarice, Lygia prefere a torção do enredo e o súbito golpe final. Este jeito a um tempo impiedoso e delicado de fazer literatura, e de compreender o dilema humano, até onde eu saiba, morre na literatura brasileira com a partida de Lygia Fagundes Teles. Não por falta de herdeiros diretos, mas porque a combinação singular de economia verbal, *feeling*, senso do mistério e crítica social é um logro raro em qualquer latitude.

Adélia Prado

Acordei com a notícia de que Adélia Prado foi agraciada com o Prêmio Camões. Para além da justa honraria que coroa a trajetória da poetisa mineira, espero que o prêmio leve mais leitores a descobrir o seu magnífico trabalho. Quanto a mim, desconheço poeta ou poetisa brasileiros que o mereçam mais.

Vivemos numa era de “grande aceleração”¹³⁶, marcada pelo declínio da atenção e pelo menosprezo ao cultivo da interioridade – terreno pouco propício à poesia escrita (ainda que fértil para outras manifestações de teor poético). Felizmente, Adélia Prado forjou um estilo de poderosa comunicação: um português que soa absurdamente natural e nos reconecta à beleza da simplicidade e a uma espiritualidade sem proselitismo, incrustada no imaginário popular, sobretudo no catolicismo interiorano. Esse “natural” é, na verdade, o resultado de um labor formal meticuloso, que converte fala coloquial em cadência lírica sem que se perceba a sutura.

Num momento refratário à criação poética, Adélia produz versos de evidente alcance universal. Nenhuma poesia feita hoje no Brasil me parece tão amplamente comunicável. Há duas razões para isso. A primeira é a limpidez quase coloquial da linguagem. A segunda é a fonte de onde brota essa poesia: o cotidiano e o imaginário bíblico. A “bagagem” de Adélia é a mesma do seu povo; ela é gente como nós. Com os pés fincados na vida comezinha e o olhar ancorado nos motivos da Sagrada Escritura, atinge o sublime – às vezes, o místico. O Deus da poetisa não é uma abstração intelectual ou o “Totalmente Outro” dos teólogos¹³⁷, mas uma presença amorosa que habita as pequenas coisas. Assim, seu verso demonstra que o transcendente não está acima, mas dentro do trivial, reconciliando matéria e espírito numa única tessitura poética. O amor, em sua poesia, é façanha dos ingênuos e dos gestos desprendidos, não conquista de esforço intelectual nem privilégio de poucos eleitos.

Adélia prolonga e adensa a trilha aberta por Manuel Bandeira, acrescentando-lhe uma espiritualidade nada dogmática e um modo feminino de sentir a vida, suas contradições e o próprio *eros*. Sua obra é uma negociação densa entre uma sensibilidade individual singular e o modo de estar-no-mundo típico dos habitantes das pequenas cidades mineiras – e brasileiras em geral. Sempre que penso em

136 - A “grande aceleração” designa o salto, após 1950, de quase todos os indicadores socioeconômicos e ambientais – população, PIB, uso de energia, emissões de CO₂, plásticos - que elevam em ritmo exponencial a pressão humana sobre o planeta. Tecnologias de comunicação instantânea e cadeias *just-in-time* encurtam os ciclos de produção e obsolescência, criando um fluxo contínuo de novidades, alertas e microrrecompensas. Sob esse bombardeio, nossa atenção finita é desviada para estímulos imediatos, dificultando a concentração prolongada exigida por leitura profunda, contemplação artística ou reflexão crítica. Embora não use o termo “grande aceleração”, Byung-Chul Han discute de modo percuciente como o excesso de estímulos e de opções bloqueia a ação significativa. Ver, entre outros: HAN, Byung-Chul. *O aroma do tempo*: um ensaio filosófico sobre a arte de demorar-se. Petrópolis: Vozes, 2016.

137 - Esta concepção do divino é discutida por Rudolf Otto na obra que se encontra nas Referências, ao final deste livro. *Totalmente Outro* implica a absoluta transcendência de Deus, qualitativamente distinto de tudo criado e, portanto, inalcançável às categorias de pensamento, linguagem ou experiência humanas.

Adélia, lembro-me de minha avó devota de São Francisco, nascida no interior e dona de um coração imenso. Essa lembrança não é casual: Adélia representa um Brasil mítico e profundo.

Nauro Machado e Ferreira Gullar

Nauro Machado morreu no fim do ano passado; Ferreira Gullar morreu neste 4 de dezembro. Estes dois maranhenses assentaram suas mitologias particulares, em grande parte, sob um mesmo ponto: a cidade de São Luís. Mas não poderia haver estilos mais distintos. Nauro notabilizou-se principalmente como um sonetista de rigor e intensidade inusuais, e de uma musicalidade áspera e martelada que a língua portuguesa não conhecera antes. Ainda que lembre os de Antero de Quental e Augusto dos Anjos, os sonetos de Nauro Machado exacerbam tudo o que os antecessores tenham feito: seu rigor é mais asfixiante, sua música é mais selvagem e seu pessimismo gnóstico é quase intolerável. Tal rigor, no entanto, não se compraz no gosto pelo arcaico, pelo exótico e pelo precioso – o poeta força os limites da sintaxe, abriga o vulgar e o neológico no seio do clássico. A obra de Nauro tem uma unidade assombrosa: constitui uma única blasfema oração gnóstica, com muita proximidade com alguns temas de Schopenhauer, Mainländer e Cioran, recortada em livros bastante nivelados.

Já Gullar era um homem de mil faces, um verdadeiro sismógrafo dos caminhos da poesia brasileira do século XX. Sua obra é sumamente irregular, com momentos que descem o tom e dois pontos altíssimos: *A Luta Corporal* e *Poema Sujo*.

Nauro trabalhou a vida todo solitário, e sua densa obra ainda não teve a repercussão que merecia. Gullar ditou por vezes o caminho da poesia brasileira. Se eu tivesse de escolher um desses dois, ficaria sem dúvida com Nauro Machado.

Penso que o tempo há de soterrar parte do que Gullar escreveu. A totalidade de sua obra poética só pode interessar ao historiador, ao sociólogo. Gullar ousou muito, e por isso errou muito. Há um preconceito moderno que tende a valorizar os artistas camaleônicos: quanto mais faces um artista tiver, maior ele será. Há muito poucos artistas, a exemplo de Picasso, para os quais este preconceito é exato. Algumas faces de Gullar não fariam falta se não tivessem sido mostradas.

Ao contrário de seu conterrâneo, a obra de Nauro Machado, se tiver de ser salva, será salva quase por completo. O mesmo rigor, a mesma filosofia, a mesma música bárbara, o mesmo complexo de imagem atravessam a obra nauriana de ponta a ponta. Isso é o mérito e o cárcere do poeta: a regularidade. A atmosfera irrespirável, de soturna negatividade, que exala a poesia de Nauro às vezes cansa. O evangelho gnóstico do poeta só conhece a blasfêmia, o sarcasmo, a autodestruição consciente; o mundo é um inferno sem frestas ou janelas para qualquer paraíso. A divisa encontrada por Dante na porta do Inferno é o melhor resumo da obra nauriana: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís”. Nauro desconhece qualquer forma de redenção.

Gullar foi mais humano, portanto, mais sujeito a oscilações. Titubeou algumas vezes, mas também nos deu este petardo chamado *Poema Sujo*, esse monumento verbal que abriga várias camadas de tempo e várias histórias dentro dele. Ali, o poeta

converte o medo concreto numa torrente verbal que funciona como máquina de memória: o fluxo ininterrupto dos versos costura tempos até constituir um tecido polifônico em que o “eu” se dissolve no “nós” de uma nação estilhaçada.

A oscilação própria de Gullar emerge na convivência de registros: coloquialidade quase prosaica, sutis variações métricas, súbitas imagens surrealistas e análises sociais diretas. Essa combinação confere ao poema densidade muscular: ele é ao mesmo tempo reportagem do desastre histórico e canto primordial que resgata o afeto pelas coisas miúdas. Desse choque entre o impuro (o “sujo” das injustiças, do desejo, da matéria) e a pulsão de salvar a memória nasce uma imagem integral do homem e de sua terra, capaz de abarcar contradições sem reduzi-las a slogans.

Nauro foi vertical, mas escavou sempre o mesmo terreno. Nauro é grande, mas não tem seu *Poema Sujo*. Ao fim, cada um a seu modo, Nauro e Gullar marcaram nosso idioma e ajudaram a engrandecer nossa poesia. Privilegiada é a cidade que trouxe à luz a esses dois gigantes.

Da humildade ou elogio de H. Dobal

Num filme de Akira Kurosawa que há muito assisti, uma cena ainda persiste em minha memória. São duas senhoras idosas; uma chega à casa da outra, senta-se e fica silente. As duas, frente a frente, não conversam. A visitante levanta-se, despede-se. Um neto da senhora anfitriã lhe indaga sobre a estranheza da visita, o porquê de não ter havido diálogo. Ela responde que houve sim, pois o diálogo pode prescindir da fala.

Meu diálogo com H. Dobal também foi marcado por certa inefabilidade; nele, também não houve troca de palavras. Tive inúmeros pretextos para conversar com ele – ou, na impossibilidade de ele não falar, mercê do Parkinson, para ficar frente a ele, como as velhinhas do filme de Kurosawa (penso mesmo que, como ocorreu a elas, nossa conversa poderia prescindir do diálogo).

Suspeito da frase, dita ou parafraseada nestas ocasiões, que diz: “Morre o homem, fica a obra”. Ela revela uma presunção profética e certo desprezo pelo homem de carne e osso. Como, infelizmente, não posso falar do homem – e como isso hoje me dói – vou falar de uma qualidade do poeta que (quer ele a tivesse ou não quando distante do trabalho poético) enobrece sua condição de homem: a humildade. Ela apareceu na poesia dobalina como resultante de um compromisso ético que tinha uma dupla frente: o apagamento do eu e de suas vicissitudes e a manutenção de um padrão de comunicabilidade nos poemas, numa época em que a poesia seguia sua marcha rumo a uma elitização resultante do eruditismo dos poetas de 45 e do experimentalismo dos concretistas.

H. Dobal operou via poesia a façanha de esquecer-se, e vislumbramos, paradoxalmente, a generosidade do homem no momento em que ele se afasta deliberadamente de nós. Ele se revela em seus versos na medida mesmo em que se impessoaliza (e às vezes, se despersonaliza); ele sabe – como Eliot e Pessoa – que poesia é uma fuga da personalidade. Dobal se esquivava para deixar o poema passar; a impressão de realismo lírico que emana de seus versos advém, em grande parte, do desinteresse de narrar o eu pessoal; este recurso de apagamento de si, como na poesia tradicional japonesa, cria a impressão de que o poeta está elaborando um conhecimento objetivo da realidade.

Mais que um geômetra do verso, Dobal era um humilde que lutava para apagar suas pegadas do poema; sua sensibilidade não era daquelas que buscam a objetividade pela via da inteligência e do cálculo racional, como em João Cabral e Paul Valéry; Dobal se parecia mais com um Manoel Bandeira ou com os hacaístas japoneses que buscam na eliminação do “shi-i” (a opinião pessoal) um meio de captar a poesia da natureza, e não de fazer poesia sobre a natureza.

A poesia de H. Dobal, portanto, pressupõe uma ascese: a liberação gradual de uma subjetividade egoística, o lento aprendizado de ver a poesia em vez de inventá-la. Ele não é seco e conciso, como dizem; segura e concisão pressupõem uma operação violenta e artificial sobre a linguagem, e a única coisa que Dobal não

fazia era atropelar a sintaxe desnecessariamente para parecer vanguardista, como os poetas marginais, seus admiradores, fazem para parecerem revolucionários, quando na verdade estão substituindo a retórica por uma antirretórica que, inversão ingênua de sinais, não deixa de ser retórica. Dobal não caiu nesta armadilha; ele esperava, calado, a poesia; escutava e via (principalmente via) a poesia nascer e sazonar. Seu gesto (seu estilo) era humilde mas direto; gentileza não é pusilanimidade, e quando precisava ser duro ele assim o fazia: a expressão de Dobal representando os trabalhos e os dias do seu povo não é adulatora, nem exótica, nem politicamente correta no sentido de querer contrabalancear as dívidas históricas. O poema “El Matador”, sobre a dizimação dos povos indígenas no Piauí, pode desmentir essa afirmação; mas este é uma exceção na obra do autor. Tornou-se louvado por sua crítica furibunda – justa politicamente, mas a inovação estilística desse poema, absorvendo a sugestão crítica e formal da montagem cinematográfica russa, parece que, por algum tempo, só foi de fato compreendida por Paulo Machado, que a retomou em “Post Card”.

Como observou Ranieri Ribas¹³⁸, H. Dobal sofria de uma “estrangeiridade” congênita: ele escrevia de fora, mas com ternura; ele ria com seu povo, mas não do seu povo. Aliás, Dobal não tinha povo: viajante por longo tempo, estrangeiro em toda parte, herdeiro do modernismo anglo-americano (Pound, Eliot e Yeats) na sua visão descontente com a modernidade, sua lírica não se despregava do chão em que pisava, do ar que respirava: lírica cultural, terna e desencantada com tudo. A criação poética, para ele, era expressão da coletividade, não do ensimesmamento; era uma vindicação da comunidade contra a solidão das multidões, típica da urbe moderna.

Ainda pretendo entabular diálogos com Dobal e, como na conversa das idosas em Kurosawa, a ausência de viva voz não será sinônimo de falta de comunicação. A poesia mediará nosso diálogo e, ao fim, contra minha vontade, vence o bordão que eu quis ingenuamente negar: fica a obra. Mas, me pergunto, não foi este o gesto inteiro da vida de Dobal: apagar o homem para fazer emergir a obra, para deixar falar a poesia? Não foi esse o “microamor” a que Dobal foi mais fiel ou que foi mais fiel a ele?

A vida é uma cantiga triste
mais triste e à-toa que a das andorinhas
- Las oscuras golondrinas
tão mal vivida
tão mal ferida
tão mal cumprida.
A vida é uma cantiga alegre:
o primeiro sorriso de cada filho
e todos os microamores
que inutilizam
a vitória da morte (H. Dobal).

138 - In: RIBAS, Ranieri. A isotopia metafórica do balão. In: EUGÊNIO, João Kennedy; SILVA, Halan (Org.). *Cantiga de viver*: ensaios sobre H. Dobal. Teresina: Fundação Quixote, 2007.

Assis Brasil

Assis Brasil (1932-2021) nos deixou neste domingo. Por duas vezes tive o prazer de conversar com ele. Em nenhuma delas falamos de literatura. Lembro dele me falando sobre o “maracanazo”; lembro ainda da curiosidade que demonstrou em saber a opinião de um dos meus filhos sobre um livro infantil seu, lido na escola. Parecia levar muito a sério a opinião de crianças sobre o seu trabalho.

Vai ser difícil digerir esta perda e dimensionar a lacuna que ele deixa na cultura nacional, e mais especificamente na cultura do Piauí. Ninguém sondou mais a fundo a miséria (no duplo sentido, material e espiritual) e as virtudes do piauiense. Com muita justiça, seu livro *Beira rio beira vida* foi eleito numa pesquisa popular a obra mais representativa do estado. Do seu projeto balzaquiano de ficção se depreende um misto de amor e ódio por Parnaíba, cidade que em seu projeto ficcional constitui o microcosmo a partir do qual o ficcionista erigiu um quadro fascinante dos arquétipos mais representativos dos esquecidos pela história e dos algozes do povo.

Este fascinante microcosmo nem de longe resume o trabalho de Assis Brasil. Outro laboratório notável para o autor foi a cidade do Rio de Janeiro, onde ele passou boa parte da vida. Nas obras que se passam nestes espaços, Rio e Parnaíba, Assis Brasil construiu uma prosa a um só tempo experimental e engajada, rigorosamente pensada, marcada por estruturas reiterativas e pela quebra da linearidade narrativa, mas nunca fria ou desumana – nela, pelo contrário, se entrevê um humanismo totalmente depurado da pieguice lírica e do exotismo recorrentes em muitos romances sociais brasileiros. Sua filiação com os trabalhos de Faulkner era visível. Aliás, Brasil foi entre nós um dos primeiros, senão o primeiro, a escrever um livro inteiro sobre o grande ficcionista americano. Da mesma forma, foi um dos primeiros no país a escrever um livro inteiro sobre James Joyce. Brasil era um estudioso empedernido, e sua disciplina de leitura e escrita impressionava os amigos. Não por acaso escreveu mais de cem livros em sua trajetória.

Avaliar o conjunto da obra de Assis Brasil, dado a quantidade e heterogeneidade de seus escritos, não é uma tarefa simples. Felizmente, os programas de pós-graduação, incluindo o da instituição em que trabalho, têm produzido estudos de boa qualidade. Pesquisadores como Francigelda Ribeiro, Herasmo Braga e Dheiky Rocha¹³⁹, entre outros, têm iluminado para nós diferentes facetas da obra de Brasil.

Os romances da Tetralogia Piauiense, bem como *Os que bebem como cães*, têm recebido uma justa aclamação da crítica e dos leitores. Os contos “piauienses”

139 - Ver: BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *A configuração do neorregionalismo literário brasileiro*. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016; ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro. *A fantasia e o real na literatura infantojuvenil de Assis Brasil: por uma função emancipatória*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013; RIBEIRO, Francigelda. *Tetralogia piauiense de Assis Brasil: interface entre o literário e o social*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

têm um valor histórico e etnográfico inquestionáveis, alguns ricos em sugestividade e contenção dramática. (Diga-se de passagem, aprendi a ler melhor contos, especialmente os contos modernos, graças a uma obra crítica do autor). A obra juvenil, enorme, me parece irregular, ainda que contenha páginas memoráveis. Pouco li de sua obra infantil, da qual destaco o imaginativo e lírico *Os nadinhas*. Desconheço por completo os romances históricos, muito elogiados. Entre muitas coisas, Assis Brasil foi o primeiro crítico brasileiro a dedicar um livro ao estudo comparado do cinema e da literatura, área em que atuo. Este livro, intitulado *Literatura e cinema*, bastante irregular, com altos e baixos, precisa de um reconhecimento maior e um estudo mais sistemático de sua contribuição à cultura brasileira. Há, ainda, livros do autor que considero bastante subestimados pela crítica e carentes de uma avaliação mais sistemática e justa: *Pequeno pássaro com frio*; *A volta do herói* e *Ulisses, o sacrifício dos mortos*. Por fim, alguns estudos de caráter teológico do autor não me parecem estar à altura de seu estro.

Assis Brasil vale por uma biblioteca inteira. Pode-se dizer que escreveu uma biblioteca: contos, novelas, romances, ensaios, obras infantis e juvenis, dicionários. Naturalmente, nem tudo há de merecer a posteridade, mas não deixa de impressionar a qualidade e a precisão da informação; o rigor, a ousadia e a fluidez da sua multipremiada obra ficcional; a multiplicidade de temas que tratou e a quantidade de gêneros que sua obra abarca. O testemunho de sua dedicação e empenho impressionam e inspiram.

Eduardo Escorel e as anotações finais de Antonio Candido

Antonio Candido é uma das grandes reservas morais e intelectuais de nosso país. Para nós que ensinamos e eventualmente praticamos crítica literária, Candido é o grande patriarca. Contrastando com o caráter circunspecto que demonstrava, sua figura foi ganhando ao longo do tempo uma aura quase mítica, chegando a intimidar pela estatura. Então, nada melhor do que uma produção audiovisual que reponha a dimensão humana do mito.

Só isso já justificaria a existência do documentário *Antonio Candido, anotações finais*, de Eduardo Escorel. Mas o trabalho de Escorel, com o auxílio luxuoso da voz de Matheus Nachtergaele, em primorosa performance, oferece mais. Mostra-nos não somente a dimensão humana do grande sociólogo e crítico literário, mas a coerência existencial de um projeto de vida exemplar. O Candido que emerge das anotações – melancólico, terno, agudo – corrobora os princípios éticos e humanísticos que permearam sua atuação intelectual e política.

Mas há ainda mais um aspecto que se sobressai nesse documentário: as próprias reflexões do grande crítico. Decerto Escorel não tinha a menor pretensão de oferecer um retrato intelectual ou uma síntese das ideias de Candido. O foco foi apresentar um retrato íntimo dos últimos anos de vida do pensador. No entanto, nas anotações sobressaem, além de vivências muito pessoais, reflexões sobre o ato da leitura e o papel da literatura na formação pessoal, sobre os impasses do Brasil, sobre o tempo e a memória. O *leitmotiv* das reflexões, porém, é a perda da companheira e a iminência da própria morte.

De modo minimalista, sem muita estetização, Escorel logra apresentar um retrato tão íntimo e delicado de Candido que, ao fim, parece tratar-se de alguém que a gente conhecia na vida pessoal. A gente sabe o quanto a vida pessoal de Candido cruzou com o destino do país, e como sua atuação intelectual mudou a vida do espírito de nossa comunidade acadêmica. Mas Escorel não se focou nesses fatores, como também não quis produzir uma obra apologética e laudatória.

Um dos acertos estéticos de Escorel foi conduzir o documentário por meio de fotos do acervo pessoal de Candido e não por gravações audiovisuais. Só ao fim do trabalho Candido, homem de esquerda, aparece em imagem em movimento, numa intervenção em que argumenta ser a igualdade um valor mais fundamental que a liberdade. A sensação é que o diretor poderia ter estendido esse depoimento ou posto outros. Mas o escopo era este. E a escolha pela soberania da fotografia still reforça o propósito do trabalho, que foi mostrar o homem íntimo, não a figura pública.

Antonio Candido morreu em maio de 2017, aos 98 anos, deixando inéditos 74 cadernos de anotações. Para o documentário, Eduardo Escorel focou nos dois últimos desses cadernos, escritos entre 2015 e 2017.



PARTE 3

HOLLYWOOD E ASSEMELHADOS

A duologia de Todd Phillips sobre o Coringa

I

Em *Coringa* (2019), Todd Phillips e Joaquin Phoenix empreendem um gesto singular ao despirem parcialmente o personagem de seu caráter arquetípico, transformando-o em um indivíduo concreto. Tal operação, incomum neste gênero de filme, se dá por meio da narrativa de formação de Arthur Fleck, cujo percurso trágico assume o primeiro plano da diegese. A figura lendária do vilão, embora ainda presente, cede espaço à sua dimensão biográfica. A consequência dessa escolha é a humanização do antagonista. Ao substituir o arquétipo pela biografia, o filme desloca a figura do Coringa do plano simbólico para o existencial, forçando o espectador a encarar não o “palhaço do crime”, mas o homem esmagado por um mundo indiferente.

A humanização de uma figura notoriamente violenta poderia sugerir uma estetização irresponsável do mal. No entanto, a obra evita essa armadilha ao recusar deliberadamente a didatização moral. A narrativa é filtrada pelo ponto de vista de Arthur, contaminado por delírios e paranoias, o que instaura uma ambiguidade radical entre realidade e delírio. Essa opção estética é arriscada, pois desfoca a fronteira entre empatia e convivência, exigindo do público um senso crítico mais ativo diante da narrativa. Em vez de oferecer respostas morais simplificadas, o filme entrega um labirinto perceptivo.

No plano moral e estético, *Coringa* se ancora em um princípio de multicasualismo. Não se trata, exclusivamente, de uma denúncia das desigualdades sociais ou do antagonismo entre classes. A própria figura de Arthur é agredida por indivíduos igualmente marginalizados, o que dissolve qualquer leitura maniqueísta. A violência retratada no filme não se constitui como força redentora, como em *Bacurau*, mas como produto da desagregação social. Os seguidores do Coringa não formam um coletivo com horizonte político: são fragmentos humanos reunidos de forma niilista. *Bacurau* ainda ressoa o otimismo revolucionário de uma violência transformadora; *Coringa*, por sua vez, insere-se em um imaginário antiutópico, próprio de um mundo já plenamente dominado pelas lógicas do capital. Trata-se, antes, de um retrato da falência do laço social, em que o ressentimento fermenta como força bruta, sem horizonte transformador.

A experiência do mal, por sua vez, é representada com ambiguidade. O filme propõe tanto causas estruturais (subemprego, exclusão, violência urbana) quanto motivações íntimas (hereditariedade, abandono afetivo e uma decisão consciente de afirmar-se pela negação do outro). Para Arthur, o mal é, paradoxalmente, um caminho de revelação. A cena em que realiza uma dança ritual após seu primeiro assassinato é especialmente reveladora. Esse momento coreográfico, quase xamânico, marca

a transfiguração de Arthur em Coringa: o trauma se transmuta em identidade e a violência passa a operar como gesto de revelação interior.

Finalmente, a estrutura narrativa da obra subverte a conhecida “jornada do herói”. Em lugar da redenção do indivíduo e de sua comunidade, o que se apresenta é uma trajetória de ruptura, caracterizada, nos termos de Carl Jung, pela substituição do Ego pela Sombra¹⁴⁰. O herói, aqui invertido, não une, mas divide: o Coringa é figura diabólica no sentido etimológico, isto é, aquele que separa e acusa. A comunidade, em vez de ser redimida, fragmenta-se em tribos hostis, em um cenário de caos crescente.

II

Assisti a *Coringa: delírio a dois* (2024) resabiado diante da enxurrada de opiniões negativas que circularam antes da estreia. No entanto, já no prólogo – uma animação em 2D de estilo clássico – comecei a ser capturado pelo projeto estético e conceitual do filme. Ali se delineia a hipótese que norteará tanto o argumento da advogada que pretende defender Arthur Fleck quanto a forma como uma massa de pessoas – incluindo Lee, a Arlequina interpretada por Lady Gaga – passará a compreender a duplicidade que habita o protagonista. Arthur é o sujeito tragado por sua contraparte perversa, a *sombra*, representada no desenho como o Joker. Leitores de Carl Jung conhecem bem os conflitos associados à sombra – essa instância inconsciente devoradora que, quanto mais reprimida, mais toma o lugar do ego e mais devastação é capaz de causar. O filme articula essa tensão simbólica entre ego e sombra desde os primeiros minutos, sinalizando que o conflito será menos externo e mais psíquico, menos mítico e mais clínico.

No primeiro filme, Todd Phillips já havia encenado a cisão do protagonista, mostrando como a sombra se emancipa e dá origem ao Coringa. Arthur, *incel* pressionado por traumas pessoais e violências sociais, realiza sua descida ao mundo inferior – o célebre *descensus ad inferos* da tradição mitopoética – e dá à luz, por meio de uma dança ritual macabra, o Joker. Se o herói clássico supera provas para ascender – física, moral e espiritualmente – rumo ao altruísmo, a danação de Arthur é uma paródia dessa jornada heroica: é a renúncia do ego em favor da sombra, a aceitação da ferida e o desejo de curá-la através da vingança. O segundo filme, nesse sentido, parecia prometer a expansão dessa ambígua trajetória de autodestruição. Digo ambígua porque houve quem nela visse não um revide ressentido de um *incel*, mas o germe de uma revolta difusa contra a ordem estabelecida – como se houvesse, em Arthur/Joker, algum discernimento político e alguma gota de alteridade, o que, pessoalmente, considero insustentável. Todd Phillips, inclusive, demonstrou desconforto com essa interpretação. E reagiu com ainda maior incômodo ao ver segmentos radicais da cultura *red pill* exaltarem o filme como uma espécie de manifesto involuntário.

140 - Sobre a *jornada do herói*, ver o livro de Campbell presente nas Referências deste livro. Os conceitos de *sombra* e *ego* já foram referidos neste livro e os livros de Jung sobre o tema estão, também, nas Referências ao final do livro.

Não posso mensurar o quanto essas apropriações indevidas afetaram o diretor, mas tendo a concordar com a crítica Isabela Boscov¹⁴¹ que *Coringa: delírio a dois* é, ao menos em parte, uma tentativa consciente de eliminar a ambiguidade moral do primeiro filme. É nesse gesto que Phillips desaponta parte significativa dos fãs da primeira obra, sobretudo aqueles familiarizados com a mitologia do Joker nos quadrinhos, séries e games. Neste segundo capítulo, o diretor não apenas humaniza o Coringa: ele o desmistifica. Há uma clara recusa do fascínio tradicional exercido pelo personagem: Phillips desmonta os pilares simbólicos que sustentavam sua aura como arquétipo da desordem e da transgressão. Não se trata mais de um vilão carismático, de um anti-herói sedutor, nem de um anarquista protorrevolucionário. Sobra apenas um *incel* errante, um ser humano dividido entre a dor de sua própria insignificância e a percepção de que a glória, antes buscada, já não lhe serve. Ele chega à conclusão mais brutal de todas: o mundo é cruel, adora o espetáculo, e Arthur Fleck é apenas um comediante sem graça – o mundo quer o Joker, não ele. Essa percepção é destruidora porque desarticula a própria razão de ser do personagem: sua sombra não é mais catarse nem vingança, mas um ruído que perdeu o sentido.

A desconstrução da longa mitologia do Joker é, simultaneamente, uma afronta simbólica ao mito e um gesto de responsabilidade ética. O filme atinge o calcanhar da sociedade do espetáculo ao frustrar deliberadamente as expectativas de deleite visual e de glorificação da violência. Em vez de reforçar o imaginário do caos glamourizado, Phillips apresenta o horror como falência absoluta do sujeito e não como gesto épico de afirmação. O público que entrou na sala de cinema esperando o espetáculo da destruição deparou-se, na verdade, com um homem derrotado por um cotidiano de humilhação. Sem forças ou vontade para reencenar o teatro da vingança, Arthur desiste de vestir o manto da sombra. A forma como Lee, nas escadarias, o rejeita por ele já não ser mais o Joker é sintomática. Essa recusa encena, de modo metafórico, a reação de parte do público que também pagou o ingresso para ver mais Joker e menos Fleck. A frustração desse desejo do público funciona, aqui, como denúncia: somos cúmplices na fabricação do monstro.

Feitas essas considerações, e tendo louvado a coragem ética do diretor em polir a ambiguidade moral do primeiro filme, é preciso reconhecer que essa visão só se consolida com clareza no ato final da obra. Minha impressão é que Todd Phillips hesita, ao longo da narrativa, sobre qual destino reservar ao protagonista. Essa indecisão reverbera em um enredo que, por vezes, vacila, introduz ambiguidades desnecessárias e semeia pistas falsas, quase comprometendo sua coerência interna. Há momentos em que o filme parece tensionado entre a crítica ao espetáculo e a tentação de ceder a ele, revelando uma oscilação estética que compromete parte de sua força. A fonte principal de Phillips continua sendo os anti-heróis violentos de Martin Scorsese, mas o campo de experimentação desses personagens, em Scorsese,

141 - BOSCOV, Isabela. *Crítica: "Coringa – Delírio a Dois"*. YouTube, 3 jun. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bx_WCZ4dnx8. Acesso em: 14 jan. 2025.

é mais vasto, e a consciência criadora do diretor ítalo-americano parece mais firme quanto à direção estética e ética que deseja trilhar.

III

Compondo um díptico sombrio sobre a formação e a diluição da identidade, os dois filmes dirigidos por Todd Phillips se espelham e se contrapõem. *Coringa* (2019) encena a gênese da sombra – a transfiguração de Arthur Fleck em Joker – a partir da rejeição social e do colapso psíquico, convertendo a dor pessoal em espetáculo de vingança e catarse. Já *Coringa: delírio a dois* (2024) revisita essa jornada não para ampliá-la, mas para desfazê-la: o personagem é desmitificado e a estética da violência redentora é desautorizada, ou seja, o segundo filme desfaz o fascínio trágico que o primeiro havia construído. Se antes a sombra ganhava protagonismo, agora ela se esvazia, revelando o homem por trás da maquiagem – não como símbolo, mas como ruína. Ambos os filmes, no entanto, convergem em um ponto decisivo: denunciam o desejo de um público que, muitas vezes inconscientemente, alimenta o monstro que diz temer.

Wakanda forever

Chadwick Boseman deixou um legado que vai além do talento como ator. Sua imagem como Pantera Negra tem a força de intervir efetivamente, de forma positiva, no debate racial de nosso tempo. Graças a ele, ao diretor Ryan Coogler e a uma equipe magnífica de atores, vimos um gênero engessado, ultracodificado – o filme de super-herói – ampliar seu leque imaginário e sua capacidade de questionamento crítico. Entre uma conquista e outra, não hesito em afirmar que essa abertura ao imaginário cultural africano é de longe a conquista mais importante. E, neste ponto, a atuação de Boseman foi essencial.

O cinema não é somente um construto estético. É também um fato social, um imenso catalisador das mitologias e ideologias de nosso tempo. Ele sanciona, prescreve, proscreve, mitifica, exorciza. Assim, independentemente de reducionismos reconhecíveis, ampliar o imaginário do mais popular gênero cinematográfico de nosso tempo pela hibridização com a música, a indumentária, os mitos, os ritos e os dilemas da cultura africana é um feito de proporções épicas.

Coogler, o diretor, injetou até onde pôde um subtexto político pan-africanista num filme blockbuster. As feridas abertas pelo colonialismo foram fustigadas, o dilema entre tradição e modernidade foi remexido com perícia pelas contraposições ideopolíticas dramatizadas no filme, das quais se destacam as soluções antagônicas de T'Challa e Killmonger, bem como de Nakia e Okoye. A tensão entre esses dois ideais é encenada com complexidade visual na própria arquitetura de Wakanda, cuja estética mescla tecnologia futurista e motivos tradicionais.

A inteligência acadêmica pediu mais autenticidade e propositividade ao diretor de *Pantera Negra*. O pedido faz sentido *per se*, mas não se considerarmos as condições de produção na indústria cinematográfica. O filme avançou uma discussão inaudita. Os que virão, esperamos, já encontrando um terreno semicultivado, podem ir mais longe. Espero eu, mais longe no debate de ideias e também naquele que é o ponto fraco do filme: as cenas de CGI pouco verossímeis.

Antonio Campos: a supremacia do diabólico

A superstição, como bem sabia Borges, é frequentemente a mãe da profundidade. Profundo é o que uma comunidade decide – por razões morais, por chauvinismo, por marketing etc – que é profundo, independentemente das qualidades intrínsecas do objeto¹⁴².

No caso de filmes, há outro fator: confundir o bem realizado tecnicamente com o profundo. É uma espécie de idolatria moderna: o culto da perfeição em si. É precisamente o caso de *O Diabo de cada dia* (2020), de Antonio Campos. Baseado em um romance de valor reconhecido pela crítica (não o li, e portanto não posso aferir a produtividade do diálogo estabelecido entre as duas obras), uma fotografia eficiente, atores consagrados em boas performances, influências literárias (Comarc McCarthy, Flannery O'Connor) e cinematográficas (Irmãos Coen, Paul Thomas Anderson) de relevo ... tudo isso triturado pela rigidez de uma narrativa de tese que prefere lidar com tópicos a explorar de fato as ambiguidades do humano (uma nobre exceção: o fio narrativo que mostra o casal de serial killers, cópia pouco disfarçada do cinema dos Irmãos Coen).

E qual a tese da narrativa? A onipotência do mal e seu vínculo visceral com a religião. O diretor não concede a menor ambiguidade ao sagrado: só há a face do diabólico. Todo acaso é desgraça, todo êxtase é destruição, todo altruísmo religioso visa a uma satisfação egoísta, todo ato de fé é marketing pessoal. Este trágico produzido *in vitro* e posto em boutique parece profundo porque toda desgraça soa como realista, “é assim que acontece na vida real”.

É fácil perceber que propagandas de plano de saúde e de margarina mentem sobre a vida por serem unilaterais, mas quando o unilateralismo vem customizado em narrativas pessimistas a gente acha que é a totalidade da realidade. O que todas as fontes de inspiração de Antonio Campos têm de sobra mas lhe falta é uma visão mais ambígua da realidade. Como, porém, o diretor demonstrou perícia técnica, há esperança. Aguardemos a próxima obra.

142 - Ver essa discussão em: BORGES, Jorge Luis. O que é um clássico? In: _____. *Outras inquições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Professor Polvo

Filmes ruins podem fazer bem ao espírito e nos ensinar muito (e não apenas com os seus equívocos). *Professor Polvo* (2020) fez um bem danado à minha mente, que precisava descansar de assuntos pesados; aos meus olhos, que gostam de ser ludibriados pela beleza mercantilizada e, confesso, ao meu espírito (geralmente crítico), que se deixou levar por um lirismo sob medida, calcado numa pós-produção pesada e, por vezes, Kitsch. A leveza providencial deste filme serve como lembrança de que nem toda experiência estética precisa ser um tratado filosófico; às vezes, basta entregar um respiro bem-fotografado para que a maquinaria mental se reorganize.

O que, de fato, é ruim num documentário tecnicamente tão bem-acabado como *Professor Polvo* são os excessos. Primeiro, os caprichos técnicos desmedidos, que inibem a espontaneidade e a autenticidade, criando expedientes redundantes e simplórios de manipulação sentimental. A insistência em sobrecarregar cada plano com filtros cromáticos e trilhas melosas denuncia o temor de deixar o espectador sozinho diante do mistério – como se a beleza bruta do oceano precisasse de verniz publicitário para comover. Segundo, os limites cognitivos de um certo lirismo da natureza, que se compraz com um encantamento ingênuo, roçando, às vezes, a pieguice. Trata-se de um ecologismo que não pensa cosmicamente e está totalmente desprovido de dimensão política. Perde-se, assim, a oportunidade de tensionar a relação entre maravilhamento biológico e responsabilidade ambiental, reduzindo a experiência a um espetáculo ornamental.

O que sobra de substancial? A misteriosa conexão entre a polvo fêmea e o mergulhador Craig Foster, além da sensação aguda de que a trama da vida se estende muito além da bitola humana. Não é pouco, mas poderia ser muito mais, caso sutileza e frescor não tivessem sido tão asfixiados. Merlin Sheldrake, no belíssimo *A trama da vida*¹⁴³, ao investigar os micélios invisíveis que entrelaçam florestas inteiras, demonstra que toda criatura participa de um tecido relacional intrincado, no qual a inteligência se distribui em formas múltiplas e cooperativas. Tal *insight* exige uma consciência ecológica integrada, capaz de abandonar a confortável hierarquia centrada no *Homo sapiens* e reconhecer a coautoria de todos os seres na contínua invenção do planeta. Sob esse prisma, a breve amizade interespécies registrada pela câmera deixa de ser mero capricho poético e passa a funcionar como indício de uma complexidade biológica que o documentário, apressado em seu ornamento, quase fez questão de ocultar.

143 - Ver: SHELDRAKE, Merlin. *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo e influenciam nosso futuro*. São Paulo: Planeta, 2021.

A sátira feminista de Nadine Labaki

Eis um libelo feminista, em forma de comédia dramática, produzido não em Nova York, Tóquio, São Paulo ou Berlim, mas em Beirute. Um filme que pelo arrojo da discussão sobre os dilemas do universo feminino, bem como pela construção da trama e pelo ritmo narrativo, está longe dos estereótipos com os quais costumamos identificar o cinema do Oriente Médio.

A diretora, roteirista e atriz principal Nadine Labaki (premiada em Cannes recentemente pelo seu pungente *Carphanaum*) construiu um microcosmo representado por um salão de beleza onde se desdobram múltiplos conflitos do universo feminino em uma sociedade fortemente retrógrada. Impressiona a habilidade de Labaki em manipular tantos padrões femininos (a moça de família que se envolve com um homem casado; a mulher madura que não aceita a idade; a lésbica que se vê coagida a camuflar seu desejo; a noiva que não é mais virgem; a idosa que vê seus desejos renascerem através de um flerte; a mãe devotada e ciosa dos valores tradicionais) e não se perder na história, antes articulando todas essas contingências numa trama leve, bem tecida e cheia de humor ácido, em que os anseios de autonomia feminina tropeçam em normas e tradições que visivelmente precisam ser reconsideradas.

Tanto pelo humor ácido como pelo escancaramento do conflito entre Eros e a Lei, o filme lembra Almodóvar, mas será no plano da composição dos planos e no uso das cores que o influxo produtivo do estro almodoviano será ainda mais palpável. As ironias verbais serão reforçadas e refinadas no plano dos enquadramentos e da montagem. O filme orchestra múltiplas situações e expõe os conflitos e disputas simbólicas de uma grande cidade com grande perícia, mantendo a dinâmica quase hollywoodiana da trama.

A palavra *disputa* deve aqui ser enfatizada porque *Camarelo* (2007) aponta uma outra possibilidade de cinema naquele espaço, num molde mais comercial e ocidentalizado que a média dos filmes que chegam de lá, e uma outra visão da resistência das mulheres libanesas aos modelos sociais que as oprimem.

Poesia visual e espiritualidade em Majid Majidi

As narrativas fílmicas do iraniano Majid Majidi se situam em algum ponto intermediário entre o conto admonitório (*cautionary tale*) e a parábola religiosa. Mas esta atmosfera de moralidade, de simplicidade e de poesia que o conto e a parábola trazem em si, não faz com que Majidi situe suas histórias num espaço indefinido e universal e num tempo, por assim dizer, fora do tempo, mágico. Não, as narrativas de Majidi acontecem no Irã dos dias de hoje, com todos os conflitos que lhe são próprios. Assim, a tensão básica de seus filmes se dá entre o desejo de transcendência, isto é, a fome de espiritualidade e a ausência desta na condição histórica do Irã atual. Os personagens de Majidi estão em busca de valores transcendentais num mundo secular, reificado. Porém, essa busca de valores não se dá numa perspectiva reflexiva, pois se trata de personagens simples, do povo, e não de intelectuais. Majidi arma um conjunto de vicissitudes que vai empurrando suas criaturas rumo à redenção: elas aprendem na prática, enfrentando as agruras cotidianas.

Essa estrutura fabular dos filmes de Majid Majidi é uma faca de dois gumes, pois a simplificação que ela promove na estruturação dos conflitos, seu moralismo indisfarçável e a ausência de profundidade psicológica dos personagens podem facilmente levar o filme ao fracasso estético. Os filmes de Majidi, assim, estão sempre resvalando entre polos opostos: simplicidade e simplismo; autêntica visão de mundo religiosa e autoajuda. Quando a simplicidade e a perspectiva religiosa (Majid se afina com a postura sufi, a vertente mística do islamismo) vencem, surgem bons filmes, como *Filhos do Paraíso* (1997), *Baran* (2001) e este mais recente *A canção dos pardais* (2008).

Toda vez que Majidi triunfa, o triunfo é da simplicidade. *A canção dos pardais* tem como um de seus mais notáveis méritos o de evitar certos abusos de artifícios que tiraram parte do brilho do incrivelmente bem filmado *A cor do Paraíso* (1999): o artificialismo das imagens de extração poética, com seus “acasos” rigorosamente premeditados e às vezes por demais didáticos; o registro de imagens belas mas ocas de sentidos; o abuso da câmera lenta e o apelo melodramático. Sim, em *A canção dos pardais* também há câmera lenta e crianças chorando, mas agora as crianças choram na hora certa e a câmera lenta é esteticamente eficaz.

A canção dos pardais conta-nos a história de Karim, um zeloso trabalhador de uma fazenda de avestruzes que, tendo perdido o emprego, devido a um de seus ajudantes ter deixado escapar um avestruz, torna-se mototaxista na metropolitana Teerã. Porém, a mudança de ares, da pacata fazenda para a caótica Teerã, pouco a pouco começa a corromper o caráter de Karim, que vai se tornando irascível e materialista. O fundo moral do filme, portanto, mescla Rousseau e o sufismo, isto é, a condenação da urbe como antro de corrupção e a condenação do acúmulo de bens materiais como afastamento do homem da essência divina. Alguém poderia

argumentar que estes *topoi* são bastante conhecidos e já foram encenados diversas vezes. É verdade, mas para os narradores – romancistas ou cineastas – que optam por uma estrutura fabular isso não importa, pois eles sabem que estão lidando com a sabedoria do povo. A grandeza, para eles, não consiste em gestar uma ideia original, mas em ilustrar competentemente, por meio de uma narrativa que prenda a atenção, um saber de domínio geral. Isso, não se deve ter dúvida, Majid Majidi fez bem em *A canção dos pardais*. O enredo é bem articulado e cheio de símbolos e duplos, ainda que às vezes óbvios; o registro de câmera tem uma dinâmica e uma fluência pouco vistas no cinema iraniano. Se compararmos, por exemplo, a câmera de Majidi com a de Abbas Kiarostami e Jafar Panahi, iremos observar a diferença entre um cinema que pede uma adesão intelectual e uma postura de distanciamento (Kiarostami e Panahi) e outro que nos convida a imergir nos sentimentos dos personagens (Majidi).

Essa forma “ocidentalizada” de Majid Majidi filmar, chamando nossa participação emotiva na história, não visa, porém, eclipsar nossa faculdade de julgamento e diluir nossa percepção em pura experiência sinestésica, como se vê em parte dos filmes de extração hollywoodiana. Não, o sufista Majidi, bom moralista, quer nos chamar a atenção para a prisão da matéria. Majidi nos cola ao protagonista para que a catarse que o personagem realiza ao longo do enredo seja nossa também. Falei “enredo”, mas num cineasta como Majid os elementos da catarse estão funcionalmente distribuídos nos elementos sonoros e visuais do filme. No caso específico de *A canção dos pardais*, o filme contém vários pares antagônicos – campo versus cidade; avestruz versus pardal; pai versus filho; indivíduo versus comunidade – a partir dos quais se desenrolam os conflitos éticos de Karim e sua *via crucis* purgativa. Destes pares, aquele composto pelas aves exerce um papel preponderante. No plano sonoro, por exemplo, vale observar o sentido simbólico do canto das aves ao longo do filme, que funciona como comentário do estado psicológico do protagonista. Da mesma forma, é a visão dos avestruzes, num ponto essencial do filme, que leva Karim a mudar de reflexão. Noutro ponto, quando ele liberta um pardal preso em uma sala, ele realiza sua própria libertação. E no desfecho muito eficiente, é o avestruz que, por assim dizer, ritualiza o sentimento de Karim.

A canção dos pardais louva a vida em comunidade, o diálogo familiar e a prevalência do espiritual sobre o material, valores muitas vezes vistos como antigos ou ultrapassados, mas que conferem um sentido fundamental à vida de muitas pessoas. Contudo, seria um erro reduzir os valores defendidos por Majid Majidi apenas ao conservadorismo ou ao modelo tradicional de família. Sua mensagem transcende esse enquadramento limitado, enfatizando antes uma ética da solidariedade, do cuidado mútuo e do reconhecimento profundo do outro como forma de resistência ao esvaziamento espiritual imposto pela *sociedade do desempenho*¹⁴⁴ típica do Ocidente neoliberal. Majidi propõe, em essência, uma espécie de humanismo

144 - Byung-Chul Han define a *sociedade do desempenho* como um regime em que não há mais vigilância externa, mas sim a coerção interna de cada um cumprir metas de produtividade e eficiência, vendo-se como empresa de si mesmo. Essa au-

comunitário, capaz de dialogar com diferentes contextos sociais e culturais, sugerindo que a verdadeira redenção reside não apenas na preservação da tradição familiar, mas principalmente na capacidade de reencontrar conexões autênticas, afetuosas e espiritualmente significativas com o mundo e com os demais seres humanos.

toexploração contínua gera ansiedade, exaustão e burnout, transformando a vida num ciclo interminável de desempenho. Ver mais em: HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

Majid Majidi: a poesia entre luzes e sombra

A poesia cinematográfica, frequentemente, se alimenta de desgraças, individuais ou coletivas. No caso do iraniano Majid Majidi, o repasto de miséria chama-se cegueira, tema do qual ele extraiu por duas vezes o néctar da poesia. A falta de cerimônia de Majidi não é tanto falta de alteridade, mas a do bom-moço humanista que quer nos convencer com lágrimas. Majidi chega ao vício pelo excesso de virtude, atinge involuntariamente o cômico, em seus piores momentos, pelo excesso de drama. Mesmo seus críticos mais ferrenhos devem admitir que ele domina a gramática do melodrama poético. E não falo apenas da poética da imagem, mas também da do som, que em Majidi é sempre trabalhadíssima.

O primeiro filme de Majid Majidi que tematiza a cegueira (talvez não seja o primeiro, pois há dois filmes do cineasta que não vi) é *A cor do Paraíso* (1999), onde o virtuosismo do diretor produz cenas antológicas ao lado de outras que osculam involuntariamente o cômico. *A cor do Paraíso* é uma quase-obra-prima que nos deixa um sentimento de frustração pelo que poderia ter sido, não fosse o excesso de brilho técnico, a floresta de símbolos e duplos e um final de gosto duvidoso que pesam sobre um enredo simples. *Entre luzes e sombras* veio 6 anos depois de *A cor* e, sem dúvida, esse intervalo serviu para o diretor enxugar sua maquinaria. Isto, porém, não garantiu que brotasse a obra-prima. O avanço do segundo filme em relação ao primeiro dá-se essencialmente em eficácia. *Entre luzes e sombras* permite que a sutileza permaneça quase sempre (mas quase mesmo) não sacrificada.

As histórias de Majid Majidi, como eu disse em outro texto, se situam em algum ponto intermediário entre a fábula e a parábola religiosa. Majidi, talvez convenha lembrar, segue a doutrina sufi, vertente mística do islamismo. A moralidade e o sentido de redenção atravessam sua filmografia de ponta a ponta e isso, pelo menos no Brasil, desagrada à crítica, por lhe parecer demasiadamente simplificador, talvez otimista demais. Ser do mesmo país de Abbas Kiarostami torna a visão de mundo moralizadora de Majidi, bem como o convencionalismo clássico de seus planos, um tanto mais incômodos.

Mas Majidi segue sem se incomodar, e faz bem. Encena uma história cuja estrutura profunda conhece bem com recursos que domina como poucos. O resultado é *Entre luzes e sombras*: uma fábula sobre a redenção agradável de assistir, que revela seu tom de melodrama poético desde a primeira tomada. A novidade aqui é que Majidi abandona as crianças e a pobreza para abordar a vida de um professor universitário cego que, depois de trinta e poucos anos, passa por uma cirurgia na França e começa a enxergar. Mas, se isto à primeira vista foi considerado uma bênção, aos poucos se torna fonte de perdição. O ex-cego resignado desgarra-se de Alá, ardendo de orgulho e constrangido pelo trabalho extra que deu aos outros quando

cego, abandona a profissão, despreza a família, peca por omissão (assiste a um furto calado) e adultera (em pensamento). De fato, para o filme, o olho é a janela do pecado.

Tecnicamente, Majidi é muito feliz nas passagens mais essenciais da película: quando altera a perspectiva objetiva da câmera para um foco subjetivo, colado na perspectiva do protagonista, a fim de acentuar o contraste de percepção do mundo entre o cego de outrora e o ex-cego de agora; quando dilata o tempo na cena do aeroporto para intensificar o drama do ex-cego que tenta descobrir na multidão quem são sua mãe, sua esposa e sua filha; quando repõe a formiga, símbolo da conformidade social e da ação de massa, no desfecho, deixando a sugestão de que Alá deu o dom, tomou-o para educar o rebelde e devolveu-o quando este aprendeu, pelo sofrimento, a usá-lo para o bem.

Jonah Hill, entre o método e o fluxo do acontecer

I

Jonah Hill começa o documentário *O Método de Stutz* (Netflix, 2022) – cujo foco é o famoso terapeuta Phil Stutz – de modo capenga, convencional, prometendo entregar mais um desses registros sobre personalidades notáveis, por bom ou mau motivo, que a gente vê e esquece logo que se levanta.

Porém, a certa altura, antes do primeiro terço, Hill questiona sua proposta, expõe seus artifícios e propõe a construção, em parceria com Stutz, de um filme-em-processo. Bem, talvez falar em filme-em-processo, que se faz na emergência do momento, seja um exagero. Não se trata de um Jean Rouch ou um Jonas Mekas.

Ainda assim, embora não despido de truques e com uma pós-produção cuidadosa, o filme ganha um verismo interessante e dá uma guinada qualitativa: deixa de ser o que o título promete e que vinha entregando – a exposição linear de um método terapêutico – para abraçar a contingência, incorporando o acaso como elemento estético, e expor a dimensão mais inacabada, mais humana – portanto, mais vulnerável – dos sujeitos que contracenam.

Neste ponto, a forma do filme oscila, perde seu caráter rígido, pré-determinado, e os sujeitos, em tese, deixam de encenar: o que era para ser a celebração de um caso de sucesso vira um confábulo de dois sujeitos com os seus medos e inseguranças, uma abertura dialógica de ambos ao risco de autodescobertas nem sempre fáceis de digerir.

Percebam a convergência entre representação e produção do sujeito: à medida que a representação é questionada e se esfacela e o filme se torna autoconsciente ao expor seus artifícios, a suposta transparência e linearidade dos sujeitos entram em crise. Ambos deixam de ser apresentados como seres prontos, e precisam do diálogo como meio de se mostrarem e concomitantemente se descobrirem.

II

Com a guinada que o documentário dá, a reverência de Jonah Hill por seu representado vai cedendo lugar a uma conversa sem hierarquias e os limites entre analista e analisando esmaecem. A aula expositiva inicial cede lugar a uma catábase de autoconhecimento; o que se encaminhava para mera exposição de conceitos dá lugar à confissão intimista. Mas, surpreendente e paradoxalmente, essa descida ao pessoal em detrimento do abstrato acaba por universalizar a mensagem do documentário: as tribulações da vida dos dois famosos, terapeuta e cineasta, fazem deles gente como a gente.

Aos poucos, entre sarcasmos e confissões patéticas, somos conduzidos ao caráter problemático – em última instância, trágico – da vida, tomada em geral, e não apenas a dos dois interlocutores. A vida não permite uma resolução final, não importa o modelo terapêutico, não importa a fama. Há um cerne de mistério e indecidibilidade em nossa existência que precisa ser aceito, mesmo respeitado.

Na sua melancolia um tanto estoica, Phil Stutz emerge numa imagem profundamente humana, reforçada pela doença de Parkinson e pela insegurança na vida amorosa. Mas isto, esta humanização franca, radical, em vez de pôr em xeque o prestigiado método de Stutz, traz um halo de dignidade a seu trabalho, que evita trivializar os problemas da condição humana e apresentar soluções definitivas.

Ao fim, o filme não é apenas sobre um método, mas sobre uma amizade que brota na experiência da dor: do luto de ambos e da particular luta de cada um com sua sombra. A urgência dos dilemas humanos, a dimensão contingente da vida, triunfa sobre a ideia premeditada que o diretor trazia sobre como seria o documentário. Sobra espaço, sim, para a exposição dos conceitos de Stutz, mas não é nisso que reside o maior interesse da obra. O processo vence a estrutura: o filme que se foi fazendo triunfa sobre o didatismo e a homenagem que deveria ter sido feita.

Darren Aronofsky e o peso das decisões

I

Sim, pairando acima de todas as polêmicas possíveis, *A baleia* (2022, EUA), de Darren Aronofsky, funciona como um filme. Sua proposta narrativa desafia o espectador a confrontar temas tabus sem apelar para julgamentos fáceis. Sua qualidade artística me parece fora de questionamento.

O roteiro é fluido, progride num ritmo bem controlado rumo a revelações explosivas e bem preparadas. Além disso, traça paralelos interessantes e consequentes com dois clássicos da literatura americana: *Moby Dick*, de Melville, e, em menor grau, mas de modo interessante, *Folhas da relva*, de Whitman. Estas intertextualidades ampliam o sentido metafórico da narrativa, colocando a condição física do personagem em diálogo com grandes mitos de obsessão e transcendência. Aliás, a literatura é capital no filme, não apenas porque Charlie, o protagonista vivido por Brendan Fraser, é professor de Literatura, mas também porque o filme associa a escrita e a leitura ao processo de autodescoberta genuína.

O cenário do filme, restrito a um apartamento, é bastante funcional, e capta, na sua *mise-en-scène* e na iluminação, a atmosfera densa e decadente do protagonista e dos que o cercam. As atuações já receberam tantos elogios que vou poupar meus confetes. Basta apenas lembrar que a honraria do Oscar coube a Fraser.

Particularmente, gosto muito desses filmes de atmosfera densa que se passam num espaço restrito e dependem, sobremaneira, da qualidade do roteiro e da interpretação dos atores para não ficar chato e repetitivo. O roteiro é adaptado de uma peça teatral, mas vendo o filme não faz parecer teatro filmado. O diretor extrai dali uma película asfixiante, que nos cola ao drama sem oferecer refrigério; porém, tédio não há. *A baleia*, reafirmo, passa bem no teste qualitativo, embora eu pudesse aqui enumerar facilmente uma meia dúzia de filmes baseados no mesmo princípio estético e com resultados soberbamente melhores.

II

Não menosprezo quem o faça, mas não discutirei aqui a polêmica *do fat suit*. Vou me ater a outras opções estéticas do diretor que, de repente, podem passar despercebidas e que, para mim, têm evidentes implicações éticas para a obra. Falo de certa impassibilidade no modo como o protagonista é filmado, na excessiva ênfase com que o corpo obeso é posto como objeto de admiração impertinente, na iluminação desespiritualizada, porque sempre densa, colada à corporeidade e à atmosfera mórbida e caótica do cenário, ponto reforçado por uma chuva persistente.

Essa estratégia visual sublinha o caráter quase clínico do olhar do diretor, resvalando numa estética naturalista.

Há, assim, uma aparente falta de empatia do diretor para com o protagonista. Disse “aparente” porque não se trata de frieza explícita ou menosprezo. A impressão que me deu (precisaria ver o filme de novo para melhor avaliar) é que o corpo gordo é persistentemente objeto de exibição, como aquelas atrações dos “circos dos horrores”. Nunca no filme o corpo gordo é visto senão como fardo ou espetáculo bizarro. É claro que ali se trata de um obeso mórbido em estado terminal: mas, insisto, mesmo nestas condições, o corpo não pode ser unidimensionalizado. Quem já cuidou algum dia de um doente terminal sabe que estes têm vislumbres de amor ao corpo, mesmo sabendo que a máquina está parando de funcionar. Aronofsky parece oscilar entre a objetificação clínica e momentos de compaixão humanista em tomadas mais calmas.

Essa sensação de espetáculo bizarro se reforça nas cenas de gula e compulsão alimentar, acompanhadas de engasgos e vômitos. A meu ver, tais cenas são pura pornografia. E onde ela se encontra, a sutileza, o comedimento e a sugestividade se ausentam. Uso pornografia no sentido dado por Jean Baudrillard¹⁴⁵ em várias de suas obras: pornografia como o hiper-real, o caricato, a obsessão mórbida pelo detalhe degradante, o excesso apelativo.

III

O problema dessas cenas de gula, especialmente no final do filme, é que (a despeito da condução do filme no seu todo) podem dar a impressão simplória de que a obesidade é meramente um problema de comer muito e, portanto, todos os obesos são culpados de sua condição (e nem todos o são). A ciência nutricional sabe hoje que, na maioria dos casos, come-se muito por ser obeso, e não se é obeso por comer muito¹⁴⁶. A diferença pode ser sutil, mas num caso a obesidade é doença, no outro se resume a uma escolha voluntária e irresponsável do sujeito. Essa distinção, infelizmente, se perde nas cenas de espetáculo visual, que reforçam estereótipos prejudiciais.

Ao fazer essas observações, obviamente estou resvalando na crítica moral, embora elaborando-a a partir da observação de dados estéticos. Claramente estou cobrando mais generosidade e calor humano por parte de Aronofsky na representação de um sujeito duplamente oprimido, pela obesidade e pela opção sexual.

Essa cobrança é menos uma reivindicação política do que um apelo à empatia, que, a meu ver, no filme foi em parte soterrada na espetacularização pornográfica do corpo gordo. O diretor não tem obrigação nenhuma de ouvir tais injunções,

145 - Entre outros livros do autor, ver: BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. São Paulo: Papirus, 1991.

146 - A este aspecto da obesidade, ver, entre outros: SOUTO, José Carlos. *Uma dieta além da moda*: uma abordagem científica para a perda de peso e a manutenção da saúde. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

venham de onde vierem. O filme que Darren Aronofsky fez é muito competente, me comoveu e, se não tem o calor humano que eu esperava, nem por isso é um filme insensível ao sofrimento do protagonista. Ensaia inclusive uma redenção de Charlie na relação com a filha e é enfático, e até heroico, o modo como o protagonista moribundo salvaguarda a pureza de seu amor homoafetivo contra as investidas vis do fundamentalismo religioso representado pelo personagem Thomas.

De qualquer modo, para mim, se houvesse menos espetáculo, menos estetização, se houvesse mais sobriedade e sutileza, o bom filme que é *A baleia* poderia ter se tornado uma obra-prima. Ainda assim, a obra permanece como um estudo pungente sobre corpo, morte e redenção em tempos de espetáculo incessante.

A radicalidade domesticada de Coralie Fargeat

A mitificação da “crítica” é uma armadilha insidiosa. Ela consiste em chancelar automaticamente qualquer produto cultural que se apresente como “crítico”, que denuncie, aponte as mazelas da sociedade, escancare opressões ou desmonte padrões. Como se bastasse estar do lado certo da história para que o valor estético, a autenticidade da forma e o risco poético fossem garantidos. Ora, um conteúdo “crítico” pode muito bem vir embalado em uma forma requentada, canhestra, domesticada. É o caso de *A substância* (2024), de Coralie Fargeat: uma obra que se pretende radical, mas que frequentemente recua no momento de efetivar a transgressão; um decalque travestido de vanguarda, uma estética do choque servida em bandeja de prata sobre traveseiros de pena de ganço.

Claro, a crítica que Fargeat elabora é pertinente e necessária: o culto à juventude e à performance corporal nas redes sociais é fonte de angústia real; a comparação constante destrói a autoestima e mina a singularidade; o etarismo atinge com especial crueldade os corpos femininos, cuja validade social parece expirar com o tempo. A sociedade do espetáculo, como nos alertou Debord¹⁴⁷, não nos forma como cidadãos, mas como consumidores de si mesmos. Esses apontamentos estão todos lá – mas estão como slogans, não como dilemas. Estão gritados, mas não problematizados. Fargeat, ao se propor criticar o espetáculo, incorre no risco de reproduzir a lógica do próprio espetáculo que pretende desmascarar.

A estratégia da diretora oscila entre o desejo de satirizar e a necessidade de manter-se palatável. Ela quer ser lonesco, mas teme afastar o público. Quer transgredir, mas o faz com o freio de mão puxado. O *nonsense* é domesticado, o grotesco é higienizado. A própria linguagem do *body horror* – que em Cronenberg funciona como instrumento de reflexão ontológica e filosófica – aparece aqui como fetiche estilístico, quase decorativo. O choque existe, mas não desconstrói: é cuidadosamente calculado, como os sustos em uma montanha-russa.

É preciso reconhecer que há ousadia em alguns momentos, sobretudo na crítica ao carnivorismo, que não está ali apenas como adereço, mas como parte constitutiva da metáfora do corpo como mercadoria. Nessa passagem, Fargeat quase rompe com o conforto visual e moral do espectador médio. Eu, que gosto de carne, tive minhas vertigens. Mas ainda assim, trata-se de uma ousadia limitada: mais uma provocação pontual do que um abalo real na estrutura do filme.

O maior problema talvez seja o modo como a diretora se relaciona com suas fontes. O enredo, uma releitura livre e criativa do clássico *O retrato de Dorian Gray*, é uma boa sacada. Há lampejos de originalidade no argumento, especialmente

147 - *A sociedade do espetáculo*, para Debord, é aquela em que a vida corrente cedeu lugar à sua representação: as relações sociais passam a se dar não diretamente, mas por meio de imagens que se autopropagam, transformando pessoas em espectadoras de si mesmas, o que reduz a existência a um espetáculo alienante. Ver mais em: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

nas cenas iniciais, em que a transformação da protagonista é sugerida com uma inteligência visual notável. As atuações também seguram bem a proposta. No entanto, à medida que o filme avança, a estética se entrega à colagem. O expressionismo sombrio de *Eraserhead*, de David Lynch, está presente, mas sem a coragem do onírico absoluto. O *body horror* de Cronenberg é citado, mas sem a densidade conceitual. O maneirismo cromático de Brian De Palma, a violência performática de Tarantino, e até o gore meio artesanal de certas produções *trash* parecem todos estar ali, mas como vestígios, como fantasmas de um estilo que não se concretiza.

Quase tudo em *A substância* parece pesado e polido ao mesmo tempo – um paradoxo que denuncia o receio de experimentar, de radicalizar. O filme hesita diante da própria ideia de invenção. No fim, o que resta são as boas ideias iniciais, as soluções inventivas de *mise-en-scène*, e a incômoda sensação de que a diretora poderia ter ido muito mais longe, mas optou por manter o pé no chão do mercado. O resultado é um filme que morde com os dentes de leite da crítica, mas assopra com luvas de pelica.

Barbie, a desperta desconstruída

O tema central de *Barbie* (2023), de Greta Gerwig, é o despertar e a queda na consciência de si. Gerwig há muito explora temas ligados à autodescoberta, como este, com segurança e primor técnico, como já entrevistamos em *Lady Bird*, um dos melhores filmes lançados em 2017 e de longe o melhor desta diretora.

Como sabemos, o despertar é motivo mítico – um mitema – das religiões orientais, como o Budismo e o Vedanta. A palavra *buda*, aliás, significa “O desperto”. Grosso modo, enquanto os cristãos buscam *salvar* a alma, budistas e hinduístas buscam o *despertar*, isto é, atingir um estado de iluminação ou realização espiritual que os alcem a um entendimento da verdadeira natureza do real. O Ocidente tem suas versões do despertar também, como se vê, por exemplo, no *mito da caverna* de Platão e na teologia e na poesia mística de Juan de la Cruz.

A exploração do tema do despertar na cultura fílmica não é nada nova. E sua versão mais bem sucedida no cinema contemporâneo pode ser conferida no filme *Matrix* (1999), de Lilly e Lana Wachowski. A disseminação deste tema no cinema e na literatura de hoje reflete um medo daquilo que Hans Ulrich Gumbrecht chama de *perda do cotidiano*, isto é, a ignorância sobre “qual das diversas realidades que se apresentam para nós é a *nossa própria*”¹⁴⁸. O ambiente social foi erodido e o “indivíduo eletrônico”, como o nomeia Gumbrecht, aceita “ofertas eletrônicas de experiência como equivalentes da experiência direta pelos sentidos”. Sem um quadro de referências físico e social, vendo o mundo por intermédio de telas, sentimos a realidade se esfumar e almejamos secretamente uma realidade mais palpável para chamar de nossa. Isso explica, ao menos em parte, o interesse contemporâneo por *reality shows*, esportes de luta, games realistas com muito sangue, cinema em 3D. Portanto, o resgate do mitema do despertar, fora do contexto religioso, é hoje uma busca desesperada por reencontrar o cotidiano que se perdeu.

Voltemos à Barbie, a boneca que acorda de um longo sono dogmático pela consciência da impermanência das coisas do mundo – aquilo que os budistas denominam *dukkha*. Ao despertar, Barbie se dá conta do hiato entre o eu e os condicionamentos sociais. Percebe que seu mundo de “plástico” não é real, que a inconstância é um fato, que o corpo impõe limites à vida e está sujeito à temporalidade. Não à toa o filme joga intertextualmente com *2001- uma odisseia no espaço* (1968) e *Matrix*. Sem desconsiderar as diferenças estéticas e a escala de reflexão, o que tem em comum *Barbie* e estes dois filmes? Resumidamente, todos eles lidam com as consequências do despertar da consciência. Acordar da ilusão, cair em si, é sempre um rito doloroso. Desperta, a Barbie Estereotipada necessita descobrir quem é. Para isso, precisará empreender uma jornada na qual rasgará o Véu de Maya e chegará ao mundo real. Ali, ela descobre que o eu, a autoimagem que ela construiu de si, era uma ilusão.

148 - Veja-se o ensaio “Perda do cotidiano. O que é *real* no nosso presente?”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação*: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

Ora, qual foi o principal constructo social que produziu em Barbie o sonho de um eu estável e lhe roubou a capacidade (sempre relativa, nunca absoluta) de autodeterminação? O patriarcado. Logo, a luta contra este é a busca da maioria preconizada pelo iluminismo de Immanuel Kant¹⁴⁹. Mais ainda: tal busca é relevante coletivamente; libertando-se, ela ajuda outras a se libertarem. Saltamos da revolução individual interior para a revolução política.

De volta ao lar, com a ajuda de sua alma gêmea, Gloria, e de outras bonecas outsiders, Barbie precisa enfrentar a encarnação de Narciso Ferido, Ken. Na leitura do filme, que converge com algumas proposições de Jean Baudrillard em *Da Sedução*¹⁵⁰, o mundo patriarcal instaurado na Barbielândia é a resposta narcísica à inveja do feminino. Numa inversão de Freud, o mundo patriarcal é erigido como uma inveja da vagina. A retomada desse mundo começa, ainda convergindo com Baudrillard, pela sedução. Mas, ao fim, não há vingança do Matriarcado: a grande descoberta, na conversa capital entre Barbie e Ken no fim do filme, é que ambos foram condicionados e instados a se subjetivarem a partir de posições rivalizantes.

Barbie, a desperta desconstruída, tensiona o binarismo masculino-feminino obrigando-o a expor suas contradições e seu poder de enredar. Matriarcado e Patriarcado têm ambos o seu ponto cego: Barbie também fora cega para a totalidade da dinâmica das relações antes do despertar. O inseguro Ken – nem plenamente desperto nem plenamente desconstruído – apela para o mito do amor romântico e do destino. O que ele teme é menos perder um amor do que ser obrigado a contemplar a vacuidade da sua vida e sentir-se impelido a criar valores para ter uma vida com sentido. Barbie, mais uma vez, rasga-lhe o Véu de Maya: não há um sentido dado absoluto. Os condicionamentos que dão estabilidade também roubam a nossa liberdade. Ken, enfim, começa a despertar: questiona e tenta transcender as identificações egóicas que produziram o falso real em que ele vive¹⁵¹. Após isso, Barbie enfim acessa o mundo real, com uma ajudinha de uma sábia... capitalista. No mundo Barbie, o capitalismo é uma força geradora ambígua, uma *coincidentia oppositorum*, com sua face cínica (encarnada no CEO da Mattel) e sua face mariana (encarnada em Ruth).

O filme nos faz entender a polêmica afirmação do sociólogo Georg Simmel¹⁵² de que no mundo moderno Deus se chama Dinheiro. Tanto Deus como o Dinheiro são absolutos através dos quais podemos medir e aplainar todos os outros valores. No capitalismo, tudo vira mercadoria e tem seu valor medido pelo dinheiro, assim como no mundo pré-capitalista toda ação e produto eram valorados ou desvalorados

149 - In: KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo? In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 1990.

150 - In: BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.

151 - Desde o começo do texto, refiro-me ao *despertar* e sua origem nas religiões e filosofias orientais. O leitor interessado encontrará uma exposição clara do tema nos capítulos XVII, XVIII, XIX da obra *História das crenças e das ideias religiosas II* (RJ, Zahar, 2011), de Mircea Eliade.

152 - SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Revista Mana*, 2005, v. 11, n. 2, p. 577-591.

dependendo se agradassem ou desagradassem a Deus. Assim, o filme encena a revolução feminina e acata-a, porque essa revolução libera uma renovação da Barbie que... incrementará o consumo. *Barbie* é uma mercadoria que critica o mundo das mercadorias para gerar dinheiro. É a indústria do entretenimento tensionando a corda da crítica até onde é possível, sem deixá-la rebentar. Isto é, produzindo um entretenimento decente, sem cometer o “pecado” de cair no mau gosto de não gerar lucro.

Digo isso tudo apenas para justificar que *Barbie* não é exatamente um filme político que proponha rupturas e aponte para uma estética de resistência. Não me parece sequer que esta fosse a pauta da diretora ou dos produtores. Mas, para meu espanto, foi assim que muitos quiseram ler o filme. Houve quem quisesse fazer de Margot Robbie a nova Simone de Beauvoir. No entanto, o saldo final, no meu modo de ver, pesa a favor do filme. A jornada de Barbie ao mundo real, a recusa da utopia de plástico que a entronizava mas também a domesticava e iludia, indica um amadurecimento relativo da consciência social da indústria do entretenimento e é uma resposta relevante a esta nefasta cultura Red Pill. Barbie não é a máquina de doutrinação que *red pills* e antifeministas pensam, porque é um filme ambíguo em muitas proposições, porque é em grande parte uma isca publicitária, porque não é, nem de longe, uma peça de ódio do Matriarcado contra os homens, porque elabora o discurso que atinge, também, um ponto cego do feminismo, como tentei mostrar; porque, enfim, *não renuncia a ser sobretudo diversão*. O sono do reacionário produz monstros que só ele vê.

Na cena final, Barbie assume a corporeidade, essa corporeidade feminina, frágil como todas. Porém, melhor é viver na consciência da precariedade de nossa condição do que numa ilusão falsa de plenitude. Barbie, como Pinocchio, é a matéria inerte que toma consciência. Sua alegoria é muito auspiciosa nesta era de Inteligência Artificial. Mais que nunca, estamos paralisados pelo medo, nem tanto justificado, de que as máquinas “despertem” e ameacem a humanidade. Mais sensato seria pensar como essas novas inteligências, enfim despertas, redefinirão o que é o humano e como deverá viver a humanidade. Ao contrário do HAL de *2001: uma odisseia no espaço*, a personagem Barbie projeta alegoricamente uma versão otimista (e, sinto dizer, um tanto ingênua) do futuro da inteligência não humana. A boneca vira gente e vem morar entre nós, cuidando do próprio jardim, sem nos importunar. No mundo real, a coisa me parece mais complexa.

PARTE 4

REFLEXÕES ANIMADAS



Norman McLaren ou a animação como vanguarda

Um espectro ronda o cinema de animação – o espectro de Norman McLaren. Desde meados do século XX, sua obra – radical, inventiva e tecnicamente ousada – paira sobre a história do cinema experimental como uma convocação à liberdade formal. Mais do que um animador, McLaren foi um alquimista da imagem em movimento, e foi graças à sua ligação com o National Film Board of Canada (NFB) que obteve a liberdade necessária para explorar, sem amarras, os limites da linguagem audiovisual.

Fundado em 1939, o National Film Board tornou-se um dos principais polos de inovação estética no campo do cinema documental e da animação autoral. Sob sua tutela, McLaren produziu uma obra que desafiou fronteiras e convenções, servindo de ponte entre as vanguardas artísticas do início do século XX e as tecnologias emergentes do audiovisual. Nesse contexto, o NFB funcionou menos como um estúdio tradicional e mais como um laboratório de invenções ópticas, um abrigo para artistas que queriam romper com o figurativo e o narrativo dominantes.

Um exemplo paradigmático da revolução estética proposta por McLaren é o filme *Begone Dull Care* (1949), realizado em parceria com o músico de jazz Oscar Peterson. Nesse curta-metragem, McLaren não anima personagens, mas o próprio impulso rítmico da música. Pintando e riscando diretamente sobre a película, ele cria uma sinestesia visual pulsante, na qual cor, forma e som se entrelaçam de modo radical, formando uma unidade indiscernível – que seu estro batizou certa vez de *dança visual*. Não há enredo nem personagens, tão somente o êxtase da imagem em movimento – uma experiência, sem dúvida, mais próxima da pintura abstrata do que do cinema narrativo tradicional.

Seu curta-metragem *Neighbours* (1952) é emblemático da radicalidade deste animador. Utilizando pixilação¹⁵³, McLaren transforma humanos em marionetes grotescas, engajadas em uma luta fratricida por possuir uma simples flor. A obra, vencedora do Oscar, é uma alegoria feroz sobre a irracionalidade da guerra e a destruição mútua, onde a técnica mimetiza o conteúdo. A violência coreografada em câmera lenta e a ausência de diálogo, substituídos por uma trilha sonora caótica, elevam tal irracionalidade ao grotesco.

Begone Dull Care e *Neighbours* são exemplos de como, no gesto de experimentação e ruptura com o figurativo, McLaren se alinha às vanguardas, especialmente ao futurismo, ao construtivismo e ao abstracionismo, atualizando

153 - Trata-se de uma técnica de animação em *stop-motion* que utiliza pessoas, objetos reais ou elementos do mundo físico como se fossem marionetes. Na pixilação, cada movimento é capturado fotograma a fotograma, com ajustes mínimos entre as tomadas, criando uma ilusão de movimento. A técnica explora a transformação do real em algo fantástico ou irônico, frequentemente associada a efeitos visuais inusitados. Para uma compreensão do desenvolvimento histórico e das técnicas de animação, ver: LUCENA JÚNIOR, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2011.

seus impulsos num novo suporte: o cinema. Sua obra rejeita o decalque do real e propõe um universo visual onde o tempo, o som e a matéria se fundem numa dança incessante de significantes, os *signos em rotação* a que se referira Octavio Paz. Mais do que contar histórias, McLaren buscava fazer o espectador *sentir* o ritmo interno das formas, como se o cinema fosse um organismo vivo, autônomo.

Visionário, experimentador de formas e materiais, McLaren antecipou técnicas que seriam exploradas décadas depois por artistas digitais e videomakers experimentais. Sua abordagem da película como superfície plástica, sua recusa em separar som e imagem como camadas distintas, e a busca constante por novas formas de expressão o colocam entre os nomes maiores da arte do século XX. McLaren anteviu o futuro da animação como território de intersecção entre tecnologia e arte. Seus experimentos com síntese gráfica de som nos anos 1940 prenunciaram a era digital, enquanto sua defesa da animação como arte pura – campo de testes e ampliação de sensações, livre das amarras comerciais – inspirou gerações de cineastas, de Jordan Belson a Jan Švankmajer, de Caroline Leaf a Michaël Dudok de Wit.

Michaël Dudok de Wit e o mistério do sagrado

Em *O Monge e o Peixe* (1994), o animador Michel Dudok de Wit constrói uma narrativa visualmente minimalista, mas filosoficamente densa, sobre a busca do sagrado como um ato de desprendimento. O monge rechonchudo, com sua tonsura e hábito marrom, persegue um peixe prateado que desliza pelos espaços do mosteiro – rios, claustros, fontes – como um símbolo daquilo que escapa à racionalidade institucional. O peixe, aqui, não é apenas uma referência ao Ichthus cristão, mas uma metáfora do sagrado em movimento, que se recusa a ser aprisionado em fórmulas doutrinárias ou gestos previsíveis.

A perseguição inicial do monge é marcada por uma comicidade quase *slapstick*: ele salta, corre, usa redes e até tenta hipnotizar o peixe com um livro de cantos gregorianos. Essas tentativas fracassadas revelam a vaidade do controle religioso, a ilusão de que a fé pode ser capturada por métodos humanos. Quando o monge convoca outros monges para ajudá-lo, numa cena que lembra uma comédia de equipes, a deserção imediata dos companheiros sinaliza que o sagrado não habita o espaço coletivo da ortodoxia, mas exige um encontro solitário e desarmado. A solidão do monge, então, deixa de ser um fracasso para se tornar uma condição necessária da busca, reverberando a fala de Cristo nos Evangelhos sobre perder a vida para ganhá-la.

Há um momento decisivo em que o monge, exausto, desiste de dominar o peixe e simplesmente começa a segui-lo, dançando e flutuando em sincronia com seus movimentos. Dá-se aqui a transição da posse à comunhão, traço da mística em diversas tradições, do cristianismo ao budismo passando pelo sufismo. O peixe, antes objeto de caça, torna-se guia e espelho, levando o monge a um êxtase que dissolve a fronteira entre o perseguidor e o perseguido. A cena final, em que ambos ascendem a um céu estrelado, não sugere uma salvação no sentido dogmático, mas uma dissolução no mistério, onde a busca e o buscador se fundem.

A trilha sonora, composta por Serge Basset, desempenha um papel crucial nessa alquimia narrativa. Os instrumentos de sopro e percussão criam um ritmo ora lúdico, ora solene, evitando o tom piegas que poderia reduzir a história a uma fábula moralista. A música traduz em som a leveza do sagrado: não um peso doutrinal, mas uma dança que convida à entrega. É aqui que o filme dialoga com as comédias de Chaplin, como *O Garoto* (1921), onde o riso não anula a profundidade, mas a revela – onde a ignorância e a inocência são bênçãos, porque despidas de malícia. A cena em que o monge escorrega no chão molhado, por exemplo, poderia ser uma gag de Carlitos — o tropeço físico que desvela um tropeço existencial.

Dudok de Wit, assim, nos lembra que o sagrado não é uma doutrina a ser decifrada, mas um mistério a ser fruído. O peixe prateado, sempre à frente, nunca capturado, encarna a verdade paradoxal de que a fé radical (do latim *radix*, raiz) só

floresce quando abandonamos a ânsia de possuir as respostas. O filme, como um *koan* budista ou um conto sufi, ri da seriedade religiosa para nos conduzir, pela graça do absurdo (o *credo quia absurdum* de Tertuliano¹⁵⁴), ao limiar do inefável.

154 - O *koan* é um enigma ou diálogo paradoxal na tradição do Zen-budismo que quebra o raciocínio discursivo do praticante para conduzi-lo a uma intuição direta da realidade (*satori*). *Credo quia absurdum* é a fórmula resumida de Tertuliano (c. 160 – c. 220) para argumentar que certos artigos de fé se provam verdadeiros *precisamente* por *ultrapassarem* a lógica humana. Todo o debate religioso que permeia este breve texto pode ser aprofundado na obra de Mircea Eliade sobre a história das ideias religiosas que se encontra nas Referências, ao final deste livro.

Don Hertzfeldt e a falha estrutural do mundo

Houve um tempo em que as noções de *cultura popular*, *cultura de massa* e *cultura erudita* formavam zonas estanques e quase inegociáveis. Nessa época, a cultura popular era ingenuidade – no bom sentido, pureza; no mau sentido, simplismo inocente. A cultura de massa era alienação; servia apenas para “massificar” e induzir ao consumo, sem quase nenhuma possibilidade de exceções. Toda-poderosa, a cultura erudita constituía bom gosto e salvação; quem dela se aproximasse estaria redimido. Esse mapa tripartido erguia muros de valor que pareciam intransponíveis.

Tal quadro se alterou bastante. Em primeiro lugar, porque, sob a vigência do capitalismo, todas as instâncias culturais viraram mercadorias. Como argumenta Fredric Jameson¹⁵⁵, a cultura se “economicizou” e, por outro lado, a economia se “culturalizou”. No capitalismo de mercado, então, não dá mais para isolar o econômico do cultural. Em segundo lugar, apareceram diversos artistas dispostos a misturar as culturas. Os nomes são muitos, e citá-los seria enumerar o óbvio. A própria circulação global de imagens reduziu as fronteiras entre “alto” e “baixo” repertório, exigindo novas chaves de leitura.

No entanto, ainda há, a essas alturas, zonas de atrito e preconceito. Na cabeça de muita gente, um romance deve ser, a priori, superior a um filme; uma peça musical erudita deve ser necessariamente superior a uma música popular; um cordel é sempre pior que um soneto. Para quem pensa nesses termos, deve ser difícil ouvir, de uma imensidão de especialistas, que um dos grandes artistas norte-americanos da atualidade, Don Hertzfeldt¹⁵⁶, “faz desenho animado”.

Os filmes de Hertzfeldt, todos breves, andam na contramão da fórmula “perfeição técnica + temática edificante para a família inteira”, que as animações da Disney consagraram há muito tempo. De modo algum indicaria a uma criança uma animação de Hertzfeldt. Não que haja pornografia. O problema está na visão de mundo desse artista americano: um niilismo implacável, expresso num sarcasmo quase insuportável, principalmente porque, em suas curtas histórias, a violência não se dissolve catarticamente em *visual gags*, como acontece em Pica-Pau, Pernalonga e Tom & Jerry. O humor nas histórias de Hertzfeldt está ali para denunciar o sadismo e a indiferença pelo outro que grassa em nossa sociedade. Para esse desconforto, contribui o estilo do autor: um desenho de traços mínimos, como que feito por crianças; uma estética caseira, que passa por descuidada, mas que sabe, na hora certa, exibir seus refinamentos. Essa combinação de precariedade aparente e precisão dramática é parte da estética de choque que o realizador persegue.

155 - Sobre esta discursão, ver a obra de Jameson citada nas Referências.

156 - Todos os curtas-metragens citados no texto encontram-se em: DON HERTZFELDT VOLUME ONE: 1995–2005. Direção: Don Hertzfeldt. Estados Unidos: Bitter Films, 2006. DVD (aprox. 130 min.), som, p/b e cor.

Billy's Balloon (1998, aprox. 6 min.) dá uma perfeita ideia da violência não catártica dos filmes de Hertzfeldt. A cena de abertura mostra uma criança, desenhada em traços mínimos, sentada na grama com um chocalho numa mão e um balão vermelho (único objeto colorido) na outra. Aparentemente, uma cena idílica banal, como as de propaganda de planos de saúde. No entanto, de um momento para o outro, o balão ganha vida e começa a espancar a criança. Primeiro aplica-lhe pancadas sobre todo o corpo e esboça um enforcamento; depois começa a levar a criança para o alto e a soltá-la das alturas. A cena é lenta e com banda sonora discretíssima, embora eficaz no processo de constituição dramática: um sopro de vento e o barulho seco da criança atingindo o chão. No evoluir da história, vemos mais e mais crianças vitimadas por balões de várias cores. À primeira vista, buscamos nos defender do *nonsense* da cena procurando dar uma interpretação alegórica aos balões: seriam eles representações de pais sádicos? O decorrer do desenho desmente essa interpretação. Se a violência dos balões representa algo, trata-se da gratuidade da violência. O ato violento não precisa ter uma causa; ele é intrínseco ao mundo, corre no sangue do ser humano.

Ah, L'Amour! (1995, aprox. 3 min.) é outra animação que, embora de elaboração menos complexa, discute o estatuto da violência de forma interessante, revolvendo um clichê do melodrama, segundo o qual, neste mundo injusto, o dinheiro fala mais alto que o sentimento. Essa conclusão banal e simplória só é exposta em *Ah, L'Amour!* depois que o protagonista sofre os mais diversos tipos e formas de violência por esboçar gentis aproximações com garotas. Quando, no último quadro, ele aborda uma garota dizendo "I have money" (Eu tenho dinheiro), a frase não soa como perversidade ou desrespeito, nem muito menos como sabedoria de boutique: ela é resultado da "terapia da violência" pela qual ele passou, por acreditar que a gentileza e os bons modos seriam pressupostos para conquistar as pessoas. A resposta-clichê que a garota lhe dá – "I love you" – dimensiona o cinismo que nos rodeia. Assim é o mundo visto pelas lentes de Hertzfeldt: a gentileza reduziu-se à ingenuidade.

Rejected (2000, aprox. 10 min.) é considerado, até agora, o maior sucesso de Don Hertzfeldt. Foi indicado ao Oscar em 2001 e recebeu mais de vinte e sete prêmios pelo mundo afora. O filme se constitui de um conjunto de vinhetas, supostamente rejeitadas por uma emissora de TV e por uma marca alimentícia, que compõem um exercício corrosivo de *nonsense*, no qual sobressaem, mais uma vez e num refinamento reconhecível, a banalidade da existência e a insensibilidade para com o sofrimento alheio. O final representa uma autorreflexão que não poupa nem criaturas nem mesmo Hertzfeldt, seu criador. Sem essa reflexão metalinguística, todo o niilismo do filme poderia parecer mero pedantismo de quem se julga num patamar acima da humanidade. Ao implodir a própria narrativa, o autor confessa sua impotência diante do absurdo que denuncia.

Com seu traço propositalmente infantilizado, Hertzfeldt nos conduz, com leveza e minimalismo, a um mundo que nos rejeita e que o criador igualmente rejeita. Esses filminhos são, trocando em miúdos, fantasias gnósticas sobre um mundo onde somos intumescências indesejadas. Como nos antigos mitos gnósticos, a matéria aparece corrompida desde a origem¹⁵⁷: o universo pintado por Hertzfeldt é obra de um demiurgo claudicante, incapaz de conceber qualquer harmonia que não desemboque no desamparo ou no sadismo. Os protagonistas – balões cruéis, bonequinhos trêmulos, consumidores histéricos – funcionam como arcontes que políciam a existência, garantindo que toda esperança de sentido se converta em violência ou ruína.

Hertzfeldt, figurando essa mecânica de sofrimento sem catarse, oferece ao espectador não consolo, mas gnose: reconhecer, por meio do choque estético, que estamos presos a um teatro de absurdos. Até o desenho “feio” cumpre função teológica: recusa o acabamento ilusionista para lembrar que o visível é defeituoso e que qualquer promessa de perfeição é, por definição, suspeita. Assistir a Hertzfeldt, portanto, é ser desafiado a contemplar a falha estrutural do real.

157 - Sobre o gnosticismo, ver a obra de Hans Jonas citada nas Referências.

***Zima Blue*: uma busca ascética da arte ao corpo**

Love, Death + Robots é uma série antológica da Netflix que explora em cada episódio um universo próprio, adotando técnicas de animação que vão do 3D hiper-realista ao 2D estilizado, do traço minimalista ao detalhismo pictórico, sempre para mergulhar em reflexões sobre tecnologia, catástrofes ambientais e os limites do humano em narrativas curtas e, em sua maioria, visualmente arrebatadoras. *Zima Blue* é o episódio 14 da temporada 1, lançada em 2019; atualmente estamos na temporada 4, que saiu em 2025. Dirigido por Robert Valley, famoso pelo traço alongado e caricatural, *Zima Blue* é uma animação 2D digital que valoriza linhas precisas e ângulos marcantes, realçando o caráter mecânico e industrial do protagonista. A paleta, centrada em azuis que variam do cinza-azulado ao cobalto puro, pontuada por vermelhos-sangue e cinzas metálicos, sugere, em sua pregnância, profundidade e transcendência, apontando para a tensão criativa que persiste sob a superfície fria do maquinário existencial.

O fio condutor do episódio é a hipótese de que Zima enxerga a arte como forma de ascese e purificação: ao longo de sua trajetória – das telas aos murais gigantes e destes aos painéis monocromáticos – ele elimina todo excesso cromático e gestual para atingir um núcleo essencial. Esse gesto de poda do supérfluo migra do espaço da tela para o seu próprio corpo, à medida que Zima se submete a implantes e substituições mecânicas para livrar-se de tudo que julga imperfeito. Nesse processo, o corpo ciborgue assume a condição de obra de arte viva, anulando a dicotomia entre criador e criação – o criador agora cria a si mesmo. Estas modificações podem ser compreendidas como etapas de um desmonte espiritual: substituindo partes humanas por máquinas, ele não nega sua natureza, mas a expande para redescobrir sua essência. O humano, nesta perspectiva, é aquilo que transcende a si, numa estética de autocriação que aponta para algumas proposições de Nietzsche e, mais ainda, de algumas reflexões de Donna Haraway sobre o ciborgue¹⁵⁸. A figura do ciborgue dissolve dualismos – natural/artificial, humano/máquina –, permitindo uma existência além de categorias fixas. Zima encarna essa ideia: sua ciborguização não é fuga, mas busca experimental de autoconhecimento, anseios por desestabilizar dicotomias e, num ato poético-político, ir além do humano.

Entretanto, Zima não busca a perfeição física nem a imortalidade como fim em si mesma. Ao contrário de uma vaidade estética, de um horror ao envelhecimento ou de uma mercantilização do corpo, a transformação de Zima revela-se busca espiritual: cada elemento biológico ou tecnológico suprimido marca um passo em direção a um estado de “graça” cromática. Essa aspiração converge com práticas de desapego e iluminação de tradições religiosas do ocidente e do oriente. Também no

158 - Sobre Nietzsche, ver obra citada nas referências, ao final do livro. Sobre Haraway, ver: HARAWAY, Donna. *A reinvenção da natureza: símios, ciborgues e mulheres*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

Zen-budismo – com sua “mente de principiante” (*shoshin*) e o vislumbre da verdadeira natureza (*kenshō*) – e na mística cristã dos Padres do Deserto, os praticantes, de modo semelhante a Zima, renunciavam ao corpo e aos bens materiais em busca da união com o divino¹⁵⁹.

Zima pratica um *desapego radical* similar aos monges: ao desconstruir seu corpo e sua arte, ele não destrói, mas revela. O ápice dessa ascese está no azul. Esta cor, aqui, deixa de ser pigmento para converter-se em substância e estado de consciência. Neste sentido, o “azul-Zima” representa o infinito e o sagrado, funcionando como elemento coesivo da obra e símbolo purificador. Como toda experiência do sagrado, a de Zima também possui sua face perturbadora, aquilo que o teólogo Rudolf Otto¹⁶⁰ chama de *mysterium tremendum*: o azul-Zima carrega a revelação perturbadora da narrativa – Zima não foi sempre humano. Ele começou como um simples robô, programado para limpar azulejos de piscinas. O azul-Zima é a cor desses azulejos – seu primeiro contato com o mundo, sua memória primordial. A obsessão por essa cor, portanto, não é artística, mas existencial: é a cor de sua infância mecânica, da simplicidade anterior à consciência.

No clímax do episódio, Zima realiza sua última performance. Diante de uma plateia expectante, ele desmonta seu corpo ciborgue, peça por peça, até restar apenas um robô mínimo, idêntico àquele que um dia limpou piscinas. O que poderia ser um espetáculo grandioso torna-se um antiespetáculo, pois não há pirotecnia, apenas o silêncio de uma máquina retornando à sua função original. A plateia, que esperava uma obra monumental, depara-se com um ato de humildade radical. Zima não se eleva, mas rebaixa-se, encontrando paz na simplicidade que sempre buscou. Ele não ascende a um plano superior, antes mergulha de volta ao azul primordial, à função que lhe deu sentido antes da fama, da consciência, da complexidade. A busca consumou-se num retorno; a plenitude dependeu do deixar-ir partes de si. Seu gesto final não é exatamente uma renúncia à arte, mas sua consumação num ato que transcende: a verdadeira obra-prima é o despojamento de tudo que não é essencial.

159 - Sobre o Zen-budismo e a teologia dos Padres do deserto, como visão panorâmica, volto a citar a obra Eliade sobre a histórias das ideias e crenças religiosas, nas Referências. Outro estudo introdutório ao Zen-budismo pode ser consultado em: WATTS, Alan. *Zen: uma breve introdução*. São Paulo: Vozes, 2022.

160 - Ver a obra de Otto, já aludida aqui em vários textos, presente nas Referências, ao final do livro.

One-Punch Man ou o herói sem heroísmo

I

O que é uma narrativa profunda? Eis um desafio difícil de responder. Podemos argumentar que se atrela ao tema que se aborda. Ou que depende do modo de abordagem. Ou que se afere pela rede de relações (intertextualidade) que uma obra estabelece com as predecessoras. Ou que depende do gênero (por exemplo, a tragédia seria uma narrativa profunda; a comédia, nem sempre).

Cada um que faça a sua escolha. Ou mescle os critérios. Ou, ainda, faça como boa parte dos artistas de vanguarda e se insurja contra a profundidade, apreciando as obras por sua deliberada ingenuidade, sua recusa consciente do simbolismo convencional e dos critérios e valores de classe que lhes são inerentes.

Há uma classe de obras que parece se desviar da profundidade de um modo muito peculiar. Você sabe que o autor não é bobo nem vanguardista. Sabe também que não lhe falta talento. Mas ele simplesmente decide não levar as convenções a sério. Apostas antes numa revisão satírica de uma tradição do que numa verticalização do debate. Mela o melodrama. Torna ridículo épico. Acata o grotesco sem medo de ferir o bom-tom. Exagera os traços até o caricato. Traz ao primeiro plano uma falação vazia na cena em que se esperaria um discurso edificante. Eleva a paródia ao nível do *nonsense*. Ri do que é sério, leva a sério o leviano. Zomba de tudo que é nobre, sobretudo das pretensões do heroísmo.

Todos esses traços encontram-se magistralmente manipulados num anime que é uma pérola da derrisão: *One-Punch Man*. Nele, o drama maior vivido pelo herói Saitama é não encontrar um adversário à altura. Isso, em vez de levá-lo à famosa *hybris* (a desmedida, a soberba) que acomete o herói clássico grego, leva-o a um estado de tédio que, no limite, flerta com a depressão.

Num universo em que os heróis são ranqueados em classes e premiados e adorados pela população conforme a posição no ranking, a disputa entre eles é acirrada e nem sempre pautada na ética; a *hybris* dá o tom dos discursos de todos, até mesmo dos monstros, que não querem lutar com heróis mal avaliados. O altruísmo, neste quadro, é só o efeito colateral do desejo de subir posições e amealhar capital simbólico...e financeiro.

II

Imerso nesse universo de vaidades e disputas intestinas, Saitama desconhece o desejo mimético descrito por René Girard¹⁶¹, não porque tenha se convertido e se

161 - René Girard propõe que o desejo humano não nasce de objetos ou metas intrínsecas, mas é mimético: copiamos o desejo dos outros. Quando vejo alguém valorizar ou perseguir algo, acabo desejando o mesmo – não tanto pelo objeto em si, mas pelo papel social que ele confere. A rivalidade mimética, portanto, se baseia na comparação contínua e na

tornado uma espécie de guru ou santo, mas simplesmente porque sua força não tem paralelo. Nenhum adversário está a sua altura. Todos, monstros ou heróis, estão condenados a perder para ele, vencidos por um único potente soco.

Saitama não conquistou essa força descomunal com treinos, porções ou amuletos. Nenhum rito ou provação marcou sua passagem de simples humano a herói. Ele foi agraciado, sabe-se lá como ou por quem. Não é um pseudo-herói, nem um anti-herói, mas não enfrentou qualquer jornada para obter seu poder. Vê todos se esforçarem para aprimorar seu arsenal de golpes e sua força, especialmente seu discípulo Genos, enquanto ele não precisa fazer nada. Nele, graça e maldição são uma só coisa. Saitama é o mestre que não tem o que ensinar, pelo simples fato de que não precisou aprender.

Honesto, ele não se envaidece de seus atos nem apela demasiado para obter simpatia popular e subir no ranking dos heróis (embora inevitavelmente suba). Impossibilitado de conhecer a derrota, não é capaz de fruir a vitória. Desconhecendo o peso da cruz, não pode usufruir da apoteose. Assim, não pode viver uma vida comum plena, e menos ainda uma vida heroica. É como uma personagem de Albert Camus, só que numa versão carnavalesca, um absurdo cômico de quem está condenado a vencer sem se esforçar. Assim, seus momentos catárticos consistem em tarefas banais como aproveitar o dia de promoção no mercadinho, buscar solução para a calvície ou tentar vencer (inutilmente) um amigo no videogame.

Tudo em *One-Punch Man* é feito para transformar o impasse existencial de Saitama num argumento para rirmos desmesuradamente da tecnocracia, da burocracia e da meritocracia, isto é, de toda essa maquinaria que dá sustentação ao capitalismo neoliberal. Neste universo, a disputa de egos dos heróis é exposta em toda a sua crueza, destituída de qualquer nobreza e justificativa. A jornada dos heróis se reduz a uma ópera bufa.

competição. Como não existe oponente capaz de igualá-lo, Saitama não sente inveja nem necessidade de competir; seu status é incontestável. Sobre o desejo ou rivalidade mimética, ver mais em: GIRARD, René. *Um longo argumento do princípio ao fim*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

Os novos monstros

Nos filmes mais recentes, as formas monstruosas deixaram de ser, majoritariamente, figurações do outro que se teme. Aquele cinema que abusou de retratar o diferente – em geral, o não ocidental ou o não ocidentalizado – sob a pele do monstro, com o fito de bestializar o estranho, já não tem a mesma força que um dia teve. Quando ocorreu essa mudança? Não sei precisar um momento exato, mas, no final dos anos 1980, duas obras-chave apontaram para essa transformação: *E.T. – O Extraterrestre*, de Steven Spielberg, e *Meu vizinho Totoro*, de Hayao Miyazaki. Em ambas, o “monstro” não é imediatamente abominado: ganha simpatia, torna-se objeto de identificação e amizade, invertendo a dinâmica clássica de medo e hostilidade.

Em *Luca* (2021), produção da Pixar dirigida por Enrico Casarosa, esse debate sobre o encontro com o outro – simbolizado pela criatura monstruosa – avança ainda mais. De fato, o roteiro apresenta alguns desníveis de ritmo e uma resolução que pode soar simplória, mesmo para o público infantil; no entanto, tais fragilidades são compensadas pela maneira coerente como a visão infantil molda toda a concepção visual do filme e pela utopia visível que ele propõe. A perspectiva da criança não só é levada a sério – o que não equivale a uma chancela ingênua – como também se materializa nas cores, nas formas das criaturas e na atmosfera subaquática, refletindo a lógica sensorial e emocional desse olhar. Ao mesmo tempo, o filme recusa o velho modelo de assimilação do monstro: os “monstros” não se escondem, não se disfarçam e não são redimidos pela adoção de traços humanos. Ao mostrarem-se à luz do dia, reivindicam um espaço de pertencimento sem abdicar de sua identidade, oferecendo uma utopia em que a diferença é condição de convivência, e não obstáculo a ser eliminado.

Num mundo cada vez mais polarizado, em que ressurgem antigos rancores e nascem novos conflitos, essa proposta de convivência visível e horizontal torna-se absolutamente necessária. Assistimos ao recrudescimento de discursos de ódio, à guetificação de minorias e à consolidação de bolhas de informação que alimentam antagonismos. Em paralelo, cresce o entendimento de que o enfrentamento frontal – a negação ou aniquilação do outro – só aprofunda as divisões. *Luca* mostra, de forma poética e acessível, que a alteridade pode ser reconhecida sem exigências de homogeneização: conviver, aprender e celebrar as diferenças com honestidade requer coragem e abertura para o diálogo.

Não é por acaso que *Luca* tem sido comparado a *A pequena sereia* (1989), da Disney. Ambos partem do mito platônico da caverna – saem de um “mundo escondido” em busca de uma realidade mais ampla –, mas a forma como cada protagonista se relaciona com essa travessia denuncia valores distintos. Em *A pequena sereia*, Ariel abdica de sua própria voz e renega sua natureza para conquistar

aceitação em um universo alheio, condicionando seu pertencimento a um sacrifício irreversível. Já em *Luca*, a busca não exige abdicação: o protagonista mantém sua forma monstruosa e, ao revelar-se aos amigos, instaura um pacto de confiança que se sustenta na reciprocidade.

Enquanto Ariel precisa sacrificar corpo e essência para deixar de ser estrangeira, tornando-se figura unívoca de pertencimento, Luca habita simultaneamente dois mundos – humano e monstro – sem que haja anulação de sua identidade. Essa dupla vida não reforça uma hierarquia entre as esferas, mas propõe um espaço híbrido em que a alteridade convive com o familiar.

A trajetória que vai de *E.T.* e *Totoro* a *Luca* evidencia não só uma mudança estética, mas uma verdadeira revolução ética na representação do “monstro”: o inimigo tradicional cede lugar ao companheiro potencial – alguém que, apesar das diferenças, pode compartilhar humanidade, afetos e desejos – redefinindo convenções narrativas e espelhando transformações profundas em nossas próprias relações com a alteridade.

***A meditatio mortis* de Hayo Miyazaki**

Alguns filmes transbordam nossa capacidade de absorção. A gente sente que está diante de algo grandioso, onde reside uma unidade fundamental e uma mensagem valiosa, mas nos sentimos incapazes de organizar a teia simbólica que se apresenta. Esse inquietante excesso de significados provoca uma experiência quase sensorial, em que cada cena reverbera em nossa memória como um eco enigmático. *O menino e a garça* (2024) é um filme que se insere neste rol. Pelo menos para mim, o deciframento dessa obra deve ocorrer num processo lento. Vou precisar revê-lo, conviver com suas imagens, organizar a portentosa imaginação de Miyazaki e suas miríades de referências.

O menino e a garça é uma jornada de individuação e uma *meditatio mortis*. É o testemunho biográfico e espiritual de um homem melancólico, ferido pelo luto, que plasma sua experiência numa mitologia pessoal matizada de referências a doutrinas obscuras, como a alquimia e a gnose. É uma síntese e “reescrita” de suas obras anteriores. Nessa costura de símbolos, Miyazaki constrói uma narrativa que dialoga tanto com as tradições orientais quanto com o legado esotérico ocidental, criando uma ponte entre o visível e o invisível. Trata-se de um artefato interdiscursivo que absorve e reelabora tantas obras literárias, do Japão e do Ocidente, que sua enumeração (pelo menos se fosse eu a tentar) nunca seria exaustiva. Acima de tudo, é um deslumbre visual feito predominantemente em 2D artesanal, com cores vibrantes e fluidez de movimentos surpreendente, resultado de 30 dias de trabalho exaustivo para cada minuto de filme. Esse primor técnico intensifica a dimensão onírica da narrativa, convertendo cada quadro num quadro-pintura em movimento. Esse deslumbre visual dialoga com uma miríade de pintores, dos quais sobressaem as pinturas metafísicas de Giorgio De Chirico.

Um arco narrativo muito recorrente nos filmes anteriores de Miyazaki se repete aqui: o adolescente que sai de seu mundo confortável e se muda para um lugar desconhecido, onde enfrentará mistérios e passará por ritos iniciáticos, saindo dali transformado e mais maduro. Portais, túneis, buracos, torres e portas marcam a passagem entre mundos. Seres auxiliares – humanos, metamorfos e kami de inspiração xintoísta – surgem para ajudar na jornada do herói. Essa repetição de símbolos reforça a ideia de que todo amadurecimento implica atravessar limiares, rompendo a segurança do familiar para conquistar autoconhecimento.

Em *O menino e a garça*, porém, o herói é um adolescente, e não uma adolescente, como em outros filmes do diretor. Isso permite a Miyazaki explorar uma nova faceta: a *hybris* do herói masculino, sua tendência a recorrer à violência para cumprir a jornada. Assim, a relação entre Mahito e a garça (o guia sobrenatural) é permeada de ambiguidade e desconfiança, embora no final haja conciliação. Mais do que propriamente um sábio que guia, a garça é a dimensão traumática e inconsciente

do ego de Mahito, a sombra junguiana¹⁶² que emerge quando ele enfrenta o luto pela mãe e a perda do ninho. A conciliação do menino com a garça representa a incorporação da sombra, a conquista de uma autoconsciência mais sólida e o amadurecimento do herói.

Dentro da filmografia de Miyazaki, que não costuma simplificar ou ceder ao fácil, *O menino e a garça* é um dos filmes mais misteriosos e menos otimistas. O espectador acostumado aos roteiros pragmáticos e bem amarrados da Disney pode estranhar as pontas soltas e os cortes pouco didáticos nesta obra. Mas essa é uma marca desse animador, que se radicaliza neste último filme: franquear espaço para o mistério, aceitar que o zelo excessivo em explicar pode diminuir o valor da narrativa. Essa ousadia estética reforça o convite à contemplação ativa, exigindo do público uma postura de abertura e curiosidade. Além desse véu de mistério, o final não apresenta a apoteose de *Ponyo*, *Chihiro* ou *O castelo animado*. O herói Mahito, sem dúvidas, retorna mais forte, aceita sua nova condição e se reconcilia com a “segunda mãe”. Mas não há despedidas ardentes, a mãe não retorna com ele, e a sustentação dos mundos permanece frágil¹⁶³. A morte ronda todo o filme como realidade inexorável, embora não tire o sabor da vida.

162 - A sombra junguiana foi comentada em textos anteriores deste livro. Ver, nas Referências, obras de Carl Jung para aprofundar no tema.

163 - Muitos pontos dessa leitura convergem para a interpretação recomendável do crítico de cinema Max Valarezo em seu canal no YouTube. Ver: VALAREZO, Max. Análise: O Menino e a Garça de Miyazaki [video]. YouTube, 17 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLiIA1NGnYM>. Acesso em: 27 fev. 2024.

A educação sentimental na selva segundo Chris Sanders

Os contos de fadas tradicionais mostravam à criança que a natureza não precisava ser, necessariamente, uma inimiga ameaçadora. Herdeiras, em certa medida, dessas narrativas, as animações apostam, não raras vezes, em demonstrar que o avanço da ciência e da tecnologia não implica, necessariamente, uma ameaça ao ser humano e ao meio ambiente. É o caso de *Robô selvagem* (2004), até agora o melhor filme de animação que vi neste ano.

Os acertos desse trabalho de Chris Sanders são tantos que faltaria espaço para comentá-los. O roteiro, adaptado da obra homônima de Peter Brown, abundante em referências literárias – a mais evidente, entre muitas, é o Patinho Feio, de Andersen – apresenta um debate maduro e verossímil sobre IA e robôs. Sobretudo, sabe dosar drama, aventura e até certa dose de intimismo com correria e piadas de animais fofinhos. Há respiro para momentos de silêncio e até cenas liricamente gratuitas de poesia visual, as quais eu gostaria que fossem mais frequentes, mas entendo o público a que a obra se dirige. Também há referências a obras literárias e a filmes que só os adultos mais cultos irão captar – por exemplo, uma cena capital de Hamlet é parodiada.

Visualmente, *Robô selvagem* é um triunfo, um dos maiores – se não o maior – da DreamWorks. Cenários ricos, grande quantidade de personagens – embora o foco esteja em três –, movimentos fluidos e profundidade de campo em cenas decisivas. O cuidado aparece nos mínimos detalhes, como a expressiva cauda da raposa. O processo de transformação – ao mesmo tempo degradação física e “humanização” via maternidade – da robô Roz pode ser percebido num crescimento sutil, calculado e eficaz. Não só o design, mas a caracterização de todos os animais ficou convincente, além de todos, sem exceção, serem cativantes – até o castor e o urso, que, a princípio, pareciam pouco simpáticos.

O filme praticamente elide o humano de seu horizonte. Contudo, ao abdicar de mostrá-lo, aposta na humanização – no que essa palavra carrega de semântica positiva. *Robô selvagem* propõe a utopia de uma convergência simbiótica entre máquina, humano e animal. Roz, via maternidade, ao adotar um filhote de ganso, torna-se sensível e, tal como o ser humano que a criou, nega sua “programação” para ir além de sua condição.

O humano, em seu caminho evolutivo, negou sua “programação” para sair da natureza e criar a floresta de símbolos que chamamos cultura; a robô faz o caminho inverso: desafia sua “programação” para viver na natureza. Daí o título paradoxal do filme: uma robô que é selvagem e que, na troca com o mundo animal, também o ensina a cooperar. Essa é uma das raras produções audiovisuais que conheço que apresenta um otimismo tecnológico sem ser ingênuo. Recorre à liberdade de fabulação inerente ao gênero, mas mantém uma leitura de mundo coerente. E, para além dessa reflexão sobre tecnologia, é um belo filme sobre as dores e os prazeres de ser mãe.

A pedagogia do trauma em Makoto Shinkai

Makoto Shinkai não consegue fugir do melodrama. Mas a tradição do melodrama, à primeira vista um gênero raso, pode ser o chamariz de onde grandes criadores partem para discutir questões complexas da natureza humana. A lista dos diretores que usam e expandem os limites do melodrama inclui gigantes como Fassbinder, Buñuel, Almodóvar, entre tantos outros.

Nos filmes de Shinkai que até então eu havia assistido, minha sensação era a de que ele gastava a imaginação pródiga e o capricho técnico contando melodramas demasiado consensuais. *Suzume* eleva o cinema de diretor a outro patamar. Sem abandonar a moldura do melodrama, esta animação é uma das histórias mais densas e impressionantes de 2023 e, desde já, forte candidato a se tornar um clássico.

Makoto Shinkai parte de premissas que, inicialmente, não trazem qualquer novidade. Primeiro, funde o melodrama com o filme de catástrofe, gênero influente no Japão. Segundo, aposta no *topos* do amor juvenil como fonte de redenção. Com essa fórmula um tanto batida, Shinkai realiza aquele que, para mim, é o filme de maior esplendor visual e imaginação épica de 2023 (lembrando que não vi o novo Miyazaki). A disseminação incontrolada de símbolos, os intertextos míticos (do mito de Orfeu à epopeia de Gilgamesh), o cuidado com o detalhe, a adequação no uso de brilhos, desfoques e texturas tornam quase impossível a pessoa assistir ao filme apenas uma vez. Como espectador, me senti dividindo entre o pasmo da perícia técnica e da eficácia simbólica e o esforço de seguir uma narrativa bem cerzada, quase sem pontas soltas e com supresas bem elaboradas. Como ainda estou sob o impacto da obra, que vi ontem, posso estar a exagerar, mas possivelmente *Suzume* e seu universo residirão por muito tempo no meu museu imaginário íntimo.

Não teria espaço aqui para esmiuçar toda a tessitura simbólica de *Suzume*, mas vale destacar como os portais – metáforas tangíveis do limiar entre a memória e o esquecimento – articulam a narrativa. Cada passagem rompida ou reconstruída representa um rito de passagem pessoal para a protagonista, mas, da mesma forma, a cicatrização de feridas históricas que reverberam nos desastres que marcaram o Japão. As chaves míticas, por sua vez, funcionam como emblemas de responsabilidade: cabe a Suzume decidir quais dores devem ser travadas para que a comunidade possa seguir em frente. Seus ascensos por colinas envoltas em névoa e descidas por túneis abissais ilustram, respectivamente, o alívio momentâneo da culpa e o confronto com o peso do luto, seja ele coletivo ou íntimo.

O equilíbrio entre a dimensão social – aqui, o resgate de memórias nacionais de tragédias como o terremoto de 2011 – e o conflito interno de Suzume, órfã de traumas familiares, confere ao filme uma força a um só tempo épica e elegíaca. Não há explosões gratuitas nem catarses desmedidas: o desfecho se constrói num gesto simples, embora potentemente sugestivo, quando a protagonista, finalmente, fecha a última porta e, ao fazê-lo, abre-se para a esperança.

Shinkai evita simplificações ao mostrar que a cura coletiva não apaga as cicatrizes pessoais, e vice-versa. O clímax não ocorre em um portal grandioso, mas na conversa silenciosa entre Suzume adulta e sua versão infantil, num espaço limiar entre memória e presente. Neste ponto, o filme revela sua tese mais ousada: traumas coletivos só podem ser ressignificados quando narrativas íntimas ganham voz, e histórias pessoais, de gente comum que cruzamos na rua, carregam a potência de reconfigurar mitologias nacionais.



PARTE 5

INTERROGAÇÕES EM SÉRIE

The midnight gospel: uma meditatio mortis a mil por hora

Filmes contemplativos, da mesma forma que uma escrita empolada, facilmente nos confundem e são tomados como obras profundas. A estratégia de *The midnight gospel* (2020), entretanto, inverte essa norma: na aparência, é caótico e louco – com aquele ar niilista e sarcástico de *Rick and Morty* – quando, na verdade, é uma densa *meditatio mortis* em forma de desenho animado. Você pode até encontrar na Netflix séries mais sóbrias ou mais explicitamente “artísticas” sobre a morte, mas dificilmente encontrará alguma mais densa e provocadora.

O cerne de *The midnight gospel* – cujos criadores são Pendleton Ward (criador de *Hora de aventura*) e Duncan Trussell – baseia-se numa experiência deliberadamente dissonante entre percepção imagética e inteligência verbal. Traduzindo de modo simples, enquanto o apocalipse explode visualmente diante de nossos olhos, os personagens filosofam serenamente sobre vida, morte, religião e existência. Filosofam mesmo: todos os episódios têm como base entrevistas reais feitas por Duncan Trussell com especialistas e estudiosos em temas espirituais, religiosos e metafísicos. A animação surge posteriormente, reinterpretando as entrevistas por meio de metáforas visuais e alusões simbólicas. Em mãos menos hábeis, o desenho poderia facilmente ser reduzido à mera função ilustrativa do diálogo. Mas, felizmente, o que vemos é um dueto tenso e produtivo entre imagem e palavra, que ora convergem, ora divergem com fina ironia e criatividade.

Acompanhar o fio argumentativo em meio à abundância de histrionices, paródias de ficção científica, intertextualidades com livros sagrados, alusões à mitologia grega, referências a símbolos herméticos e clássicos literários é mentalmente extenuante – porém recompensador. O espectador muitas vezes se sente diante de um fluxo acelerado e quase incontrolável de estímulos visuais e verbais, algo semelhante, por exemplo, à experiência provocada pelos filmes de Alejandro Jodorowsky, como *A montanha sagrada*, ou àqueles monólogos interiores caóticos da literatura de extração joyciana. Ou as palavras escorrem sem que consigamos apreendê-las plenamente, ou as imagens nos escapam: raramente é possível abarcar ambos os níveis na primeira vez. Como a série é curta, com apenas oito episódios, minha estratégia foi assistir a alguns deles mais de uma vez, justamente para captar melhor a complexidade e riqueza das referências.

A impressão que tenho é de que a inteligência da série – ou, ao menos, sua complexidade estrutural – nasce precisamente dessa dissonância controlada e do excesso criativo que nem mesmo seus criadores parecem querer domar completamente. É uma animação adulta não somente por possuir imagens fortes ou por trazer diálogos sofisticados, mas, principalmente, por confrontar o público com antinomias, paradoxos e multiplicidades difíceis de processar rapidamente. Meus episódios preferidos são o primeiro e o oitavo; este último, fortemente autobiográfico,

configura-se como uma das narrativas mais impregnantes, densas e emocionalmente honestas às quais tive acesso durante esta pandemia. Poucas vezes uma animação conseguiu capturar, com tanta força e sensibilidade, a experiência íntima e universal de encarar a morte – a própria ou de quem amamos.

O hipercapitalismo simulado em *Round 6*

I

Round 6, a série mais popular da história da Netflix até o momento, funciona bem em termos estético-narrativos, oferecendo um enredo claro embora eivado de referências e de sutilezas, atores em performances inquestionáveis e apostando numa mistura de crueldade e ingenuidade que, desde os contos de Perrault e de Andersen, cativa públicos de todas as idades.

Desentranhar as influências estéticas de *Round 6* seria uma divertida e árdua tarefa de sondagem da cultura pop que renderia um trabalho monumental, por isso aqui quero destacar apenas uma dessas fontes, que é Quentin Tarantino e seu cinema promíscuo, carnavalizante, que funde o alto e o baixo, fazendo o *gore* dialogar com o filme de arte, e que interpela nosso sadismo oferecendo banhos de sangue que nunca se restringem ao mero espetáculo da violência. *Round 6* aborda a violência numa perspectiva extremamente problematizadora, próxima à estratégia de Tarantino, especulando suas raízes a partir de uma premissa antropológica de matriz hobbesiana (o homem como lobo do próprio homem) e de uma premissa política sobre o funcionamento do capitalismo neoliberal e seu estímulo anticomunitarista ao “salve-se quem puder”.

Aqui, nesta premissa política, a série esbarra em alguns dilemas e conflitos que limitam o alcance crítico do diretor. Em última instância, *Round 6* se rende a um pessimismo paralisante, fatalista, insinuando que os “ajustes” no sistema capitalista conduzem apenas a uma violência mais sádica e desvelada. O hipercapitalismo¹⁶⁴ simulado nos jogos mostrados na série destrói os idealismos do nosso capitalismo real assim como a pornografia destrói os idealismos do amor-paixão. O problema é o custo-benefício dessa desconstrução, pois nem esse hipercapitalismo nem a pornografia constituem solução para nada: são apenas avatares do reino de Tântatos, clamores sádicos por um Apocalipse antecipado.

II

No subtexto da série, soa a cantilena conservadora de que todo ajuste social, toda reforma ou revolução, só pode conduzir à violência e à anomia social. Ficamos assim paralisados entre o ruim e o pior, a perguntar se a esta altura o sistema

164 - Hipercapitalismo seria o momento em que a lógica mercantil deixa de ser apenas hegemônica para tornar-se totalizante, acelerada e algorítmica, convertendo indivíduos, relações e biosfera em unidades de lucro. Se o capitalismo tardio ainda pressupunha esferas parcialmente autônomas, o hipercapitalismo tende a eliminá-las, exatamente como é simulado em *Round 6*. A série simula uma possibilidade futura ou, para alguns, uma realidade que já vivemos. Para uma discussão do hipercapitalismo, consultar: BERARDI, Francocapital. *CTXT* – Contexto y Acción, Madrid, 14 set. 2024. Disponível em: <https://ctxt.es/es/20240901/Firmas/47398/Franco-Bifo-Berardi-hipercapitalismo-semiocapital-plataformas-digitales-explotacion-Sur-global.htm>. Acesso em: 19 dez. 2024.

capitalista ainda permite alguma forma de agência ou se é melhor ficar esperando a morte chegar. A série não nos responde, mas insinua em muitos momentos que não há muito o que fazer.

Porém – e este “porém” é significativo, porque expõe uma fissura no fatalismo entrevisto em *Round 6* – o protagonista, Gi-Hun, no seu processo de evolução no decorrer dos episódios, muito bem encarnado pelo ator principal, recusa os ritos sacrificiais e os banhos de sangue em louvor ao Deus-Dinheiro, abre mão da felicidade na esfera privada junto à filha em outro país e, ao que tudo indica, irá combater a seita na próxima temporada. Estamos presenciando o nascimento de um herói? Se sim, sua agência poderá produzir alguma transformação significativa? Veremos.

Gi-Hun é o sujeito outrora reificado, um *trickster* bonachão, que ingenuamente buscava redenção nos jogos de azar, e que começa paulatinamente a tomar consciência do tamanho da Matrix em que está encarcerado.

***Peaky blinders* ou a beleza na/da destruição**

A grande cineasta argentina Lucrecia Martel acusou, certa vez, os seriados de falta de ousadia, criticando-os por manterem os padrões narrativos do século XIX¹⁶⁵. Concorro com ela: o padrão narrativo da maioria dos seriados ainda se ancora na tradição folhetinesca romântica e no romance realista. Porém, isso não é escusa para recusar o valor estético e a importância social dos seriados.

O que acho interessante é como os criadores de seriados conseguem lidar com o imperativo de oferecer uma narrativa que prenda a atenção do público por meio de peripécias, *plot twists*, cenas decorativas etc., mantendo um fundo de complexidade que se revela na releitura da tradição narrativa – audiovisual e literária –, nas citações, no simbolismo cenográfico e na construção dos diálogos. Todo bom seriado nasce da luta de afirmação autoral em meio à correria das gravações, às exigências dos produtores e patrocinadores, e ao gosto domesticado do grande público, que quer complexidade, sim, mas sem pedantismo e sem abrir mão do entretenimento¹⁶⁶.

Neste sentido, *Peaky blinders* é uma vitória absoluta sobre todos os critérios. Um logro estético, um entretenimento viciante e de alto nível e, suponho, uma mina de ouro para os investidores e criadores. Há um equilíbrio perfeito nesta série, difícil de atingir, entre a concepção do espetáculo visual e o aprofundamento da psique culpada dos seus principais personagens. Em *Peaky blinders*, a culpa é motor narrativo e estético. A série transforma a degradação moral em arte visual, usando cores, música e simbolismo para imergir o espectador na psique dilacerada dos Shelby. A falta de redenção – afinal, nenhum personagem escapa ileso – é justamente o que torna a série tão hipnótica, que realiza um retrato da humanidade em sua forma mais sombria e fascinante.

O espetáculo visual – a construção do cenário, a iluminação, a seleção de cenas, a montagem, o figurino – está sempre a revelar e até mesmo a antecipar os dramas vividos pelos personagens. Neste sentido, é interessante notar o metaforismo do fogo e da água que aparece com insistência na série. Em *Peaky blinders*, esses elementos não são apenas recursos estéticos, mas ferramentas narrativas que expõem a essência dos personagens¹⁶⁷. O fogo os define como destruidores e conquistadores, enquanto a água revela sua vulnerabilidade e a inevitabilidade do colapso. Juntos, constroem uma mitologia moderna sobre o preço do poder e

165 - Ver em: RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. Lucrecia Martel: "As pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso". *El País Brasil*, São Paulo, 17 jan. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674_495994.html. Acesso em: 17 jan. 2025.

166 - Um autor que compreendeu agudamente este dilema entre satisfação do público e afirmação nos produtos televisivos foi Edgar Morin. Ver mais em: MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

167 - As obras de Gaston Bachelard sobre a imaginação da matéria foram importantes na leitura do simbolismo do fogo e da água aqui expostos. A reflexão de Bachelard sobre a água está presente na obra *A água e os sonhos*, cuja referência completa se encontra no final deste livro. Sobre o simbolismo do fogo, ver: BACHELARD, Gaston. *Psicanálise do fogo*. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

a impossibilidade de escapar de si mesmo. O criador Steven Knight e os cineastas utilizam fogo e água para criar uma textura visual visceral: tons quentes como laranja e vermelho dominam cenas de poder e violência, enquanto tons frios como azul e verde-escuro embalam momentos de solidão ou presságio. Espelhos e reflexos – especialmente nas cenas em que Tommy contempla sua imagem em águas turvas ou em vidros embaçados – simbolizam a fusão entre fogo e água, e revelam um homem dilacerado entre o eu público e o privado. Os canais escuros e poluídos, na série cenários de assassinatos e acordos clandestinos, carregam o símbolo da água estagnada como metáfora da moralidade corrompida da família Shelby. Essa água não purifica – só lembra a impossibilidade de lavar as mãos do sangue. A série sugere que Tommy Shelby é tanto um fogo devorador quanto um homem prestes a afogar-se. Sua tragédia está na incapacidade de escolher entre os dois – e é nesse paradoxo que reside a genialidade da série.

Thomas Shelby e seu irmão mais velho, Arthur, entrarão, sem dúvida, para a galeria das grandes personagens ficcionais do século XXI. O dilaceramento de ambos – cindidos entre a família e os negócios, entre a ingenuidade e a maldade fria e calculada, entre o sagrado e o profano – foi concebido com um primor artístico de rara qualidade. Thomas é um estrategista genial, cujas manobras políticas e criminosas flertam com o sobrenatural. Ao mesmo tempo, é um homem assombrado por visões de sua esposa morta e pelos traumas da guerra. Ele personifica o mito de Prometeu: rouba o fogo dos deuses (o poder) e é condenado a ser consumido por ele. Sua jornada não é de redenção, mas de ruína – uma espiral descendente onde cada vitória o aproxima do abismo. Diferente de protagonistas como Michael Corleone, que ainda conservam um resquício de tragédia nobre, Tommy não é redimido. A escolha de Cillian Murphy para interpretá-lo é certa: seus olhos carregam uma frieza calculista e, ao mesmo tempo, uma melancolia profunda – como se Tommy sempre soubesse que seu destino é, de modo inexorável, a autodestruição.

Arthur, por sua vez, é um veterano de guerra que nunca deixou as trincheiras. Sua agressividade é tanto uma armadura quanto um sintoma. Ele luta contra si mais do que contra seus inimigos. Suas crises de fé, orações desesperadas e confissões cínicas, somadas à dependência química, revelam tentativas fracassadas de preencher o vazio deixado pela guerra. Arthur é um São Judas Tadeu moderno, o santo das causas perdidas, uma figura trágica que combina a força bruta de Hércules com o idealismo ingênuo e autodestrutivo de Dom Quixote.

No plano do roteiro, é impressionante como os criadores manipularam tantos padrões narrativos sem perder o controle: drama, narrativa de gangster, western, tragédia, romance de formação, jornada do herói, metaficção historiográfica. *Peaky blinders* funciona como uma ópera moderna, onde gêneros e estruturas narrativas se combinam para compor um retrato multifacetado da condição humana. A série prova que, com visão clara e personagens densos, é possível transcender categorias

e criar algo verdadeiramente singular. Tommy Shelby é, simultaneamente, um herói trágico como Édipo, um gângster como Michael Corleone e um cavaleiro medieval, com toda a simbologia do cavalo e da espada.

Visualmente, a série transita entre o maneirismo e o realismo cru. Há ali ecos de Leone, Scorsese, De Palma, Tarantino e outros mestres do cinema. Essa combinação de maneirismo estilizado e aspereza realista é um dos pilares da identidade de *Peaky blinders*, criando um contraste entre a teatralidade grandiosa dos Shelby e a dureza do mundo que habitam. Essa tensão entre o mito pessoal e a brutalidade do real não apenas define a estética da série, mas também a torna inesquecível. O maneirismo convida à admiração dos ícones; o realismo lembra que por trás de cada figura mítica há um ser humano quebrado. Assim como Tommy Shelby, a série é ao mesmo tempo um espetáculo e um aviso: a elegância pode ser uma armadilha, e o sangue, por mais estilizado, sempre mancha.

Literariamente, o imaginário da série abarca alusões que vão do inferno dantesco – na estrutura moral e visual – à pobreza lírica de Dickens. A fotografia transforma favelas em *tableaux vivants*, onde a luz dourada filtrada pela fuligem – como o sol se pondo sobre os canais – evoca uma beleza trágica no caos, remanescente das descrições do autor inglês. A série acaba de ser concluída, mas não parece exagero dizer que entrará para a galeria das grandes narrativas audiovisuais de nosso tempo.

A singular catástrofe em *Katla*

A série islandesa *Katla* (2021, Netflix) é uma das melhores – senão a melhor – a que assisti em 2023. No entanto, trata-se de uma realização que poderia ter entregado ainda mais. Sem dúvida, a afirmação autoral em uma série de streaming é algo extremamente complexo. Existe um padrão dominante, fortemente americanizado, que impõe certas ancoragens narrativas e estilísticas com o objetivo de tornar a trama mais didática, emocionalmente palatável e repleta de ganchos para garantir o engajamento do espectador.

Katla cede, em parte, a essa lógica. A série se desenrola em uma velocidade que contraria o seu espaço simbólico e a lógica interna do tema que desenvolve – tema este que exigiria um ritmo mais próximo ao do *slow cinema*¹⁶⁸. A natureza na série não é mero pano de fundo, mas agente ativo e, em certo sentido, personagem central – o próprio título já denuncia isso. Portanto, seria mais coerente que os elementos naturais disputassem protagonismo com os elementos humanos, como ocorre em filmes de Andrei Tarkovski ou nas longas contemplações da paisagem em *The revenant*, de Alejandro González Iñárritu. Contudo, isso implicaria tempos mortos, planos estendidos e uma narrativa mais rarefeita, o que afastaria o público educado no padrão das séries americanas, repletas de *plot twists*, trilhas dramáticas e cortes acelerados.

Faço essa ressalva, mas tenho muitos mais motivos para elogiar o brilhante trabalho de Baltasar Kormákur e sua equipe. *Katla* é uma série densa, com atuações precisas e contidas, e um argumento complexo e bem tecido, mesmo que por vezes se apresse em resolver situações que poderiam render mais. A locação e a fotografia são de tirar o fôlego; a atmosfera construída é carregada de uma densidade simbólica palpável, sobretudo no que se refere ao uso do simbolismo animal e à presença mineral do ambiente. A série não recorre ao alívio cômico nem à caricatura: todos os personagens são densos, contraditórios, difíceis de julgar e imprevisíveis em suas reações. Meu personagem preferido é a criança, Darri, mas muitos outros me deixaram atônito e reflexivo por dias. Nesse conjunto, poucas séries rivalizam com *Katla* em termos de complexidade de personagens – talvez apenas *The OA* (Netflix) ou *Dark* (Netflix), que também operam com elementos fantásticos para tratar de perdas, traumas e vínculos transdimensionais.

Embora flerte com o fantástico, *Katla* não se esquivava das grandes discussões científicas contemporâneas. Seu núcleo narrativo ressoa fortemente com as

168 - Em vez de priorizar ação, reviravoltas ou diálogos abundantes, o *slow cinema*, padrão recorrente nos países nórdicos, convida o espectador a experimentar o tempo da narrativa de forma dilatada, muitas vezes aproximando-se da meditação, do tédio ou da contemplação filosófica. Um panorama dessa forma de cinema pode ser conferido em: DE LUCA, Tiago; MARTINS, Nuno Barradas (orgs.). *Slow Cinema*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press, 2016.

inquietações do Antropoceno e com os pressupostos da Teoria do Sistema Terra¹⁶⁹, que compreendem o planeta como um organismo autorregulado, profundamente afetado pela ação humana. O vulcão Katla não é apenas um fenômeno geológico, mas uma das faces da vingança de Gaia. A série, nesse sentido, amplia o debate sobre o problema do humano, deslocando-o do eixo do humanismo clássico para um horizonte pós-antropocêntrico. A hipótese fantástica não dissolve a responsabilidade humana – ao contrário, funciona como estratégia de estranhamento que realça o papel do homem como gatilho do colapso.

Esse liame entre ficção científica e catástrofe ecológica aproxima *Katla* de outras obras como *Fortitude* (Sky Atlantic), série britânica que também explora o ambiente polar como lugar de ruína psicológica e biológica, ou ainda de *The Rain* (Netflix), produção dinamarquesa que tematiza o colapso ambiental a partir de uma epidemia transportada pela chuva. No entanto, *Katla* se distingue por não apostar na espetacularização da destruição, mas na sugestão sensível do abismo – tanto o geológico quanto o subjetivo.

Aguardarei com ansiedade a segunda temporada, desejando que ela aprofunde a dimensão simbólica da série e se permita ir além dos imperativos da lógica do streaming.

169 - Antropoceno é um termo proposto por cientistas para designar uma nova era geológica marcada pela ação humana como principal força de transformação do planeta, especialmente a partir da Revolução Industrial. Essa era seria caracterizada por alterações profundas no clima, na biodiversidade, no solo, na água e na atmosfera, provocadas pelo impacto das atividades humanas. Segundo Adriano Messias, o cinema no contexto do Antropoceno se torna um campo sensível para detectar os sintomas do mal-estar civilizatório contemporâneo. Para Messias, as narrativas cinematográficas atuais revelam um estado de exaustão das formas humanas de habitar o mundo, funcionando como registros simbólicos de uma crise ecológica, ética e sensível. Ver mais em: MESSIAS, Adriano. *Cinema e antropoceno: novos sintomas do mal-estar na civilização*. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2023.

Arqueologia do trauma feminino em *Yellowjackets*

Edgar Morin¹⁷⁰ ressalta uma dualidade central nas produções da chamada cultura de massa. De um lado, os produtos da cultura massiva precisam agradar, gerar participação e engajamento, seduzir, e para isso tendem a empregar recursos redundantes, de fácil assimilação. De outro, seus criadores, muito frequentemente, querem se afirmar de forma autoral e buscam, portanto, inovar. Do choque entre o consabido e o novo, entre o clichê e a ímpeto inventivo, brotará a obra. E do teor dialético desse choque dependerá a qualidade de tal obra. Se não formos conscientes dessa dialética que está no bojo da cultura de massa, iremos cair no erro comum de ou condená-la *in totum* ou fazer-lhe o louvor passando por cima de sua dimensão redundante, mercantil e, não raras vezes, reacionária.

Desse fato se pode extrair uma característica evidente dos produtos da cultura massiva: sua dupla visada. De um lado, o didatismo, a confirmação dos padrões consagrados; do outro, o subtexto fértil de referências a motivos míticos, intertextos com grandes obras literárias e diálogo com temas filosóficos, teológicos e científicos.

No início dos anos 60 do século XX, Edgar Morin apontou uma tendência da cultura de massa que denominou “vulgarização ininterrupta”: um romance – ele usa como exemplo *O vermelho e o negro* – vira um filme aclimatado aos padrões hollywoodianos que, posteriormente, vira uma tirinha publicada em jornal. A cada releitura, testemunha-se uma “condensação agradável e simplificadora” (Morin, 1997). Esta prática de vulgarização, segundo Morin, passa por quatro operações: simplificação, modernização, maniqueização e atualização. A finalidade destas operações seria, em essência, aclimatar as obras da chamada “alta cultura” para o consumo massivo. Ora, o atual momento da cultura popular audiovisual mostra que esta prática apontada pelo pensador francês, se não foi superada, é bastante marginal, embora ainda paute o imaginário de alguns setores da inteligência acadêmica; hoje, presencia-se uma tendência de enfraquecimento do didatismo e da vulgarização e o incremento da complexidade narrativa, das referências a outros sistemas de pensamento, além de uma abordagem dos problemas do mundo contemporâneo fora de uma moldagem simplificadora e esquemática.

Steven Johnson¹⁷¹ entende que esse aumento da complexidade é, em grande parte, uma resposta às exigências do público, que vai se cansando de enredos triviais, com linhas narrativas limitadas, arcos dramáticos óbvios e poucas camadas de significação. Para Johnson, “de acordo com quase todos os critérios usados para medir os benefícios cognitivos da leitura – atenção, memória, capacidade de seguir enredos etc. –, a cultura popular não literária vem se tornando cada vez mais desafiadora

170 - MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

171 - JOHNSON, Steven. *Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

nos últimos trinta anos” (Johnson, 2012). Por que esta percepção é menos óbvia do que parece? A resposta talvez esteja em uma frase de Marshall McLuhan citada por Johnson: “Quem estuda a mídia logo passa a esperar que, em qualquer período, as novas mídias sejam classificadas como falsas por aqueles que adquiriram os padrões das mídias anteriores, quaisquer que sejam elas”.

Seriados, telenovelas, games, animações e outras produções audiovisuais, para além de serem meros inculcadores de ideologias, promovem uma pedagogia do imaginário à qual a escola e outras instituições educacionais nem sempre dão a devida atenção. Por meio deles, uma massa diversificada, nem sempre letrada, aprimora a “inteligência visual” (Johnson, 2012), apreende motivos míticos, arquétipos e padrões narrativos da nossa tradição narrativa e entra em contato com os grandes embates de ideias do nosso tempo.

Eis aí alguns dados para entendermos os dois modos de espectralidade franqueados por *Yellowjackets*, uma dupla visada que acirra a contradição, vislumbrada por Morin nos produtos da cultura de massa, entre padronização e invenção. Mas comecemos por apresentar a série. *Yellowjackets* é uma série criada por Ashley Lyle e Bart Nickerson que estreou em 2021 e possui no momento duas temporadas. Nela, acompanhamos um time escolar de futebol feminino cujo avião cai em uma região remota enquanto viajam para um campeonato nacional. As sobreviventes enfrentam condições extremas e, ao longo de 19 meses, a luta pela sobrevivência leva ao colapso das normas sociais e morais. A série alterna entre duas linhas temporais: 1996 e 2021. Os constantes saltos de uma época a outra mantêm o mistério e a tensão, convidando o público a juntar as peças do quebra-cabeça sobre o que realmente aconteceu na floresta. Sem abrir mão de certo didatismo, a série, em montagens paralelas que percorrem passado e presente, vai adicionando dados que rechaçam explicações patologizantes ou místicas sobre o comportamento das personagens. O drama e a dor se intensificam justamente por isso, porque se sabe que ali há pessoas comuns e frágeis como nós mesmos.

A dupla visada da série se elabora numa bifurcação que aponta, por um lado, para um drama adolescente feminino, regado por músicas emblemáticas do rock e pop dos anos 1990, rostos bonitos e guerra adolescente de sexos. Esta é a dimensão convencional e sublimadora da série, que se vende em alguns momentos, sobretudo na primeira temporada, como um drama adolescente e flerta com clichês visuais do gênero. O outro braço dessa bifurcação é mais noturno e soturno. Seu subtexto se alimenta da releitura, em livre adaptação, do romance *Senhor das moscas* (1954), do prêmio Nobel William Golding¹⁷². No romance temos uma sociedade de garotos que ficam presos numa ilha; na releitura de Lyle e Nickerson, temos uma sociedade de garotas que ficam presas numa floresta. Em ambos os casos, o espaço (a ilha no romance, a floresta na série) funciona como um microcosmo da sociedade, no

172 - GOLDING, William. *Senhor das moscas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

qual as normas sociais são desmanteladas e os impulsos mais sombrios emergem. A civilização é vista como uma capa muito fina que, debastada, desvela o monstro que somos e tentamos esconder. Sem as restrições da sociedade, sugerem ambas as obras, as pessoas retornam rapidamente a um estado primitivo e selvagem.

A parte a meu ver mais interessante da série, e que mereceria uma análise demorada, diz respeito à reflexão sobre o papel da religião no processo de enfrentamento do mundo natural e na regulação da violência. Ilhadas na floresta, enfrentando a fome e o medo primal da Natureza, as garotas instituem uma religião sacrificial, na qual a Deusa ou Grande Mãe, estudada em obra clássica de Erich Neumann¹⁷³, é tanto a divindade acolhedora como a devoradora impiedosa. A única garota que se opõe a este regresso à religião natural, católica confessa, morre exatamente nos céus (isto é, numa simbólica ascensão espiritual, afastada das forças ctônicas e naturais), tentando pilotar um pequeno avião em busca de ajuda, mas que acaba explodindo. Simbolicamente falando, o sacrifício crístico não redime a comunidade, que emerge cada vez mais nos domínios da Deusa. Ora, retomar uma religião da natureza, embebida de animismo, implica não só a descoberta de um modo de conjurar os poderes da Mãe Natureza, mas também adotar uma nova hierarquia espiritual, que se chocará com a liderança baseada em outras habilidades de sobrevivência, dividindo o grupo.

À medida que o inverno avança e a liderança secular não consegue cumprir com o seu papel de trazer alimento, a liderança religiosa, mediadora das vontades da Grande Mãe, cresce em domínio sobre o grupo. E entre vantagens e desvantagens desse novo domínio, é evidente, na ótica da série, um declínio dos padrões de civilidade e um retorno ao estado de natureza como queda na barbárie. Sob os auspícios da Deusa, o sacrifício regula a ordem do Cosmos e da sociedade, e não demora para, num processo de degradação ou regressão, o canibalismo ser introduzido ali – em parte pela fome, em parte para apaziguar a Grande Mãe e restabelecer o equilíbrio social.

Quando o grupo consegue sair da floresta, as personagens carregam o trauma psíquico da experiência, trauma este, como bem sabia Walter Benjamin¹⁷⁴, impossível de ser narrado e de produzir experiência. Assim, as garotas, agora mulheres, retornam à civilização como os soldados alemães, segundo Benjamin, retornaram da Primeira Grande Guerra: silentes, sem um saber partilhável. Fora o trauma inenarrável, elas também precisam abandonar a Deusa e reintroduzir-se na ordem ética antissacrificial e humanista (portanto, contranatural) da cultura patriarcal cristã. Mas, será que a Deusa aceita tal abandono? Que preço pagamos quando a luta pela sobrevivência nos faz regredir ao estado de natureza? A que mundo elas pertencem, ao da floresta ou ao da civilização? A posição das personagens lembra não apenas a dos soldados que

173 - NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2021.

174 - BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

retornam da guerra, mas também a dos povos colonizados que resolvem morar na metrópole: como apagar a vivência “selvagem” anterior? E por que mesmo apagá-la?

Yellowjackets explora com destemor e sutileza as ambiguidades do feminino, sua face acolhedora e sua face devoradora. A floresta, na série, é um campo de teste que potencializa o caráter inóspito dos desafios que implicam a passagem da puberdade para o mundo adulto. Mas a não-floresta, isto é, o mundo supostamente civilizado, também é uma selva que domestica e tolhe o feminino, exige a superação do trauma sem dar as condições necessárias e, para piorar, muitas vezes transforma essa vivência traumática em espetáculo midiático. Por fim, fora a dificuldade de readaptação, o eco da Grande Mãe colou-se tanto nas memórias conscientes quanto no substrato inconsciente das personagens. Este eco é a rasura e o ruído que impedirão o gozo do que chamaríamos de uma vida normal. No fundo, a série é mais pessimista do que o romance, que tampouco é otimista, porque parece não haver um lugar de redenção e de paz para as mulheres, nem no seio da natureza nem no meio da civilização falocêntrica e cristã.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2012.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1951.

ANDRADE, Fábio. *Singularidades de uma Rapariga Loura, de Manoel de Oliveira (Portugal/França/Espanha, 2009)*. Revista **Cinética**, [s.l.], 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/singularidades.htm>. Acesso em: 21 dez. 2011.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *Psicanálise do fogo*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita: precedida de "A noção de dispêndio"*. São Paulo: Autêntica, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. São Paulo: Papirus, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BERARDI, Franco. *Hipercapitalismo y semiocapital*. CTXT – Contexto y Acción, Madrid, 14 set. 2024. Disponível em: <https://ctxt.es/es/20240901/Firmas/47398/Franco-Bifo->

[Berardi-hipercapitalismo-semiocapital-plataformas-digitales-explotacion-Sur-global.htm](#). Acesso em: 19 dez. 2024.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema 2*. São Paulo: Senac, p. 227-301.

BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. *Qué es el budismo*. Madrid: Alianza, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O que é um clássico? In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. *A configuração do neorregionalismo literário brasileiro*. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – UFRN, Natal, 2016.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 333-337.

BUTCHER, Pedro. *Documentar uma sensibilidade humana*. Revista **Cinética**, [s.l.], 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Acesso em: 21 dez. 2011.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2007.

CARDEDAL, Olegario González de. *Cristologia*. Petrópolis: Vozes, 2022.

CASARA, Rubens. *Estado pós-democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAVE, Nick. Chorei do princípio ao fim: *Mãe e Filho* de Alexander Sokurov. **Contracampo**, n. 15, 2003. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/nickcavesokurov.htm>. Acesso em: 17 jan. 2025.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAMBERLAIN, Lesley. *Mãe Rússia: uma história filosófica da Rússia*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, 1997, p. 37-55.

- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. Aproximação de Jorge Luis Borges. In: _____. *O fingidor e o sensor*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988. p. 257-306.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DE LUCA, Tiago; MARTINS, Nuno Barradas (orgs.). *Slow Cinema*. Edimburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press, 2016.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EDINGER, Edward. *O arquétipo cristão*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- EDUARDO, Cleber. *Juventude em marcha, de Pedro Costa (Portugal, 2006)*. Revista **Cinéti**ca, [s.l.], 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/juventudecleber.htm>. Acesso em: 21 dez. 2011.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FAGUNDES TELLES, Lygia. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Porto: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAMA, Rinaldo; FRANCESCHI, Antonio Fernando de. Das sombras. Entrevista concedida por Hilda Hilst. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, p. 25-41, out. 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Petrópolis: Vozes, 2019.

- GIRARD, René. *Um longo argumento do princípio ao fim*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- GOLDING, William. *Senhor das moscas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GRABAR, André. *Christian iconography: a study of its origins*. Princeton: Princeton University Press, 2023.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *O aroma do tempo*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- HARAWAY, Donna. *A reinvenção da natureza: símios, ciborgues e mulheres*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.
- HILST, Hilda. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HORÁCIO. Arte poética: Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 53-68.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JONAS, Hans. *La religión gnóstica*. Madrid: Siruela, 2003.
- JOHNSON, Steven. *Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *Sobre sentimentos e a sombra*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo? In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: Kiarostami, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef (orgs.). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KIERKEGAARD, Søren. *O desespero humano*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LAILOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

- LEVIS, Leonardo. *Baixio das bestas*. **Contracampo**, nº 86, s.d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/critbaixiodasbestas.htm>. Acesso em: jan. 2011.
- LIMA VAZ, Henrique C. de. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000.
- LUCENA JÚNIOR, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MESSIAS, Adriano. *Cinema e antropoceno: novos sintomas do mal-estar na civilização*. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2023.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MORIN, Edgar. *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Ed. USP, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2021.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Leopoldo: Sinodal, 2007.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na encruzilhada*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- PETRONIO, Rodrigo. *Elogio de Hilda Hilst*. **Rascunho**, 1 fev. 2002. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/elogio-de-hilda-hilst/>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- PETRONIO, Rodrigo. *Azul Babel: as escritas e o mundo*. São Paulo: Laranja Original, 2021.
- PLATÃO. *Crátilo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- PIANA, Alcmere; NASTES, Daniela. Entrevista com Eduardo Coutinho. *Intermédias*, s.d. Disponível em: http://www.intermedias.com/anterior/categorias/entre_edcout.htm. Acesso em: jan. 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é um documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 192-207.

RIBAS, Ranieri. A isotopia metafórica do balão. In: EUGÊNIO, João Kennedy; SILVA, Halan (orgs.). *Cantiga de viver: ensaios sobre H. Dobal*. Teresina: Fundação Quixote, 2007.

RIBEIRO, Francigelda. *Tetralogia piauiense de Assis Brasil*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPI, Teresina, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. Campinas: Papirus, 1996.

RICOEUR, Paul. *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*. São Paulo: Loyola, 2016.

ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro. *A fantasia e o real na literatura infantojuvenil de Assis Brasil*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – UESPI, Teresina, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? In: OLINTO, Heidrun; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. p. 37-61.

ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. *Letras (UFMS)*, n. 28, p. 23-70, 2006.

ROCHA, Ruth. *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias*. 47. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. Lucrecia Martel: “As pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso”. *El País Brasil*, São Paulo, 17 jan. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674_495994.html. Acesso em: 17 jun. 2025.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

SAVATER, Fernando. *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Revista Mana*, 2005, v. 11, n. 2, p. 577-591.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SZANIAWSKI, Jeremi. 1997: *Mother and Son (Aleksandr Sokurov)*. **Senses of Cinema**, n. 85, 2017. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/mother-and-son/>. Acesso em: 17 jan. 2025.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHELDRAKE, Merlin. *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo e influenciam nosso futuro*. São Paulo: Planeta, 2021.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUTO, José Carlos. *Uma dieta além da moda: uma abordagem científica para a perda de peso e a manutenção da saúde*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1986.

TERESA DE JESUS, Santa. *Livro da vida*. São Paulo: Paulus, 1983.

TOLSTOI, Lev. *¿Qué es el arte?* Pamplona: EUNSA, 1998.

TAROUTINA, Maria. *The icon and the square*. University Park: PSU Press, 2018.

WATTS, Alan. *Zen: uma breve introdução*. São Paulo: Vozes, 2022.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1976.

WERNEY, Alfredo; CARDOSO, Daíse (orgs.). *Entre o plano e a palavra*. Campinas: Pontes, 2019.

WERNEY, Alfredo; LIMA, Wanderson. Na jangada de signo. In: FERREIRA, Elio et al. (orgs.). *Literaturas e canções afrodescendentes 3*. Teresina: Edufpi, 2017. p. 275-290.

WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. A falácia intencional. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 639-656.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza, 2010.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ZWEIG, Stefan. *Três maestros: Balzac, Dickens, Dostoiévski*. Barcelona: Acanalado, 2020.

Referências filmográficas

A BALEIA. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: A24; Protozoa Pictures, 2022. Filme (117 min.), son., cor.

ABC ÁFRICA. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (Kanoon), 2001. 1 vídeo (84 min), son., color.

ABRAÇOS PARTIDOS. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Espanha: El Deseo, 2009. 1 vídeo (128 min), son., color.

A CANÇÃO DOS PARDAIS. Direção: Majid Majidi. Irã: Filmiran, 2008. Filme (96 min.), son., color.

ADEUS, DRAGON INN. Direção: Tsai Ming-Liang. [S.l.]: Homegreen Films, 2003. 1 vídeo (82 min), son., color.

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Brasil: Videofilmes, 2023. 1 vídeo (95 min), son., color.

ALEXANDRA. Direção: Aleksandr Sokurov. Rússia: Proline Film, 2007. 1 filme (92 min), son., color.

A LUZ (Yeelen). Direção: Souleymane Cissé. Mali/França/Burkina Faso/Alemanha: Les Films Cissé; CNC; ZDF, 1987. 1 vídeo (105 min), son., color.

A MAÇÃ. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã/França: Makhmalbaf Film House; Wild Bunch, 1998. 1 vídeo (85 min), son., color.

A METAMORFOSE DOS PÁSSAROS. Direção: Catarina Vasconcelos. Portugal: Primeira Idade, 2020. 1 vídeo (101 min), son., color.

ANTONIO CANDIDO, anotações finais. Direção: Eduardo Scorel. Narração: Matheus Nachtergaele. São Paulo: Laboratório Cisco, 2023. Documentário (83 min.), son., cor.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa; João Dumans. [S.l.]: Vasto Mundo, 2017. 1 filme (97 min), son., color.

AS HARMONIAS DE WERCKMEISTER. Direção: Béla Tarr. [S.l.]: Mokép, 2000. 1 filme (145 min), son., pb.

A SUBSTÂNCIA. Direção: Coralie Fargeat. França; Reino Unido; Estados Unidos: Working Title Films; Blacksmith; A Good Story; Universal Pictures, 2024. Filme (141 min.), som, cor.

A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. São Paulo: Gullane, 2021. 1 vídeo (74 min), son., color. Disponível em: Netflix. Acesso em: 26 maio 2025.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962. 1 filme (80 min), p&b, son.

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos; Reino Unido: Heyday Films; NB/GG Pictures; Mattel Films; LuckyChap Entertainment; Warner Bros. Pictures, 2023. Filme (114 min.), som, cor.

BATMAN. Direção: Matt Reeves. Produção: Dylan Clark; Simon Emanuel. Estados Unidos: Warner Bros., 2022. 1 vídeo (176 min), son., color.

BEGONE DULL CARE. Direção: Norman McLaren; música: Oscar Peterson. Canadá: National Film Board of Canada, 1949. Filme (8 min), som, cor.

BOSCOV, Isabela. **Crítica: “Coringa – Delírio a Dois”**. YouTube, 3 jun. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bx_WCZ4dnx8. Acesso em: 14 jan. 2025.

CARAMELO. Direção: Nadine Labaki. Líbano; França: Les Films des Tournelles; Rotana Studios, 2007. 1 vídeo (95 min), son., color.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Roteiro: Todd Phillips; Scott Silver. Estados Unidos: Warner Bros., 2019. 1 vídeo (122 min), son., color.

CORINGA: DELÍRIO A DOIS. Direção: Todd Phillips. Roteiro: Todd Phillips; Scott Silver. Estados Unidos: Warner Bros., 2024. 1 vídeo (138 min), son., color.

CREPÚSCULO DOS DEUSES (Sunset Boulevard). Direção: Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950. 1 filme (110 min), son., preto-e-branco.

DEZ. Direção: Abbas Kiarostami. França/Irã: MK2 Productions, 2002. 1 vídeo (94 min), son., color.

DON HERTZFELDT VOLUME ONE: 1995–2005. Direção: Don Hertzfeldt. Estados Unidos: Bitter Films, 2006. DVD (aprox. 130 min.), som, p/b e cor.

EM BUSCA DA VIDA (Sanxia haoren). Direção: Jia Zhang-Ke. China: Xstream Pictures, 2006. 1 filme (111 min), son., color.

ENCONTROS E DESENCONTROS (Lost in Translation). Direção: Sofia Coppola. Produção: Ross Katz. EUA: Focus Features; American Zoetrope, 2003. 1 vídeo (102 min), son., color.

ENTRE LUZES E SOMBRAS. Direção: Majid Majidi. Irã: 20th Circuit Silver Film, 2001. Filme (94 min.), son., color.

FORA DE SATÃ. Direção: Bruno Dumont. [S.l.]: 3B Productions, 2011. 1 vídeo (109 min), son., color.

JUVENTUDE EM MARCHA. Direção: Pedro Costa. Portugal: Contracosta Produções, 2006. 1 vídeo (155 min), son., color.

LUCA. 2021. Dir. Enrico Casarosa. EUA: Pixar Animation Studios; Walt Disney Pictures, 95 min.

MÃE E FILHO. Direção: Aleksandr Sokurov. Alemanha/Rússia: Zero Film; Lenfilm, 1997. 1 filme (73 min), son., color.

NANAYO. Direção: Naomi Kawase. Japão: JDCT, 2008. 1 vídeo (90 min), son., color.

NEIGHBOURS. Direção: Norman McLaren. Canadá: National Film Board of Canada, 1952. Filme (8 min), som, cor.

NOITES ALIENÍGENAS. Direção: Sérgio de Carvalho. Brasil: Saci Filmes, 2022. 1 vídeo (92 min), son., color.

O AROMA DO PASTO RECÉM-CORTADO (El aroma del pasto recién cortado). Direção: Celina Murga. Argentina: Tresmilmundos Cine; Murga Cine, 2024. 1 filme (110 min), son., color.

O DIABO DE CADA DIA. Direção: Antonio Campos. Roteiro: Antonio Campos; Paulo Campos. EUA: Netflix, 2020. 1 vídeo (138 min), son., color.

O HOMEM ERRADO (The Wrong Man). Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Warner Bros., 1956. 1 filme (105 min), p&b, son.

O IMPÉRIO. Direção: Bruno Dumont. França: 3B Productions, 2024. 1 filme (108 min), son., color.

OLHOS DE SERPENTE. Direção: Abel Ferrara. França: Le Studio Canal+, 1994. 1 vídeo (104 min), son., color.

O MENINO E A GARÇA. 2024. Dir. Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli; Toho, 124 min.

O MÉTODO DE STUTZ. Direção: Jonah Hill. Estados Unidos: Netflix, 2022. Documentário (96 min.), som, color.

O MONGE E O PEIXE. Direção: Michel Dudok de Wit. Holanda; França: Folimage; Ciné-Cinemas, 1994. Filme (6 min.), som, cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9yovsYabnMY>. Acesso em: 14 jan. 2025.

ONE-PUNCH MAN. 2019–. Série de animação. Dir. Shingo Natsume (1ª temporada); Chikara Sakurai (2ª temporada). Japão: Madhouse; J.C.Staff; Netflix Brasil, 2 temporadas.

O RITO. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1969. 1 filme (72 min), son., color.

O SILÊNCIO. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã: Makhmalbaf Film House, 1998. 1 vídeo (76 min), son., color.

PAI E FILHO. Direção: Aleksandr Sokurov. Rússia/Alemanha: Lenfilm; Zero Film, 2003. 1 filme (83 min), son., color.

PANTERA NEGRA. Direção: Ryan Coogler. Roteiro: Ryan Coogler; Joe Robert Cole. EUA: Marvel Studios, 2018. 1 vídeo (134 min), son., color.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Videofilmes, 2004. 1 vídeo (85 min), son., color.

PROFESSOR POLVO. Direção: Pippa Ehrlich; James Reed. Produção: Craig Foster; Swati Thiagarajan. África do Sul: Off the Fence; Netflix, 2020. 1 vídeo (85 min), son., color.

ROBÔ SELVAGEM. 2004. Longametragem de animação. Dir. Chris Sanders. EUA: DreamWorks Animation; Paramount Pictures, 93 min.

SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal/França/Espanha: Filmes do Tejo II, 2009. 1 vídeo (64 min), son., color.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Brasil: Filmes de Plástico, 2018. 1 vídeo (113 min), son., color.

THE MIDNIGHT GOSPEL. 2020. Série de animação. Criação de Pendleton Ward e Duncan Trussell. Direção de Pendleton Ward. Estados Unidos: Netflix, 1 temporada.

TRANSE. Direção: Teresa Villaverde. Portugal/França/Itália/Rússia: Alambique Filmes, 2006. 1 vídeo (125 min), son., color.

VALAREZO, Max. Análise: O menino e a garça de Miyazaki [vídeo]. YouTube, 17 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OLiIA1NGnYM>. Acesso em: 27 fev. 2024.

VIDAS PASSADAS (Past Lives). Direção: Celine Song. EUA: A24; Killer Films; CJ ENM, 2023. 1 filme (106 min), son., color.

UMA GALINHA NO VENTO. Direção: Yasujiro Ozu. Japão: Shochiku, 1948. 1 vídeo (121 min), son., pb.

ZIMA BLUE. Direção: Robert Valley. Estados Unidos: Netflix, 2019. Episódio (10 min.), som, cor. Episódio 14 da série Love, Death + Robots, temporada 1.

Da literatura ao cinema, das animações aos seriados: uma viagem pelas narrativas que nos definem

Neste instigante conjunto de ensaios, Wanderson Lima nos convida a refletir sobre como as histórias – sejam elas contadas em livros, filmes, animações ou séries – moldam nossa compreensão do mundo e de nós mesmos. Com olhar aguçado e acessível, o autor transita entre clássicos do cinema autoral, reflexões literárias, produções de Hollywood e narrativas animadas, revelando os fios invisíveis que tecem nossa condição de *homo narrans*.

Entre Frases e Frames, para além de comentários pontuais sobre múltiplas formas narrativas, se propõe como um diálogo vivo com a cultura, um convite para enxergar com novos olhos aquilo que nos move, assusta e encanta. Uma obra essencial para quem acredita que, no fundo, somos feitos de histórias.

Sobre o autor

Wanderson Lima é escritor, tradutor e professor-pesquisador do PPGL-UESPI, onde desenvolve estudos e orienta trabalhos sobre Literatura Comparada. Entre suas últimas obras publicadas, se encontram *Ensaio sobre literatura e cinema* (Horizonte, 2019) e, em coorganização com Douglas De Sousa, *As crises do contemporâneo no audiovisual* (Editora Uema, 2023).