

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

**O CREPÚSCULO DO ENTARDECER:
um anticapitalismo romântico no cinema brasileiro (2006-2019)**

Porto Alegre

2024

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

**O CREPÚSCULO DO ENTARDECER:
um anticapitalismo romântico no cinema brasileiro (2006-2019)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Comunicação. Área de concentração: Culturas, Política e Significação.
Orientação: Profa. Dra. Ana Taís Martins

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

RODRIGUES DE OLIVEIRA , GRAZIELE
O crepúsculo do entardecer: um anticapitalismo
romântico no cinema brasileiro (2006-2019) / GRAZIELE
RODRIGUES DE OLIVEIRA . -- 2024.
220 f.
Orientadora: Ana Taís Martins.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Cinema brasileiro. 2. Estética cinematográfica.
3. Romantismo. 4. Realismo. 5. Cinema comparado. I.
Martins, Ana Taís, orient. II. Título.

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

**O CREPÚSCULO DO ENTARDECER:
um anticapitalismo romântico no cinema brasileiro (2006-2019)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Comunicação. Área de concentração: Culturas, Política e Significação.
Orientação: Profa. Dra. Ana Taís Martins

Apresentada em 9 de maio de 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Ana Taís Martins – UFRGS (Orientadora)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva – UNIOESTE

Prof. Dr. Dinaldo Sepúlveda Almendra Filho – UNILA

Prof. Dr. Júlio Carlos Bezerra – UFMS

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues – UNICENTRO

Prof. Bruno Bueno Pinto Leites – UFRGS (Suplente)

AGRADECIMENTO À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*À minha avó Divina Benvinda Rodrigues.
(in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

A Luiz Inácio Lula da Silva, por todas as políticas de governo que possibilitaram a minha chegada até aqui.

À professora Ana Taís Martins, pela atuação docente rigorosa e ao mesmo tempo afetuosa, por vibrar com as conquistas de seus orientandos, por estender o olhar teórico acadêmico para a vida prática, pela sabedoria que inspira.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa que possibilitou esta tese de doutorado.

Ao professor Acir Dias e à Unioeste/Cascavel, por abrir as portas da universidade à comunidade externa para além dos papéis/projetos protocolados, pelas deliciosas tardes poéticas dos cursos/disciplina como aluna especial. Estendo os agradecimentos à professora Dantielli Garcia, pela recepção tão empolgante em grupos de pesquisa que foram importantes para o processo de entrada no doutorado.

Aos professores Raquel Terezinha e Dinaldo Sepúlveda, pelas valiosas leituras na banca de defesa que possibilitaram o fechamento desta pesquisa.

Aos professores Júlio Bezerra e Fábio Allan Ramalho, pelas contribuições na banca de qualificação, as quais foram decisivas para a escrita desta tese.

Aos professores da UFRGS que fizeram parte desta caminhada, em especial, Miriam Rossini, Fabrício Lopes, Bruno Lopes e Antônio Vieira.

Aos colegas do grupo de pesquisa *Artis*: Kelly Christ (pela recepção carinhosa em terras gaúchas); Daniela Strack (sempre prestativa e competente); Eduardo Ribeiro (pelas leituras e participação tão interessada), Igor Araújo, Jéssica Soares, Daniel Feix, Lucas Furtado, Guilherme Fumeo. Meus sinceros agradecimentos pelas contribuições e reflexões.

Ao grupo *Imaginalis*, pela acolhida generosa, pelas inspirações acadêmicas tão urgentes num mundo tão dessacralizado.

À Fernanda Fagnani, pela escuta inteligente, confrontadora e pelo desejo de saber.

À minha família, pai, mãe, irmã, e, especialmente, ao professor, marido, parceiro de todas as horas, Fábio Alexandre. Pelo saber enciclopédico, por interpor de razão esse coração dramático, romântico... antirromântico.

O que é o Romantismo? Qualquer arte ou filosofia podem ser consideradas como remédios da vida, auxiliares do crescimento ou bálsamos dos combates que postulam sempre sofrimento e sofredores. Porém, estes últimos pertencem a duas espécies: para uns o sofrimento provém de uma superabundância de vida; reclamam uma arte dionisíaca, e querem, concreta ou abstrata, uma visão trágica da vida; os outros sofrem, ao contrário, de um empobrecimento dessa vida, pedem à arte e ao conhecimento o repouso, o silêncio, o mar calmo, o esquecimento de si ou, no outro polo, a embriaguez, os frenesis, o abalo e a loucura. À dupla necessidade destes últimos, responde qualquer Romantismo nas artes e no conhecimento.

FRIEDRICH NIETZSCHE

RESUMO

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. **O crepúsculo do entardecer**: um anticapitalismo romântico no cinema brasileiro (2006-2019). Tese de Doutorado. Orientadora: Ana Taís Martins. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.

A tese busca compreender como um recorte de filmes brasileiros (2006-2019) reflete um desejo de estado de cultura na contramão do dinamismo hipermoderno e da *perda da experiência* na vida cotidiana e coletiva no capitalismo. Por meio de conjuntos de obras fílmicas e no cotejo com outras artes, principalmente a pintura, o objetivo é refletir como a cosmovisão romântica aparece, entre outros aspectos, como estética e crítica do esvaziamento de sentido na cultura hipermoderna e seus paradoxos. Como definiríamos, dentro desse quadro, um traço unificador que coloca romantismo e realismo no mesmo horizonte estético-temático? A perspectiva comparada e a metáfora da constelação benjaminiana assumem-se como guia teórico-metodológico do corpo empírico, analisando como eles se constelam e o que suscitam de debate comum. Vemos essa discussão nos filmes: *O céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Júlia Murat; *O homem das multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes; *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim; *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone; *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira; *Aos olhos de Ernesto* (2019), de Ana Luíza Azevedo. A pesquisa é composta por três capítulos, todos contendo teoria e análise. Cada capítulo abarca um dos três fundamentos centrais acerca do romantismo: a) visão de mundo – a crítica à automação e à racionalização da vida na sociedade moderna; b) o mundo exterior, os elementos da natureza na significação dos sentimentos – a *mise-en-scène* e os personagens na relação entre o *eu* e a subjetivação a partir da realidade exterior; c) o mundo interior – a *mise-en-scène* e os personagens na relação com o *eu* no seu íntimo, as aspirações românticas por uma organização social centrada no valor de tradição e comunidade. Conclui-se, nos limites da pesquisa, que há uma crise da oposição rígida – ou mesmo que nunca houve tal oposição – e uma emergência da contradição: romantismo e realismo como estética e narrativa de um anticapitalismo romântico no cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Estética cinematográfica; Romantismo; Realismo; Cinema comparado.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. **Evening twilight**: a romantic anti-capitalism in Brazilian cinema (2006-2019). PhD Thesis (Doctorate). Advisors: Ana Taís Martins. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2024.

The thesis seeks to understand how a selection of Brazilian films (2006-2019) reflects a desire for a state of culture that goes against hypermodern dynamism and the loss of experience in everyday and collective life under capitalism. Through sets of filmic works and in comparison with other arts, mainly painting, the objective is to reflect on how the romantic worldview appears, among other aspects, as aesthetics and criticism of the emptying of meaning in hypermodern culture and its paradoxes. How would we define, within this framework, a unifying trait that places romanticism and realism on the same aesthetic-thematic horizon? The comparative perspective and the Benjaminian constellation metaphor serve as a theoretical-methodological guide to the empirical body, analyzing how they are constellated and what they give rise to in common debate. We see this discussion in the movies: *O céu de Suely* (2006) and *Praia do Futuro* (2014), by Karim Aïnouz; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), by Júlia Murat; *O homem das multidões* (2013), by Cao Guimarães and Marcelo Gomes; *Redemoinho* (2016), by José Luiz Villamarim; *Pela janela* (2017), by Caroline Leone; *Beira-Mar* (2015) and *Tinta bruta* (2018), by Filipe Matzembacher and Márcio Reolon; *A cidade onde envelheço* (2016), by Marília Rocha; *Arábia* (2017), by João Dumans and Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), by André Novais de Oliveira; *Aos olhos de Ernesto* (2019), by Ana Luíza Azevedo. The research consists of three chapters, all containing theory and analysis. Each chapter covers one of the three central foundations of romanticism: a) worldview – the critique of automation and the rationalization of life in modern society; b) the external world, the elements of nature in the meaning of feelings – the *mise-en-scène* and the characters in the relationship between the self and subjectivation based on external reality; c) the inner world – the *mise-en-scène* and the characters in their relationship with the inner self, the romantic aspirations for a social organization centered on the value of tradition and community. It is concluded, within the limits of the research, that there is a crisis of rigid opposition – or even that there never was such opposition – and an emergence of contradiction: romanticism and realism as aesthetics and narrative of romantic anti-capitalism in Brazilian cinema.

Keywords: Brazilian cinema; Film aesthetics; Romanticism; Realism; Comparative cinema.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – <i>O homem desesperado</i> , Gustave Courbet, 1845	15
Fig. 2 – Pedro angustiado. <i>Tinta Bruta</i> , 2018	15
Fig. 3 – Hermila vendendo rifa em mesas regadas à cerveja e espetos de carne. <i>Céu de Suely</i> , 2006	46
Fig. 4 – A solidão de Margô e Juvenal. <i>O homem das multidões</i> , 2013	47
Fig. 5 – Rosália na fábrica de reatores. <i>Pela Janela</i> , 2017	51
Fig. 6 – Frame da obra <i>Array</i> (2014), de Adam Magyar. Exibido na Gallery Soso, Heyri, Seul	62
Fig. 7 – Os caminhos para lugar algum. <i>O homem das multidões</i> , 2012	66
Fig. 8 – Espectro de Rosália na solução que banha reatores. <i>Pela Janela</i> , 2017	67
Fig. 9 – Rosália almoçando apressadamente. <i>Pela Janela</i> , 2017	67
Fig. 10 – Rosália caminhando sem olhar a paisagem. <i>Pela Janela</i> , 2017.....	68
Fig. 11 – O cotidiano nas suas minúcias. <i>Pela Janela</i> , 2017	69
Fig. 12 – <i>Automat</i> , Edward Hopper, 1927	70
Fig. 13 – Rosália tomando café com leite após ser demitida. <i>Pela Janela</i> , 2017	70
Fig. 14 – As coisas em detrimento das pessoas: a máquina de tecelagem (quadro 1 – Hélia; quadro 2 – Luzimar), o carro (Gildo – quadro 3), o aparelho de som (Toninha – quadro 4). <i>Redemoinho</i> , 2017.....	72
Fig. 15 – À direita o plano-detalle no trabalho minucioso de Rosália com os reatores. À esquerda, Rosália escondida em meio às painéis da loja de beira de estrada. <i>Pela Janela</i> , 2017	72
Fig. 16 – A ponte. <i>Redemoinho</i> , 2017	73
Fig. 17 – O trem. <i>Redemoinho</i> , 2017	74
Fig. 18 – Primeira sequência de cenas que irão se repetir. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011	76
Fig. 19 – Segunda sequência de cenas com ângulos diferentes. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011	77
Fig. 20 – O trem como signo de uma modernidade que não vingou. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011	78
Fig. 21 – A fábrica, <i>Arábia</i> , 2016	79
Fig. 22 – <i>Vista da fábrica da Basf - Indústria química em Ludwigshafen</i> , Alemanha, 1881, Robert Friedrich Stieler (1847-1908)	79

Fig. 23 – À esquerda Cristiano soltando pipa e à direita Cristiano conversando com os colegas debaixo de pés de mexericas. <i>Arábia</i> , 2017	80
Fig. 24 – <i>Plantadores de batata</i> , Jean-François Millet, 1861	81
Fig. 25 – <i>Descanso ao meio-dia</i> , Jean-François Millet, 1866	81
Fig. 26 – <i>O violeiro</i> , Almeida Júnior ¹ , 1899	82
Fig. 27 – Cristiano ouvindo o amigo tocar violão. <i>Arábia</i> , 2017	82
Fig. 28 – <i>Ciclopes modernos</i> , Adolph Menzel, 1875	84
Fig. 29 – Cristiano trabalhando na caldeira de fabricação de metais, <i>Arábia</i> , 2017	84
Fig. 30 – Quando o ciclope Polifemo da caverna de Tibério é atingido no único olho. Museu Arqueológico Nacional de Sperlonga. Foto: V. Vassalo	85
Fig. 31 – <i>Chuva, Vapor e Velocidade. O grande caminho de Ferro do Oeste</i> . William Turner, 1844	88
Fig. 32 – Espaços perspectivados. <i>O homem das multidões</i> , 2012	95
Fig. 33 – <i>São Jerônimo em seu gabinete</i> , Albrecht Dürer, 1514	96
Fig. 34 – A geometrização do espaço por onde Ayrton transita. <i>Praia do Futuro</i> , 2014 ...	98
Fig. 35 – <i>A cidade ideal. Galerie Nationale des Marches</i> , Giuliano Da Sangallo, 1470 ...	99
Fig. 36 – Os planos fechados e a realidade interior. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	100
Fig. 37 – A horizontalidade da imagem. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	100
Fig. 38 – Os planos em perspectiva. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	101
Fig. 39 – A horizontalidade da imagem. <i>O Céu de Suely</i> , 2006	101
Fig. 40 – Os planos em perspectiva. <i>O Céu de Suely</i> , 2006	102
Fig. 41 – À esquerda <i>Melancholia</i> (Edvard Munch, 1892) e à direita <i>A Dama Outono com expressão melancólica</i> (John Atkinson Grimshaw, 1871)	104
Fig. 42 – O espectro do irmão através do vidro do aquário. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	107
Fig. 43 – O outono da Berlim sem mar. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	107
Fig. 44 – As vestimentas entre o luto (preto) e o desejo (vermelho). <i>Praia do Futuro</i> , 2014	107
Fig. 45 – Donato engolido pelo mar. Filme <i>Praia do Futuro</i> , 2014	109
Fig. 46 – Ponte do <i>Rio Spree</i> , em Berlim. Filme <i>Praia do Futuro</i> , 2014	110
Fig. 47 – <i>Castelo de Alnwick Northumberland</i> , William Turner, 1828	110
Fig. 48 – A aparição do sol. Filme <i>Praia do Futuro</i> , 2014	111

Fig. 49 – Donato contemplando a paisagem urbana. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	112
Fig. 50 – O outono e o inverno, a água e o elemento seco. <i>Praia do Futuro</i> , 2014.....	113
.....	113
Fig. 51 – Os olhos tristes de Tomaz. <i>Beira-Mar</i> , 2014	114
Fig. 52 – As imagens em nebulosidade. <i>Beira-Mar</i> , 2014	115
Fig. 53 – Os quadros prolongados nos rostos dos personagens. <i>Beira-Mar</i> , 2014	116
Fig. 54 – Os quadros para o horizonte. <i>Beira-Mar</i> , 2014	116
Fig. 55 – Uma melancolia em frenesi. <i>Beira-Mar</i> , 2014	116
Fig. 56 – <i>Caminhante Sobre o Mar de Névoa</i> , Caspar David Friedrich, 1818	117
Fig. 57 – O mar e a melancolia de Martin, <i>Beira-Mar</i> , 2014	117
Fig. 58 – O rito de renascimento de Rosália. <i>Pela Janela</i> , 2017	119
Fig. 59 – <i>Tempestade de neve - Barco a vapor na boca de um porto</i> , William Turner, 1842	120
Fig. 60 – <i>As Cataratas do Iguaçu. Pela Janela</i> , 2017	120
Fig. 61 – Rosália e o simbólico da água. <i>Pela Janela</i> , 2017.....	120
Fig. 62 – Rosália em fruição na <i>Buenos Aires</i> . <i>Pela janela</i> , 2017	122
Fig. 63 – Teresa perambulando pela cidade. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016.....	123
Fig. 64 – Momentos de monotonia e intimidade. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016.....	123
Fig. 65 – Francisca e Teresa conversando. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016.....	124
Fig. 66 – Melancolia e pensamento. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016.....	125
Fig. 67 – <i>O pensador</i> , Auguste Rodin, 1880	125
Fig. 68 – O olhar pela janela como signo de introspecção e melancolia. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016	126
Fig. 69 – <i>A mulher na janela</i> , Caspar David Friedrich, 1822	126
Fig. 70 – A chuva, a cura e a partida. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016	128
Fig. 71 – <i>Angelus</i> . Jean-François Millet, 1857-1859	129
Fig. 72 – A Juliana quase imaculada. <i>Temporada</i> , 2018	131
Fig. 73 – À esquerda <i>A mulher com Garland</i> , Gustave Courbet, 1856. À direita Juliana pousando como se fosse uma pintura. <i>Temporada</i> , 2018	132
Fig. 74 – Juliana na direção como metáfora da liberdade e da cura. <i>Temporada</i> , 2018	132
Fig. 75 – A cidade de Iguatu como pintura. <i>Céu de Suely</i> , 2006	134
Fig. 76 – Hermila carregando o filho. <i>O céu de Suely</i> , 2006	134
Fig. 77 – <i>O caminho que leva à casa</i> , Jean-Baptiste Camille Corot, 1854	135

Fig. 78 – Suely partindo para Porto Alegre enquanto João tenta alcançá-la. <i>O céu de Suely</i> , 2006	136
Fig. 79 – A ambiência pouco iluminada. <i>Pela Janela</i> , 2017	137
Fig. 80 – <i>Fado</i> , José Malhoa, 1910	138
Fig. 81 – Rosália cantando. <i>Pela Janela</i> , 2017	138
Fig. 82 – <i>A alma da rosa</i> (John William Waterhouse, 1908)	150
Fig. 83 – Corpo e desejo. <i>O céu de Suely</i> , 2006	150
Fig. 84 – Donato e a metáfora do mar. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	154
Fig. 85 – Os corpos belos e disciplinados. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	154
Fig. 86 – As três cenas de dança. <i>Praia do Futuro</i> , 2014	155
Fig. 87 – Pedro dormindo com a <i>webcam</i> ligada. <i>Tinta Bruta</i> , 2018	159
Fig. 88 – O corpo artificializado. <i>Tinta Bruta</i> , 2018	159
Fig. 89 – <i>O júízo final</i> , Hans Memling, 1468-1471	160
Fig. 90 – As performances promíscuas. <i>Tinta Bruta</i> , 2018	160
Fig. 91 – O corpo na experiência sensível da cidade. <i>A cidade onde envelheço</i> , 2016	162
Fig. 92 – <i>Bons vizinhos</i> , William Waterhouse, 1885	163
Fig. 93 – As boas amigas de Juliana. <i>Temporada</i> , 2018	163
Fig. 94 – Os laços de amizade. <i>Temporada</i> , 2018	165
Fig. 95 – A captura das intimidades. <i>Temporada</i> , 2018	167
Fig. 96 – Juliana tomando cerveja com a prima. <i>Temporada</i> , 2018	168
Fig. 97 – O realismo a partir do ambiente cênico. <i>Temporada</i> , 2018	168
Fig. 98 – A casa como espaço de memória e acolhimento. <i>Temporada</i> , 2018	170
Fig. 99 – O rito e a amizade. <i>Pela Janela</i> , 2017	173
Fig. 100 – Rosália no terraço fruindo os movimentos das ruas e da vizinhança. <i>Pela Janela</i> , 2017	175
Fig. 101 – <i>A lavadeira</i> , Camille Pissarro, 1898	176
Fig. 102 – O rito no ato de lavar roupa. <i>Pela Janela</i> , 2017	176
Fig. 103 – A <i>mise-en-scène</i> como símbolo do saber e da solidão. <i>Aos Olhos de Ernesto</i> , 2019	179
Fig. 104 – <i>Moça lendo uma carta na janela</i> , Johannes Vermeer, 1657-1659	179
Fig. 105 – Ernesto tentando ler a carta de Lucía com uma lupa. <i>Aos olhos de Ernesto</i> , 2019	180
Fig. 106 – Ernesto tateando as paredes enquanto caminha. <i>Aos olhos de Ernesto</i> , 2019	182
Fig. 107 – <i>Mulher costurando à luz de lamparina</i> , Jean-François Millet, 1870-1872 ‘	186

Fig. 108 – Madalena colocando a lamparina sobre a mesa. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011	186
Fig. 109 – Vendedora em mercado à luz de vela, Petrus Van Schendel, 1865	186
Fig. 110 – Madalena fazendo pães. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011 ...	186
Fig. 111 – O ritual da fé e da comunhão. <i>Histórias que só existem quando lembradas</i> , 2011	187

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Das errâncias às descobertas: a constituição do <i>corpus</i> fílmico	26
PRIMEIRA CONSTELAÇÃO A visão de mundo romântica	
2 DESENCANTAMENTO DO MUNDO: <i>DIFÍCIL É... O SER HUMANO, A MÁQUINA NÃO DÁ DEFEITO</i>	43
2.1 Chegadas e partidas: um <i>corpus</i> que narra os trânsitos	43
2.2 O romantismo como visão de mundo e a racionalização da vida	55
2.3 <i>O tempo da fábrica: mecanização, quantificação e desencantamento</i>	61
SEGUNDA CONSTELAÇÃO O eu e o mundo exterior	
3 REENCANTAR O MUNDO: <i>CASAR COMIGO OU ENTÃO MORRER AFOGADO</i>	87
3.1 O romantismo e suas características artísticas	87
3.2 Os espaços perspectivados: um classicismo romântico?	93
3.3 O <i>páthos</i> melancólico: por um anti-ideal lírico	103
3.4 O antirromantismo na figuração da mulher	129
TERCEIRA CONSTELAÇÃO O eu e o mundo interior	
4 REENCANTAR A VIDA ORDINÁRIA: <i>A FALTA DE RITUAIS EMPOBRECE O MUNDO</i>	140
4.1 A emancipação do realismo?	141
4.2 O realismo baziniano ou <i>os que acreditam na realidade?</i>	145
4.3 Do automatismo às poéticas do corpo	150
4.4 A tradição e as marcas de comunidade: uma <i>mise-en-scène</i> da vida íntima	163
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS	196
FILMOGRAFIA DA PESQUISA	207
APÊNDICE I – ESTADO DA ARTE	209

1 INTRODUÇÃO

Sob um corte seco, um abraço demorado com respirações angustiadas invade a tela. Luiza (Guega Peixoto) abraça o irmão Pedro (Shico Menegat) tentando com esse gesto apreender o momento e o toque que nenhuma tecnologia iria dar conta à distância. A despedida da irmã, que se mudará de Porto Alegre/RS para Salvador/BA, é marcada por um pedido: “Me promete uma coisa? Tu vai sair todos os dias, nem que seja pra caminhar... cinco minutos” (TINTA BRUTA, 2018, 20’ 27”). Em cena posterior, outro corte seco captura a tela de um celular em contagem progressiva, o relógio acusa 4 minutos e 54 segundos. Pedro está sentado num banco de praça olhando inquietamente para o cronômetro do celular. A atmosfera do ambiente é manifesta pelo vento forte e os olhares apreensivos dos passantes para Pedro: a cidade não se mostra acolhedora. Marcados 5 minutos, Pedro desce a rua apressadamente, vez e outra olhando para trás, bastante receoso.

Esse personagem do filme *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, angustiado e perdido na urbe, faz pensar nas primeiras manifestações artísticas do século XIX denunciando o declínio da experiência num contexto de grande ascensão do desenvolvimento industrial e tecnológico. Walter Benjamin já referenciava as literaturas de Charles Baudelaire (*As flores do mal*, 1857; *Spleen de Paris*, 1869), Franz Kafka (*O processo*, 1925), Edgar Allan Poe (*O homem na multidão*, 1840) e os olhares *flâneries*¹ à nova configuração da vida ordinária (BENJAMIN, 2015; 2009). Nessas pegadas da história que marcaram o começo da modernidade, destaca-se a obra *O homem desesperado* (1844-1845), do pintor Gustave Courbet. O autorretrato do artista marca a experiência do choque frente à emergente industrialização e efervescência comercial da cidade de Paris. As imagens da pintura de Courbet e do filme *Tinta Bruta*, quando associadas, operam, por exemplo, visualidades de um grande fenômeno do tempo presente: o mal-estar. O personagem, Pedro, figuraria uma imagem onírica quando é apresentado no filme sob uma profunda estranheza. A câmera bastante voyeurística, mais do que capturar seu corpo sob estado de vigilância permanente, apreende sua alma em dissociação com o tempo e

¹ Conforme Benjamin (2009, 2015), o *flâneur* é uma figura do século XIX o qual, ao mesmo passo que tentava escapar da forma-mercadoria sob a qual a sociedade se configurava, também possuía um grande fascínio pelo anonimato da multidão e efervescência do comércio na modernidade. Essa figura aparece na literatura moderna, mais propriamente num personagem do conto *O homem das multidões* (1840), de Edgar Allan Poe, mas também é presente nos textos de Charles Baudelaire. Para Benjamin (2009, p. 471), “O *flâneur* é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor”. Ou ainda: “O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria” (BENJAMIN, 2015, p. 45).

o espaço. A pintura de Courbet, no limiar entre o debate romântico sobre o *mal-estar do século*² e a denúncia social no prelúdio do realismo, é parâmetro para se analisar filmes nessa dicotomia ou na diluição entre um e outro movimento, num processo artístico sempre híbrido, sempre impuro, sempre contraditório.



Fig. 1 – *O homem desesperado*, Gustave Courbet, 1845



Fig. 2 – Pedro angustiado. *Tinta Bruta*, 2018

Tanto o filme quanto a pintura desenham o mal-estar e o fazem com técnicas comparáveis: quando Courbet pinta *O homem desesperado*, ele se distancia dos traços intensos e opacos do pincel do romantismo; ao mesmo passo, reaproxima-se da objetividade clássica. A mudança da técnica (o pincel para a espátula de aço) como fez na pintura de seu autorretrato buscava a mimese mais aproximada de uma verdade da imagem. O pintor tenta, com isso, a transparência da imagem (só que menos na pureza e equilíbrio das formas como no classicismo e mais na crueza e verossimilhança da realidade), afastando-se da opacidade romântica, ou, mais precisamente, inaugurando uma nova forma de expressão: o realismo. Em *Tinta bruta*, temos uma câmera que não captura apenas uma sequência lógica e objetiva dos

² A expressão “mal du siècle” foi usada por François-René de Chateaubriand para se referir ao contexto de decadência, desilusão, crise moral e cultural que a Europa do século XIX vinha passando. Tal expressão se convencionou para se referir ao sentimentalismo, a melancolia como características da literatura romântica e como marca de um contexto histórico permeado de problemas psicossociais fomentados pelo racionalismo iluminista.

quadros, mas uma câmera preocupada em pintar cenas em que seu próprio movimento contribua para expressar personagens que ora se apresentam numa tensão ansiosa, ora numa condição tediosa. Se na pintura de Courbet (fig. 1) o sentimento de desespero é expresso na tela estática minuciosamente trabalhada pelas mãos do artista desde o primeiro traço, no filme, o desespero é expresso na duração do tempo, no registro quadro a quadro, na imagem em movimento escrita com uma câmera que não frisa apenas a imagem, mas a atmosfera do ambiente. Trata-se de uma estética narrativa cujas propriedades de imagem/som são evidenciadas de forma a desenhar/pintar um estado de ânimo: pinta-se cinematograficamente a ansiedade, a angústia, o desespero, o desejo, a falta. Linguagens diferentes, sentimentos análogos³.

Pensando nisso, esta tese parte de um mapeamento do cinema brasileiro que, sobretudo nos anos recentes (2006-2019), parece trazer à tona obras que evocam esse sujeito melancólico, incongruente e que se vê numa inadequação no seu próprio espaço-tempo, sob uma proposta estético-temática que mescla romantismo, realismo (e até classicismo), mas cuja correspondência romântica está mais na visão de oposição e/ou de crítica à racionalização do mundo do que propriamente nas regras artísticas do movimento.

A pesquisa exploratória sobre as tendências de estéticas e temáticas da cinematografia brasileira desde o Cinema da Retomada até o Cinema da Pós-retomada⁴ foi o primeiro passo para a definição do *corpus* de análise. Entre as expressões de busca no banco de dissertações e teses mais encontradas com a aproximação temática de um cinema mais sensível, ou ainda, que alia o mal-estar, a melancolia a uma visão de mundo mais poética, estão as palavras-chave *afeto*, *narrativa de viagem*, *frivolidade*, *realismo sensório*, *sublime e delicadeza*, *liberdade*. Tais expressões, em se tratando de cinema brasileiro, aparecem sobretudo a partir da cinematografia Karim Aïnouz, como os trabalhos: a tese de doutorado *Afetos no cinema de Karim Aïnouz*, de André Gonçalves da Costa (2016a); a dissertação de mestrado *Cinema*,

³ Levando em consideração todo o debate acerca das fundamentais diferenças entre cinema e pintura, da objetividade técnica do dispositivo cinematográfico (BAZIN, 1991) e a sua arbitrariedade relativa na apreensão da realidade das coisas e do mundo. Não se pretende, com isso, comparar as técnicas entre ambas as linguagens (o pincel, a espátula, o dispositivo cinematográfico), mas o esforço artístico na expressão de um mal-estar na cultura que se assemelha, cada linguagem no uso técnico que lhe cabe nessa construção estética.

⁴ Depois de uma fase de estagnação do cinema brasileiro, sobretudo em função do fim da Embrafilme no governo Fernando Collor, a partir dos anos de 1995, o cinema brasileiro retorna com número maior de produções. Esse crescimento deve-se às novas políticas de incentivo do então presidente Fernando Henrique Cardoso como a renúncia fiscal na produção de filmes e o estímulo de patrocínios privados. Tal fase ficou conhecida como Cinema de Retomada (1995-2002). Após 2003 (período conhecido como Pós-Retomada), sob a gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, aumenta-se o incentivo em produções brasileiras, por exemplo, com a criação do Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINE) e o interesse em tratar de problemáticas nacionais: a questão da violência urbana, o narcotráfico, a pobreza, a identidade nacional, entre outros temas (MEHERET; YAMAMOTO, 2019).

situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre, de Bibiana Nilsson (2017); e a tese de doutorado *Da viagem física à jornada interior: alegorias e identidade cultural em road movies brasileiros (1960-2015)*, de Gheysa Gama (2016). Nesta última, sem tanto destaque aos filmes de Karim Aïnouz e com um recorte temporal de estudo bem mais ampliado (desde os anos 1960).

As pesquisas de Denilson Lopes (2007, 2011, 2013, 2014) sobre as questões do *sublime, afeto, dandismo, decadentismo e melancolia*, com filmes e obras literárias de diferentes contextos históricos do Brasil (dos anos 1930 até o cinema mais recente) somam-se para pensar essa temática. Em um desses estudos de Lopes (2007), o autor propõe a reflexão sobre uma arte contemporânea na contracorrente do naturalismo. Trata-se de uma tendência artística propensa à delicadeza das coisas, ao sublime do pormenor, menos o sublime enquanto terror, sentimento avassalador. Um sublime banal, um sublime do cotidiano. Outros trabalhos⁵ que se avizinham são as pesquisas de Ângela Prysthon (2014, 2015, 2018) sobre as categorias de *paisagem, frivolidade, melancolia e cidade*, principalmente sobre os cinemas brasileiro e italiano sob o aspecto de atmosférica fílmica⁶ (GIL, 2005). Já a tese *A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo*, de Júlio Bezerra (2013), traz aproximações no que tange a um cinema que se propõe às experimentações sensoriais, uma certa poética de um cinema que convida a ver por meio de um realismo sensório o mundo em novidade: um estudo de inspiração fenomenológica sobre a tendência estética de um cinema contemporâneo que se mostra como “campo de experimentação para o mundo” (BEZERRA, 2013, p. 11). Tanto com algumas obras brasileiras, como dos diretores Pedro Costa e Karim Aïnouz, como também tailandesa, malaia, taiwanesa, francesa etc., sob as direções Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, entre outros autores.

Ainda nos anos 2000, parte das produções brasileiras, quase paralelamente aos filmes selecionados para estudo desta tese, estavam as obras que imprimiam um Brasil sem salvação. São obras produzidas, sobretudo, na primeira década dos anos 2000, sob um país marcado pelos altos índices de pobreza e violência urbana. Elas incluíam no cerne da imagem o mal-estar, o desconforto e exprimiam um lugar distópico, pois desvelavam a tragédia de ser brasileiro, como em *Cronicamente Inviável* (2000), *Quanto Vale ou é por quilo?* (2005), *Os inquilinos* (2009) e *Jogo das decapitações* (2013), de Sérgio Bianchi; *Amarelo Manga* (2002), *A Febre do Rato* (2011) e *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis; *Cidade de Deus*

⁵ Vide apêndice III – Estado da arte.

⁶ Aspecto estético trabalhado nas análises de alguns filmes do *corpus*.

(2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles; *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha; *Ônibus 174* (2002), de Felipe Lacerda e José Padilha etc. As doenças mentais e físicas estilizadas nesses filmes eram sintomas do corpo coletivo do país: a miséria, a desigualdade social, a violência urbana, a colonização, o racismo e suas violências estruturais, a descrença nas instituições políticas. É o que aponta Bruno Leites (2017) em sua tese de doutorado *Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000*: “Era notável que as imagens se dedicavam a uma espécie de estudo de realidade. O estudo de um país, [...], de um ambiente familiar de periferia, de um ambiente comercial igualmente periférico” (LEITES, 2017, p. 16).

Já no pós-2010 emerge o debate sobre a gentrificação das cidades e a segregação socioespacial num contexto de expansão do mercado imobiliário, a exemplo de *O som ao redor* (2013), de Kleber Mendonça Filho; *Riocorrente* (2013), de Paulo Sacramento; *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé; *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós; *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes; *Baixo Centro* (2018), de Ewerton Bérico e Samuel Marotta; *Tremor Iê* (2019), de Livia de Paiva e Elena Meirelles, *No coração do mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins, entre outros. Nesse panorama de filmes, estão gestos de um mal-estar ainda associado ao desconforto, às violências da estratificação social no seio das grandes metrópoles urbanas, mas numa tendência estética menos naturalista. É a memória do legado escravagista expresso pela melancolia que se manifesta no caos urbano, como apresenta Caroline de Almeida na sua tese *Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos*: “Uma sombra se desenha então entre ruas e prédios e diz respeito a um desconforto sensível e intelectual com um modelo de cidade e, simultaneamente, com um projeto de país erguido sobre cemitérios indígenas, quilombos devastados e senzalas atualizadas” (ALMEIDA, 2020, p. 18).

Nesse mesmo período, Leites (2021) destaca, sobretudo nas pesquisas de Lopes (2013a, 2013b), um cinema que se coloca no paradigma dos afetos, um cinema caracterizado “pela rarefação das situações dramáticas”, um cinema de “lenta e delicada contemplação do cotidiano que visa explorar as pequenas variações de intensidades, em outros termos, os afetos de vitalidade em detrimento dos afetos categoriais e das ações narrativas” (LEITES, 2021, p. 189). São filmes como *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, *Estrada para Ythaca* (2010), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, cujos agenciamentos entre espaço e personagem dão-se pela experiência afetiva das imagens de cidade, de paisagem, de mundo.

Esses cenários da cinematografia brasileira, que por óbvio, não refletem o todo das produções, mas um recorte, reforçam a justificativa do artista enquanto escultor do tempo e do espaço. No exercício de escolha dos filmes, que começa de maneira intuitiva, na percepção do que se via em linha oposta às imagens do desconforto e do caos, outros conjuntos de filmes sobreviviam. Filmes, que se não rompiam com um olhar distópico sobre o mundo, na contramão de um naturalismo cinematográfico (LEITES, 2017, 2021), por exemplo, ao menos aliviavam com muita sensibilidade e beleza plástica, como em *O céu de Suely* (2006), *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), *Beira-Mar* (2015), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha.

Também dentro desse mesmo cenário brasileiro, entre os anos de 2003 e 2015, sob os governos de Lula e Dilma⁷, o Brasil se via numa economia estável e com a criação de projetos sociais que impulsionaram a chamada *nova classe trabalhadora* (SOUZA, 2010). Não parecia coincidência que tais filmes também surgiam num curto período do cenário econômico brasileiro, em que ocorria uma guinada na produção cinematográfica brasileira em razão de políticas públicas de fomento ao cinema e o audiovisual⁸. Ainda que de maneira incipiente, o período propiciou uma descentralização do mercado cinematográfico com a diversificação de realizadores e temáticas. Dentro desse espaço, mais ainda no pós-2010, chamou a atenção um olhar para o sujeito subalterno na afirmação da sua subjetividade, a valorização de histórias mínimas, uma tendência a pensar o coletivo a partir de histórias individuais: em *Pela Janela* (2017), a angústia de uma mulher que vivia para o trabalho e, de repente, se vê forçada a se aposentar, até que uma viagem para *Buenos Aires* torna-se o signo da sua jornada interior; em *Temporada* (2018), o diário íntimo de uma agente de endemias, seus desejos mais íntimos, a ânsia de dar sentido à própria vida em meio às dificuldades materiais; em *Arábia* (2017), o trabalhador que encontra vida na arte, na cultura, nos amores, mas morre aos poucos na realidade da exploração do trabalho.

Nesse cenário de filmes, na maior parte das vezes, as narrativas desenvolvem-se sob uma vontade de (re)encantamento do mundo. Narrativas que, ao tratar de temáticas sobre o mal-estar contemporâneo ou mesmo na denúncia da banalização das relações sociais, da

⁷ Dados de um estudo sobre as políticas sociais dos governos Lula e Dilma (2003-2016) e seus impactos no cenário econômico e social do Brasil (MARQUES; XIMENES; UGINO, 2018).

⁸ Entre as políticas de desenvolvimento do Cinema Nacional, está o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instituído pela Lei nº 11.437/2006, destinado ao fomento da produção e distribuição do audiovisual por meio dos principais programas: Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro (Prodecine); Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav); Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Proinfra) (CALABRE; TAVARES, 2021).

divisão social do trabalho, da coisificação do sujeito, empregam uma linguagem mais poética, mais sensível, mais delicada. Esse cinema brasileiro, ainda contumaz no realismo de denúncia social, apresenta-se, então, com novas características que, em muito, lembram as inspirações realistas da pintura do século XIX na expressão do sujeito comum, da classe trabalhadora (que naquele contexto significava certa subversão ao contrariar a representação e narrativas heroicas, dos deuses gregos, dos personagens bíblicos e/ou dos sujeitos de alta posição na hierarquia social). Ou ainda, para ser quase românticos, filmes que podem ser comparados com a arte moderna e o seu foco nos costumes, o olhar aguçado para as coisas mais triviais da vida urbana. Como o tal olhar do *flâneur* da literatura do século XIX (Honoré de Balzac, Charles Baudelaire), que deflagrava nas feições, nas vestes, na maneira de se portar, no movimento e nos detalhes dos arranjos arquitetônicos da cidade, o espírito de um tempo: “Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20).

O que se percebia de diferente em relação a outros conjuntos de cinema brasileiro – como os estudos de Leites (2017) e Almeida (2020), ou ainda, de um realismo, na crítica social e política de um contexto de Brasil, marcado por uma estética cujas características prezavam pela objetividade, a realidade circundante – é um mal-estar que parecia ter adensado tal crítica social do realismo com a poética e crítica do desencantamento do mundo de um romantismo.

No preâmbulo deste trabalho, o romantismo abria-se, então, como possibilidade de discussões artísticas e temáticas que se via nos filmes, de diálogos com seus aspectos basilares, as suas contradições e as relações com o contexto contemporâneo. Talvez pode-se dizer que o sujeito personificado pelo sentimento coletivo do século XIX, romântico e centrado na sua interioridade, não poderia mais expressar o sujeito contemporâneo do século XXI, pela sua insistência à fragmentação e à artificialidade, à experiência sensorial anestésica – o barulho em vez do silêncio, o corte em vez do plano-sequência, o colorido em vez da sépia, o entretenimento em vez da reflexão, a ação em vez da inatividade –; do que num certo pessimismo poético, do que na expressão de almas reflexivas e/ou melancólicas. Contudo, a organização dinâmica do jogo entre tempo e espaço, a desagregação da vida social da tradição, como defendem Löwy e Sayre (2015), é ainda mais evidente na hipermodernidade⁹.

⁹ O termo *hipermodernidade*, de Gilles Lipovetsky (2005), é usado neste trabalho para se referir ao contexto mais contemporâneo da modernidade, ao entender que, embora haja mudanças contundentes do capitalismo industrial para o capitalismo mais avançado, o dispositivo de controle central das relações contemporâneas

À vista disso, duas perspectivas unem-se na reflexão sobre o que se entende, neste trabalho, por romantismo: a primeira é a proposição de Löwy e Sayre (2015) na defesa de uma visão romântica que anseia por uma sociedade transformada e não corrompida pelos ideais do capitalismo moderno: “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 325). Essa visão é expressa numa série de filmes que elogiam os valores arcaicos menos corrompidos pelo valor do dinheiro e a imediatividade da sociedade hipermoderna, como a amizade (*Temporada, Aos olhos de Ernesto, O homem das multidões*), a comunhão (*Histórias que só existem quando lembradas, Temporada*), a perda do valor do trabalho como algo ontológico ao ser (*Pela Janela, O homem das multidões, Redemoinho, Arábia...*), o saber dos mais velhos (*Aos olhos de Ernesto, Histórias que só existem quando lembradas*), a perda da experiência subjetiva do tempo (*O homem das multidões, Redemoinho, Tinta Bruta*).

Para Löwy e Sayre (2015), o tempo presente talvez aponte, ainda mais, uma agenda temática romântica do que no contexto entre os séculos XVIII e XIX. É preciso dizer que, no fim do século XVIII, a atmosfera do capitalismo industrial e suas consequências atingiram principalmente as classes menos favorecidas socialmente. Já na *hipermodernidade*, os avanços do projeto neoliberal, o colapso do sistema capitalista no mundo, intensificaram o sentimento de mal-estar em todas as esferas sociais:

é como se a civilização industrial-capitalista tivesse atingido uma etapa de seu desenvolvimento em que seus efeitos destrutivos sobre o tecido social e o ambiente natural tivessem tomado tais proporções que certos temas do romantismo – e certas formas de nostalgia – exercessem uma influência social difusa (LÖWY; SAYRE, 2015, p.117).

Desse modo, o romantismo, aqui, é menos visto como um movimento artístico e mais como uma proposta estético-política (uma forma de narrar que critica o modelo de organização social capitalista) que parece ser persistente nos filmes: o mal-estar, a crítica à razão instrumental, a denúncia de uma sociedade melancólica, fragilizada e angustiada: “É a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, entre objetos inertes” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 41).

continua tendo como base a estrutura capitalista e a intensificação das características da modernidade. Para o autor, não há uma ruptura do período histórico da modernidade para o que comumente se denominaria *pós-modernidade*, mas uma radicalização da modernidade que ainda está em curso.

A segunda visão romântica desta tese em muito lembra os primeiros românticos alemães (Friedrich Schelling, George Wilhelm Hegel, Friedrich Novalis), que buscavam romper com os dualismos da arte com a filosofia (que dividiria a crítica filosófica da poesia, por exemplo). Na leitura dos filmes por essa perspectiva, busca-se romper com a ideia de um romantismo radical nos seus dualismos “como se ele fosse apenas sentimental, subjetivo, irracional, impulsivo, caótico e dispersivo” (DUARTE, 2011, p. 15). A proposta é justamente refletir sobre a diluição desses dualismos tanto nos aspectos estético-temáticos que colocam o romantismo na contraposição com o movimento que o antecede – o classicismo – como, especialmente, o que o precede – o realismo.

Como disse Novalis (2002, p. 140): “O mundo deve ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido originário. Romantizar não é nada senão uma potenciação qualitativa”. Não é que esses filmes sejam dramatizados a partir da imaginação romântica escapista e exagerada no caráter sentimental, mas que parecia haver um certo romantismo anticapitalista: uma série de filmes com muita crítica social e estilo realista, mas que apostam na micro realidade cotidiana sob um estado melancólico que mescla marcas de uma poética romântica, como as jornadas interiores e o sentimento de *transitoriedade*¹⁰ (característica comum de personagens em profunda reflexão sobre si e sobre o mundo, alguns com narrativas de viagem).

Assim se mostra um cinema na expressão de sujeitos melancólicos pela desvinculação das referências tradicionais e/ou sólidas: a exclusão social, cultural e as suas perdas no envelhecimento (*Aos olhos de Ernesto*, 2019; *Pela Janela*, 2017); o nomadismo contemporâneo associado ao desemprego e as novas formatações da vida social no capitalismo e a desagregação da vida familiar (*A cidade onde envelheço*, 2016; *O homem das multidões*, 2013; *Arábia*, 2017; *Tinta bruta*, 2018). Narrativas de sujeitos que se apercebem num campo multifacetado, sob o desafio de construir uma nova identidade dentro do nada e do tudo.

Vê-se nesse cinema um discurso cinematográfico de elogio às soluções de mundo melhor, não calcado num cientificismo de realismo puro, mas numa certa nostalgia aos valores passadistas: a solidez das relações, o arcaico e/ou elogio à vida rural, a crítica ao automatismo na cultura hipermoderna. Um cinema da angústia hipermoderna, do sujeito sem

¹⁰A transitoriedade é o sentimento de tristeza do poeta pela impossibilidade de eternizar o tempo e da finitude das coisas do mundo e da natureza: “O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, de que desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar” (FREUD, 1996, p. 315).

lugar, da ânsia de encontrar um porto seguro: uma nova casa, um novo mundo com novos velhos valores, como disse Novalis (2002), da exaustão da “repetição morta das coisas” (p. 334), da falta do significado do hieróglifo. São estético-narrativas que sublinham a tal saída do tempo da *natureza* – da colheita, das festividades – para o *tempo da indústria* e o seu relógio que o cronometrizava de maneira universalizante no mundo: o tempo esvaziado de sentido.

Dentro dessa tendência, a pergunta que problematiza este trabalho é: como definiríamos um traço unificador que coloca romantismo e realismo no mesmo horizonte estético-temático?

Por meio de conjuntos de obras fílmicas e no cotejo com outras artes, principalmente a pintura, o objetivo é refletir como a cosmovisão romântica aparece como temática e crítica do esvaziamento de sentido na cultura contemporânea. Atravessar diferentes correntes artísticas como o realismo – e até o classicismo –, entendendo-as não como oposições dadas ao romantismo, mas como possibilidade de articulação pode nos oferecer pistas sobre uma estética que imprime os paradoxos e os sentimentos da hipermodernidade. A perspectiva comparada e a metáfora da constelação benjaminiana assumem-se como guia teórico-metodológico na exploração de eixos estético-temáticos no corpo empírico, analisando como eles se constelam e o que suscitam de debate comum. Veremos essa discussão nos filmes: *O céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Júlia Murat; *O homem das multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes (2013); *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim; *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone; *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira; *Aos olhos de Ernesto* (2019), de Ana Luíza Azevedo.

Diante disso, o desafio metodológico primário desta tese está na organização e análises do que se enxerga como romantismo, mesmo dentro de um panorama de filmes realistas e em um contexto histórico-cultural hipermoderno marcado pelos hibridismos e contradições. Mais ainda, na responsabilidade de estudar um conjunto de filmes heterogêneos entre si, sem cair numa interpretação que extrapole os próprios sentidos das obras e seus contextos de produção. Não se trata apenas de identificar tendências artísticas por elas mesmas, mas de se debruçar sobre elas no que suscitam de sentido quando postas em comparação, sem estabelecer com isso uma etiqueta teórico-estética acerca das obras, mas de manter perguntas, de pensar os filmes, de pensar o mundo hipermoderno com os filmes.

O guarda-chuva filosófico do romantismo é a hipótese que se adota para ancorar a reflexão, criar conjuntos de filmes e possíveis recortes temáticos, sem que com isso as obras sejam reduzidas a uma categoria ou mesmo a um conjunto de regras artísticas do movimento. É importante lembrar que “os românticos, em geral, buscaram mais borrar demarcações do que desenhá-las, apagar fronteiras do que fixá-las, misturar gêneros do que conceituá-los” (DUARTE, 2011, p. 9).

As óticas românticas e realistas que matizam as obras fílmicas manifestam mais do que os aspectos estilísticos, por vezes contraditórios, dos movimentos. Há no romantismo uma vontade anárquica que busca se opor às regras estilísticas do classicismo – o apagamento da técnica, a busca excessiva pela harmonia, o equilíbrio, a exatidão e padronização das formas – e, principalmente, propõe uma reflexão filosófica e política que, assim como no século XVIII¹¹, anseia por transformações significativas na cultura. Daí a defesa de um *romantismo* dentro de uma estética que, não se pode negar, é imanentemente *realista* em seu estilo e crítica social, mas que se junta à poética e ao sentimento romântico de mal-estar: “O indivíduo romântico aprendeu a recusar os ditames da razão dominante. Ele tem um ‘burguês’ dentro de si, mas também um ‘revolucionário’: eles nunca se acomodam e se o fazem isto implica uma série de patologias, como o tédio, a melancolia ou a morbidez” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 308).

Trata-se de um modo de filmar e compor a imagem/som que sobrevaloriza a subjetividade, o estado psicológico, os encantos da vida ordinária, a deambulação contemplativa – personagens que vagam numa paragem e outra, seja na paisagem urbana inanimada (*Tinta Bruta*, *Redemoinho*, *O homem das multidões*) ou na paisagem de natureza reencontrada (*Praia do Futuro*, *Pela Janela*, *O céu de Suely*, *Beira-mar*) –, mas, ao mesmo passo, na antítese de qualquer idealização do mundo. Ora temáticas que se apresentam numa ansiedade romântica, ao exprimir uma visão de mundo que critica o desencantamento do mundo marcado pelas relações capitalistas, ora exprimem um realismo a partir de narrativas com críticas sociais de viés materialista. A experiência do tempo na hipermodernidade reencantada pela poética, por vezes, no uso do lirismo, como em *Arábia*, *Histórias que só existem quando lembradas*, *O céu de Suely*, *A cidade onde envelheço*, *Aos olhos de Ernesto*; a ênfase nas dores da alma humana, nas crises existenciais, na melancolia, como em *Praia do Futuro*, *O homem das multidões*, *Redemoinho*, *Tinta Bruta*.

¹¹ Sobretudo a partir da Revolução Francesa, em 1789.

Tais filmes, quando associados, lembram, em alguma medida, as obras de Jean-François Millet, no limiar entre um romantismo e um realismo (*Angelus* (1857) e *As Respigadeiras* (1857), por exemplo): uma poética romântica, uma vontade de impregnar a linguagem realista e cientificista de poesia. Esse romantismo ganha novos contornos a cada reagrupamento de filmes numa espécie de convite ao reencantamento do mundo e da vida ordinária: uma estética que permite o flunar por entre os espaços gerando atos de contemplação e reflexão acerca da experiência subjetiva na contemporaneidade (a aceleração do tempo, o declínio da experiência, a ruptura dos padrões culturais, a angústia do relógio da fábrica).

Entende-se que a arte não pode ser determinada por um ou outro estilo numa estrutura rígida. Talvez, ainda mais, em se tratando do cinema ontologicamente impuro (BAZIN, 1991). Conforme Duarte (2011, p. 8): “Interpretar é esse gesto que não deixa seu objeto exatamente como o encontrou, mas sem o qual, ao mesmo tempo, esse objeto não produziria sentidos diferentes”. Identificar marcas românticas nos filmes supõe esse entendimento do qual, ao mesmo passo que se procurou estudar seus traços temáticos e estéticos, também estaríamos propondo um novo olhar para esses aspectos, estaríamos, de certo modo, metamorfoseando um olhar já consolidado, mas sem a intenção de descartá-lo ou subvertê-lo.

O cinema brasileiro, sob o recorte temporal de 2006 a 2019, é o objeto central de análise, mas os atravessamentos de outras linguagens artísticas, especialmente a pintura, fazem parte dos estudos, pois são motivados pela própria associação dos filmes. Para tanto, o trabalho parte de uma certa autonomia teórico-metodológica ao assumir uma empiria como guia de análise dos objetos, porém se preocupando em estabelecer um eixo de análise, “uma categoria central a partir da qual é possível montar um eixo onde diferenças e semelhanças se cristalizam” (XAVIER, 2003, p. 16). Busca-se, assim, uma discussão em cinema que permite estudar imagens em movimento no que elas suscitam de potencialidade, sejam separadas ou aproximadas, na maioria das vezes, no recorte de cenas.

É preciso dizer que as categorias estão aí para construir leituras, abrir aprofundamentos teóricos, mas não para selar discussões. Procura-se, então evitar, de um lado, o uso do cinema como ilustrações de realidade e, de outro, resguardar-se na abertura de possibilidades de sentidos que as obras, nesse conjunto e na formação de subconjuntos, podem suscitar. Aqui, o estudo comparado de recortes de obras distintas talvez possa evocar mais respostas e indagações produtivas quanto ao objetivo do trabalho do que uma análise mais particular e integral de um leque menor de filmes, ou de uma filmografia específica de um autor (CARVALHAL; COUTINHO, 1994).

Entretanto, um conceito tão abrangente e complexo como o romantismo exige uma organização de trabalho que consiga delimitar ao menos as suas questões mais fundamentais e como elas aparecem no *corpus* fílmico. A proposta teórico-metodológica (conforme se vê detalhadamente no tópico seguinte) é a de elaborar agrupamentos de filmes analisados sob recortes pela perspectiva comparatista com base em três entendimentos do romantismo: a) a visão de mundo – a crítica à sociedade moderna como a mecanização, quantificação e desencantamento do mundo e os aspectos da construção temporal das narrativas fílmicas e seus efeitos (apresentado no primeiro capítulo); b) o mundo exterior – a relação do eu com essa exterioridade, a subjetivação a partir da realidade exterior, sobretudo a partir dos elementos de natureza e os sentimentos dos personagens (apresentado no segundo capítulo); c) o mundo interior – a relação com o eu no seu íntimo, as aspirações românticas por uma organização social centrada no valor de tradição e comunidade e uma *mise-en-scène* caracterizada pela vida íntima (apresentado no terceiro capítulo).

1.1 Das errâncias às descobertas: a constituição do *corpus* fílmico

Agora que escrevo, para outros isto podia ter sido a roleta ou o hipódromo, mas não era dinheiro que eu procurava, em dado momento tinha começado a sentir, a decidir que uma vidraça de janela no metrô podia me trazer a resposta, o encontro com uma felicidade, precisamente aqui, onde tudo acontece sob o signo da mais implacável ruptura, dentro de um tempo subterrâneo que um trajeto entre estações desenha e limita assim inapelavelmente embaixo.

JULIO CORTÁZAR

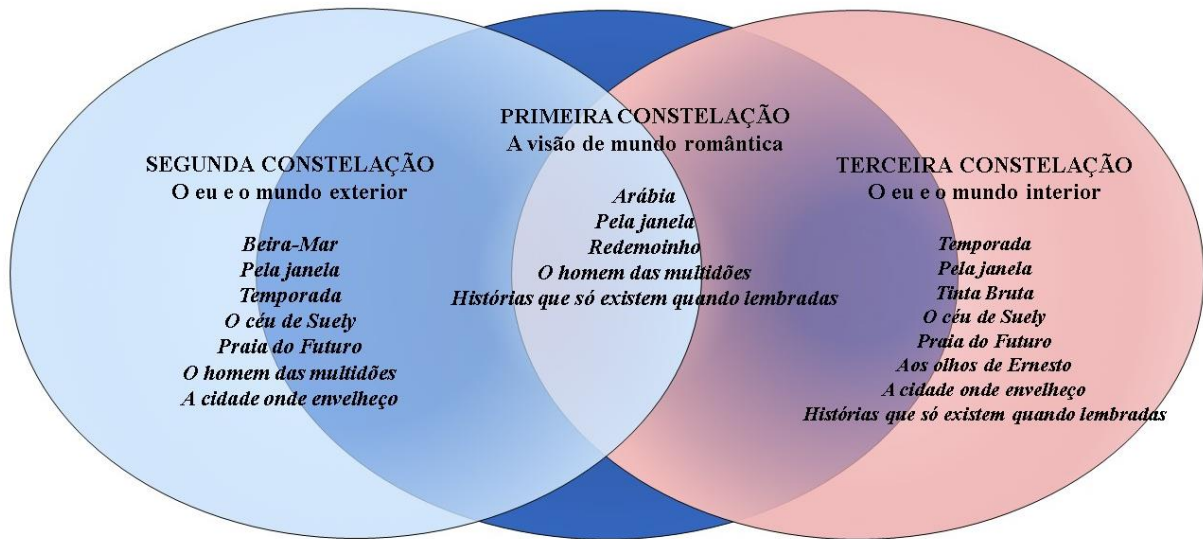
É verdade que o cinema brasileiro, pela sua diversidade temática e estilística, torna-se um campo difícil de delimitação num único panorama ou numa única marca de conjuntura. Faz-se aqui o esforço de pensar nesses filmes como um guia de uma parte específica tanto de cinema quanto de leitura social. Não é possível dizer que o espírito predominante no contexto de produção dessas obras vagueia pelos sentimentos românticos, nem é essa a pretensão da pesquisa, mas que essa parte específica do *corpus* possa ser lida por essa perspectiva. O sentimento romântico do século XIX em tentar ressignificar os valores perdidos na sociedade capitalista, como o apagamento da memória histórica, a perda da experiência, o desencantamento de mundo, também não parece ser distante do pensamento benjaminiano em identificar o valor sensível das coisas, a afetividade nos espaços e objetos e, principalmente, a

restauração dos sentidos das percepções humanas corrompidas pelo automatismo moderno que vemos nos filmes, seja como crítica ou sensibilidade poética.

O romantismo levantado por Candido e Castello, no livro *Das origens ao realismo* (2011), lançou luz para pensar a estruturação desta tese com base em três entendimentos fundamentais: *o romantismo interior*, que diz respeito ao subjetivo do sujeito, o “ser sentimental, moral e intelectual”; *o romantismo exterior*, que diz respeito aos “gestos e a curiosidade que exprimem a visão de mundo exterior, passado ou presente, moral ou material”; e *o romantismo como forma*, relacionado com os “problemas de expressão e de forma” (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p. 158).

Tais entendimentos, aqui, foram reelaborados e usados como tropos de leitura não excludentes. Resultou-se disso a seguinte estruturação: a) *o romantismo como forma* abarca especificamente a visão de mundo (primeira constelação) na crítica à razão instrumental, uma vez que os elementos estéticos serão discutidos no todo das análises – sem a distinção entre forma e conteúdo e entendendo que a crítica anticapitalista da vida moderna já é expressa na forma do mal-estar, no discurso cinematográfico, na imanência das obras; b) *o romantismo exterior* torna-se a parte da tese em que se aborda o mundo exterior (segunda constelação), nem tanto ligado à visão de mundo romântica, mas aos elementos simbólicos do mundo exterior que expressam os conflitos dos personagens, os atos de contemplação (sujeito e espaço urbano, elementos de natureza e sentimentos etc.); c) *o romantismo interior* refere-se à terceira constelação em que, não apenas, abordam-se as questões subjetivas dos personagens, como os aspectos mais direcionados para uma *mise-en-scène* da intimidade: os espaços e/ou momentos de introversão, o ritual cotidiano, a tradição, o elogio ao arcaico, entre outras temáticas. Do desdobramento dessas compreensões temáticas, os filmes situam-se da seguinte forma:

Diagrama 1– Composição das constelações de filmes



Fonte: Diagrama elaborado pela autora (2024)

Observa-se no diagrama que todas as elipses se encontram, isso quer dizer que todos os filmes possuem, em maior ou menor grau, semelhanças e contrastes. Além disso, todos eles circundam a esfera mais central que é a visão de mundo romântica, o *mal du siècle*, ou para ser mais atual, o mal-estar contemporâneo.

Ao pensar no romantismo e em suas antíteses como um guarda-chuva filosófico da tese, outras características surgiram, como a crítica à sociedade moderna explorada pela construção temporal das narrativas, a montagem e a maneira de filmar no delineamento da aceleração e automação do tempo e do espaço, o interesse quase romântico pelos valores de tradição e comunidade expressos pela proeminência de uma *mise-en-scène* da vida cotidiana, a composição das imagens/sons de natureza na construção subjetiva e emocional dos personagens sob os aspectos da melancolia e da paisagem de natureza. Dessarte, três chaves de leitura, aproximação e contraste com o movimento romântico, então, abriram-se.

a) A temática fundante do romantismo: o *mal du siècle*:

- *O mal-estar na hipermodernidade*, que figura um leque de outros sentimentos – a solidão, a melancolia, em suma, o vazio existencial¹² (em todos os filmes do *corpus*).

¹² Tais conceitos, no entanto, não são estudados como categorias específicas. Primeiro porque se nota mais de um desses sentimentos, ao mesmo tempo, em cada narrativa; segundo porque o enfoque é propor um diálogo das características mais gerais no que elas se repetem ou, até mesmo, naquilo que se contrastam.

- *O enredo marcado pelo conflito interno*: a crítica ao capitalismo no que tange aos impactos subjetivos, psicológicos dos sujeitos-personagens. Nem tanto a crítica à vida material precária, mas a crítica que, às vezes, a vida material impôs ao estado psicológico, a objetividade e o olhar crítico para a realidade impregnados de subjetividade, um subjetivismo objetivo – uma melancolia marcada pela realidade imposta. Características essas presentes em todos os filmes do *corpus*. A narrativa de viagem ou de personagens errantes que se mudam de um lugar para outro, como nos filmes *Pela Janela*, *Beira-mar*, *Arábia*; ou na característica de um forasteiro em uma nova cidade, alguém que retornou à terra natal como jornada de conhecimento interno, a exemplo de *Praia do Futuro*, *A cidade onde envelheço*, *Temporada*, *Aos olhos de Ernesto*, *Histórias que só existem quando lembradas*, *O céu de Suely*, *Redemoinho*.
- *A crítica à racionalização da vida cotidiana*: o discurso cinematográfico acerca do utilitarismo, o automatismo nas relações sociais (em todos os filmes do *corpus*).

De tais aspirações românticas, o mal-estar expresso pela solidão, a melancolia, o vazio existencial às vezes convertido em sentimentos mais hipermodernos, como a ansiedade, a angústia, a anti-idealização do mundo, tal qual em *Tinta Bruta*, *Redemoinho*, *O homem das multidões* derivaram outros subcritérios de seleção de filmes.

b) os signos visuais românticos¹³:

- *A presença visual de elementos da natureza* como expressão do conflito interno e/ou dos sentimentos dos personagens, como nos filmes *Pela Janela* (a chuva e o sol, as Cataratas do Iguaçu, o horizonte etc.), *Praia do Futuro* (o mar, o outono, o inverno, o horizonte etc.), *Beira-mar* (o mar, o vento, o horizonte etc.), *Céu de Suely* (o céu, o deserto, o horizonte etc.). Os sentimentos mais hipermodernos, portanto, com conversões e/ou contrastes do romantismo, presentes nos filmes *Tinta Bruta* (a angústia, o desespero e o

¹³ É importante destacar que tais elementos nas obras (as imagens do horizonte: o céu, o mar, ou ainda o bucólico, o prosaico etc.) não foram vistos por sua simples presença, mas por suas significações dentro das narrativas (o que se vê adiante nos capítulos de análise).

cenário urbano hostil), *Redemoinho* (a fábrica e o trem como signos da angústia do avanço capitalista industrial), *O homem das multidões* (o vazio existencial, a solidão e o cenário urbano automatizado e esvaziado de afetividade).

- *O ato de contemplação* não apenas associado à visualidade da paisagem de natureza, mas também a uma *mise-en-scène* ora bucólica ora prosaica, como nos filmes *Pela Janela*, *A cidade onde envelheço*, *Temporada*, *Aos olhos de Ernesto*, *Histórias que só existem quando lembradas* e *Arábia*.
- *O elogio aos valores culturais mais arcaicos*, as dualidades entre juventude e velhice (observadas em *Aos olhos de Ernesto*, *Histórias que só existem quando lembradas*), entre o anonimato dos grandes centros urbanos e o prosaico do interior e/ou nas comunidades mais periféricas (os bairros pacatos contrastando-se com a ideia de cidade efervescente), os resquícios mais sutis da tradição preservada na metrópole, como a amizade em *Temporada*, as festividades encontradas na rota de viagem em *Pela Janela*, as amizades fáceis na Belo Horizonte de *A cidade onde envelheço*, os contrastes da vida campesina e da vida urbana em *Arábia*.

Já o realismo que se entende neste trabalho não se trata apenas de um regime estético de cinema, mas também de reflexões do movimento artístico e sua crítica social, que se tencionam como alguns aspectos do realismo: “os realistas reagiram violenta e hostilmente contra tudo quanto se identificava com o Romantismo” (MASSAUD, 2013, p. 229).

Assim como o romantismo era reflexo de um contexto de emergência da ideologia individualista, das transformações da dinâmica social da sociedade burguesa e da ruptura com os ideais classicistas no marco da revolução francesa, o realismo também nascia como expressão dos avanços científicos, no bojo do positivismo e no apogeu da revolução industrial, com as descobertas da física e da química, do uso do petróleo, do aço, das novas práticas econômico-culturais advindas da eletricidade e os consequentes modelos de trabalho que se configuravam na exploração da população operária urbana. Essa nova sociedade vislumbrada já no romantismo, ainda mais num mal-estar socioeconômico no fim do século XIX, era cenário de uma interpretação artística cansada da imaginação romântica, do mundo

ideal imaginado, onde “o ficcionista deveria valer-se do romance para demonstrar a pertinência duma tese antes defendida e revelada pela Ciência” (MASSAUD, 2013, p. 231).

Com aspirações teórico-filosóficas do socialismo científico de Karl Marx (1818-1883) e Friederich Engels (1820-1895), a propriedade privada em Pierre-Joseph Proudhon (1809-1885), o determinismo de Hippolyte Taine (1828-1893), o evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882), entre outros, a subversão era justamente explicitar a realidade, imprimir o contexto sociocultural em arte, marcar o olhar para o presente. Em vez do subjetivismo, das temáticas lendárias e/ou heroicas dos românticos, os realistas tinham como visão de mundo a filosofia da objetividade, a recusa daquilo que não pode ser medido, experimentado, documentado, inclusive, a vida psíquica. Ou ainda a recusa estético-temática da teleologia e a metafísica (pelo teor de evasão da realidade material) na busca racionalista por um real bem específico, aquele que tem olhar clínico para o pormenor da sociedade, que faz ver, experimentar a realidade nua e crua, a realidade por dentro das estruturas sociais: “por meio da arte, a funcionar como espelho, a sociedade burguesa do tempo veria patenteada sua larga e profunda decomposição moral” (MASSAUD, 2013, p. 231).

A ânsia romântica por um estado pré-capitalista, “o objeto de nostalgia” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 87), na visão utópica do desejo de reencantar o mundo, no realismo era convertida na expressão própria do desencantamento do mundo. A realidade física e social enxergada com os olhos da ciência no ápice iluminista e o abandono das crenças e morais calcadas no transcendental reforçavam o teor político nas obras: “o realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse *apenas* um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade” (PELLEGRINI, 2007, p. 140, grifo da autora).

Enfim, enquanto observação comparativa de ambos os movimentos (realismo e romantismo), o que se vê nos filmes elencados são estético-narrativas que, para além de incluir a crítica social da realidade material, duvida, em certa medida, desse determinismo científico como resposta para os males do mundo. Isso aparece, por exemplo, no retorno da narrativa em primeira pessoa em vez do distanciamento do narrador, como em *Arábia, Pela Janela, O céu de Suely, Praia do Futuro, Aos olhos de Ernesto*; no devir-sensível em vez da objetividade, tal como os personagens sutilmente distanciados da ideia de vida trágica e sem esperança determinada pela condição material permanente, ainda mais acentuada nos rumos do realismo ao naturalismo.

A proeminência do eixo do conflito dos personagens com base nas problemáticas universais (a classe social, o desemprego, a exploração do trabalho) é marcada pela

centralização do sujeito ao colocar o *eu*, o destaque para o privado, o olhar subjetivo e até os dilemas mais pessoais no centro de interesse das tramas. Rosália, de *Pela Janela*, chora a condição de excluída do mercado de trabalho, mas também se transmuta pelas novas experiências que adquire em viagem; em *Aos olhos de Ernesto*, não se trata apenas de jogar com a realidade do desamparo do corpo na velhice e da dramática aceitação da morte, como talvez veríamos em um realismo mais genuíno, mas na promessa de esperança, no movimento ininterrupto da vida que reservou a Ernesto a possibilidade de viver a tempo um grande amor. Em *Arábia*, de chorar as duras penas no trabalho precário e/ou na condição de desemprego, como Cristiano, mas também de poetizar a própria trajetória de vida por meio da escrita; em *O homem das multidões*, o encontro quase romântico daquela que preenche o vazio com o consumo (Margô) e daquele que expressa o vazio no modo de viver urbano eremita (Juvenal); em *Tinta Bruta*, a rixa que se inicia pela disputa de audiência na internet e acaba num romance. Em todas as narrativas, há, portanto, a celebração de um devir-sensível, os encontros afetivos, o reconhecimento de um mundo, que ao contrário da objetividade que o entrega pronto, é construído no constante devir, nas experiências de trânsito, na jornada interior, no acaso.

Os espaços físicos e sociais e as condições que os personagens situam-se nas narrativas são usados para pensar no que resta de experiências positivas (as amizades, as confraternizações entre amigos, o ócio); às vezes, espaços urbanos entrelaçados com espaços de natureza, personagens que quase não são determinados à tragicidade do meio social precário. Por fim, identifica-se aí um paradoxo, a concepção mecanicista do homem que o realista vê (MASSAUD, 2013) e que tanto aparece na contramão do romantismo, numa estética que mobiliza ideais políticos do realismo, como numa poética que nega o panfletário, nega o cientificismo determinista pregado com rigor pelo movimento. Além disso, não se percebe a idealização do mundo, nem a figura da mulher imaculada (GUINSBURG; ROSENFELD, 1993), por exemplo. Essas e outras ambivalências constroem uma terceira linha de leitura acerca do *corpus*.

c) Os aspectos do realismo:

- *A temática social* – o ponto de vista notadamente da classe trabalhadora, o tema do trabalho, a ênfase em personagens comuns (em todos os filmes).

- *A visão não idealizada do mundo* – a descrição minuciosa da realidade circundante e a lentidão narrativa (em todos os filmes).
- *O antirromantismo na figura da mulher* – a beleza não eurocentrada e a desconstrução da imagem dócil; a lascívia em vez do recato; a liberdade em vez do acanhamento, como em *O céu de Suely*, *A cidade onde envelheço*, *Histórias que só existem quando lembradas*; a mulher que vai além das fronteiras domésticas e ocupa maiores espaços no mundo do trabalho, a exemplo de *Temporada*, *Pela Janela*, *O homem das multidões*.

Mais uma vez, é importante destacar que esses filmes que compõem o *corpus* de análise são bastante distintos uns dos outros (ora são mais realistas, ora exprimem uma ou outra característica do romantismo – como se observa nas análises), mas o elo comum é a crítica romântica na imagem do indivíduo desajustado do seu próprio tempo e espaço, aquele que reivindica a experiência roubada pela atmosfera do utilitarismo. No âmago do sentimento romântico, está a revolta com a cultura construída na modernidade. A crítica romântica nas narrativas fílmicas não só aparece pendendo para o realismo na denúncia social das mazelas econômicas impulsionadas por uma sociedade estratificada como ainda – e principalmente – na crítica à perda da experiência e da desvalorização do humano fomentada pelo valor de uso e de troca.

Estão na ontologia do movimento romântico conceitos e características como a melancolia, o culto à tradição, a força da historicidade, a poética, a crítica à razão, os quais dão base para uma leitura estético-temática desse cinema. Assim, no quadro seguinte cabem as primeiras características que conduziram a seleção e as análises dos filmes.

Quadro 1 – Romantismo e realismo

COMPARAÇÃO ENTRE OS MOVIMENTOS		CARACTERÍSTICAS NOS FILMES	
ROMANTISMO	REALISMO	APROXIMAÇÃO ROMÂNTICA	APROXIMAÇÃO REALISTA
Predomínio pelo devir-sensível / Subjetivismo	Objetividade	Ênfase na subjetividade dos personagens	Devir-sensível sobre a realidade objetiva
Escapismo da realidade circundante	Crítica social da realidade	Personagens em trânsito / Errância	Crítica social da realidade
Preza pela imaginação e pela poesia	Preza pela razão, descrição minuciosa e o discurso direto (cientificismo)	Tom poético sobre o banal cotidiano	Descrição minuciosa do pormenor

Personagens idealizados (moralistas, heroicos)	Personagens errantes (que erram, moral duvidosa)	Personagens românticos e antirromânticos / Desconstrução e contradição moral	Personagens românticos e antirromânticos / Desconstrução e contradição moral
Narração em primeira pessoa / Narrativas extraordinárias	Distanciamento do narrador / Narrativas de pessoas comuns	Narração em primeira pessoa	Narrativas de pessoas comuns
Predomínio dos elementos de natureza	Predomínio pelo cenário urbano / descrição do cotidiano marginalizado	Presença da paisagem de natureza, porém, nem sempre predominante	Cenário urbano, às vezes, mesclado com paisagens de natureza e/ou práticas interioranas/arcaicas

Fonte: Elaborado pela autora (2024) a partir de Guinsburg e Rosenfeld (1993) e Massaud (2013)

O modo metodológico aberto com que essas características aparecem como critérios de análise na integralidade do texto deve-se pelo objetivo de discutir nuances temáticas que, fechadas, poderiam reduzir a capacidade de reflexão acerca do tema, por exemplo: vê-se melancolia, mas, por vezes, trata-se de solidão, de angústia, de vazio; veem-se elementos da natureza como contemplação, mas, por vezes, esses elementos são atravessados pela urbanicidade; vê-se o caráter acentuado na subjetividade dos personagens, mas bem diferente do subjetivismo apartado da realidade social. Isso quer dizer que aderir a uma metáfora metodológica possibilita entender o problema da tese, por carregar mais de uma ideia por vez, ao contrário da aderência a conceitos e/ou indicadores rígidos de análises.

Por mais que esse exercício pudesse fugir justamente do rigor metodológico exigido como critério epistemológico do fazer científico, da busca pela verdade, parece coerente segui-lo porque os óculos teóricos (BENJAMIN, 1984, 1987; LÖWY, 2005) exigem tanto um olhar para a arte quanto para a história no desvio racionalista do positivismo ou mesmo da ortodoxia do materialismo histórico dialético. Não se acredita em arte pela arte, pois acredita-se que a graça dela também está na magia de imprimir o tempo, o espaço, a cultura, a própria autoria, mesmo no esforço máximo de fugir disso. Nem se acredita que, ao adentrar-se a ela com critérios conceituais rígidos, extrair-se-ia uma verdade científica mais plausível. Pelo contrário, o receio é deixar de lado algumas potencialidades semânticas que só poderiam emergir num processo de análise flexível.

Antes de propor a constelação como método, empreende-se como pensamento filosófico acessado de modo não metódico. Como uma mônada, a discussão reticular, que por mais que comporte brechas, falhas entre um fio e outro, é tecida numa só rede: “as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2013, p. 22).

Benjamin (1984a, 1987) recusa o método dedutivo¹⁴ e aposta no que, muitas vezes, se apresenta como ideias vagas e fragmentárias, mas “que não receia perder o seu ímpeto, tal como um mosaico não perde a majestade pelo fato ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, 1984a, p. 17-18). O processo de construção de escrita e definição dos critérios de análises assumem, então, tanto as incertezas dos resultados como o caráter lacunar das discussões. Para Benjamin (1984a, p. 17), “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta de vidro”.

Em vez da busca pelas respostas, a prática criativa e o objetivo preponderante de reflexão. Sobre esse método fragmentário da epistemologia de Benjamin, Ramos do Ó e Vallera (2020) argumentam que

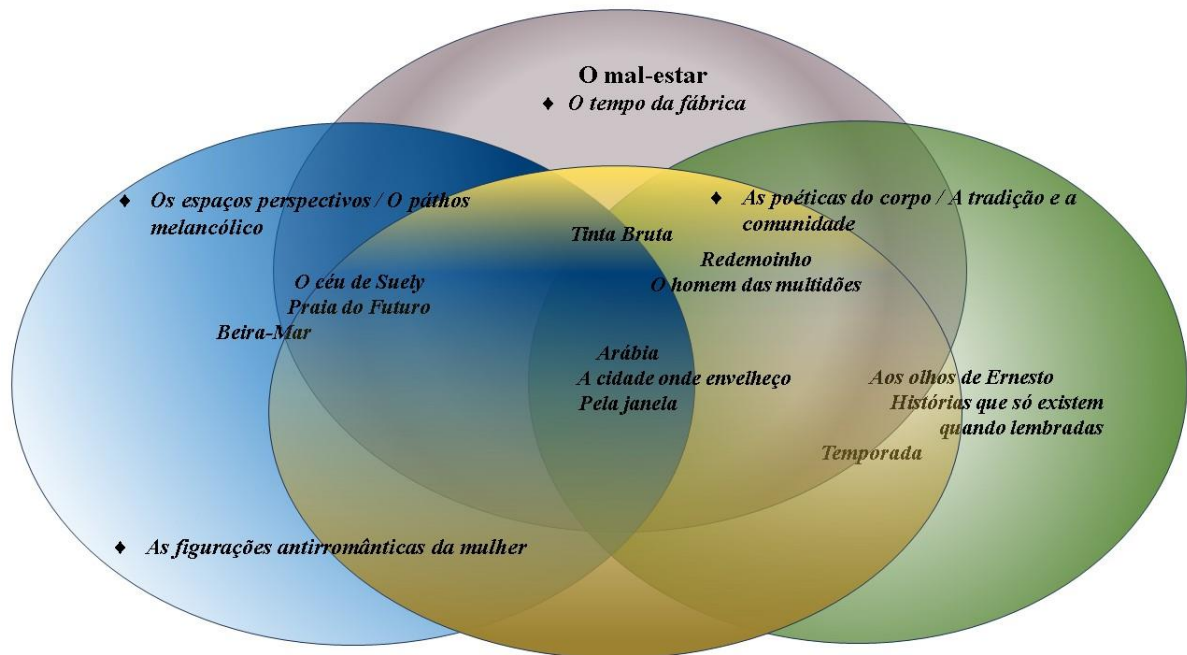
o trabalho sobre a ideia e a representação da verdade só encontraria forma de ser realizado através da empiria, isto é, da ‘organização dos elementos coisais no conceito’. Havia, portanto, que pôr em andamento uma filosofia artesanal das multiplicidades, tarefa que lhe surgia como sendo da ordem da configuração, da junção, da constelação, das trocas e das ‘compensações recíprocas’ (p. 3, aspas dos autores).

Desse modo, as definições dos conteúdos explorados em cada constelação possuem uma conexão contínua, mas suscitadas por noções isoladas: *o tempo da fábrica* enquanto metáfora sobre uma forma fílmica que expressa o mal-estar marcadamente construído pela percepção do tempo na contemporaneidade; *a figuração antirromântica da mulher* como a estrela mais desconvizinha, mas que se conecta com o signo da ironia dos *espaços perspectivos* e a crítica à sociedade antropocêntrica (historicamente pautada pela figura masculina); *os espaços perspectivos* como signos visuais que ironizam o resultado do progresso na sociedade racionalista; *o páthos melancólico* expresso por signos visuais convencionados ao tema (os elementos de natureza enquanto metáforas da condição existencial dos sujeitos-personagens); *a poética do corpo* como estratégia de subversão às percepções e sensibilidades anestesiadas pelo *tempo da fábrica*; *tradição e comunidade* como temáticas que se arranjam por meio de um experimentar fílmico que convida a ignorar o modo de vida compelido pelo *tempo da fábrica*.

A partir dessas definições, pontos de aproximação e divergências entre os filmes, elaborou-se um diagrama mais específico:

¹⁴ Para saber mais, ver *Discurso do método*, de René Descartes ([1637] 2000).

Diagrama 2 – As constelações conforme os critérios de análises



Fonte: Diagrama elaborado pela autora (2024)

Na tese *Lembranças de um passado imaginário: epifanias de uma sensibilidade estética da história*, Rodrigo Almeida (2017) defendem que a perspectiva de pesquisas acadêmicas na área das artes e da comunicação, na busca por obedecer a critérios de construção e definição de categorias rígidas de análise, muitas vezes, deixa de lado a “tarefa literária, poética e filosófica da pesquisa”. Para o autor, “a sensibilidade continua refém das artimanhas explicativas, reducionistas e racionais da academia” (ALMEIDA, 2017, p. 28). Nessa mesma direção, no artigo *Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema* (2020) e no livro *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo* (2019), Mariana Souto propõe pensar em análises fílmicas para além do que as obras possuem de semelhança, como gênero cinematográfico, autores ou mesmo temática. Para a autora, um filme se expande em possibilidades de interpretação quando relacionado com outras obras fílmicas e/ou com outras artes.

Há, de certa forma, nessas abordagens teórico-metodológicas, um esforço em romper com o paradigma do modelo acadêmico do pensamento iluminista e o afastamento subjetivo da posição de sujeito na busca por uma concepção de conhecimento científico objetivo. Das problematizações dessas pesquisas derivam-se não só análises fílmicas e discussões acerca de linguagens cinematográficas, mas também problematizações interessadas em ler recortes de

mundo por meio do estudo do cinema enquanto arte e vice-versa. Trata-se de compreender o discurso cinematográfico imbricado em processos estético-políticos que não só consideram seus sentidos imanentes, seus contextos de produção, como ainda as suas ressignificações quando associadas a outros contextos e outras linguagens artísticas.

É dessa maneira que Walter Benjamin, além de ser aporte teórico e conceitual do problema desta tese, também contribui para o adensamento da proposta de seleção e recorte de imagens fílmicas, sem se prender a uma metodologia que, talvez, não desse conta de um leque mais abrangente de filmes. Para o autor, a tarefa do pesquisador está em reconhecer imagens verdadeiras do passado que podem iluminar o presente: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’; significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224, aspas do autor). Propõe-se, assim, uma organização constelar em que o passado, ao iluminar o presente, pode potencializar transformações e tornar visível o que estaria submerso pelas instâncias da história positivista tradicional. Para Benjamin (1987), o tempo não deve ser enxergado pela ordenação cronológica, pois ele não é homogêneo, cabendo, portanto, ao pesquisador se valer de pequenos vestígios, de lastros quase invisíveis para ler as questões da história. Revirar com o pensamento histórico retilíneo significa, então, desconstruir a história oficial e fazer emergir a história do sujeito comum.

Com a preocupação de não cair em uma instrumentalização conceitual no que se refere à metáfora da constelação, Otte e Volpe (2000) alertam para as interpretações equivocadas desse exercício. É importante destacar que *constelação* para Benjamin se trata de uma maneira de pensar a história reivindicando as verdades cristalizadas no tempo e no espaço, não propriamente uma metodologia:

Não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. As diferentes narrativas traçadas sobre os agrupamentos de estrelas através dos tempos seriam, assim, resultado de longas observações, ou então considerações, termo este que tem como origem provável *sidera*, significando, portanto, leitura de estrelas (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37).

Nessa inspiração benjaminiana, procura-se pensar o *corpus* de análise no comparatismo com obras e estilos de outros tempos, outros lugares. As pinturas cotejadas para reflexão junto aos filmes, por exemplo, nem tanto empreendem características de semelhança específica e formal, mas discursivas. Seriam elas a manifestação de um lastro do

passado que reverbera no presente, muitas vezes, mostrando que as discussões do tempo presente nem são tão dessemelhantes do tempo passado.

Sobre o arcabouço teórico, unem-se à perspectiva benjaminiana autores como Giorgio Agamben, Octavio Paz, André Bazin, Jacques Aumont, Andrei Tarkovski, Gilles Deleuze, Ismail Xavier, Inês Gil, entre outros. Tais referências são fundamentais para pensar tanto na temática como nas questões técnicas da produção cinematográfica: na *mise-en-scène* e a subjetividade das coisas, nas escolhas de enquadramento, na temporalidade fílmica e seus sentidos, na relação e possíveis comparações entre cinema e pintura, na opacidade e transparência. Desvendar os sentidos da linguagem cinematográfica também implica discutir os processos de sua produção e as suas convenções simbólicas.

Deleuze (2005), aqui, enriquecerá o argumento sobre um cinema que faz ver o invisível, o “nascimento do visível que ainda se furta à vista” (Deleuze, 2005, p. 241). O exame da cinematografia e seus contextos, sem deixar de lado a preocupação estético-formal da imagem cinematográfica – do cinema clássico ao cinema moderno. Ele dá base para refletir sobre um cinema que descobre o além da imagem-ação, o além dos sentidos empregados pelo ato do movimento, das ações concretas e materiais, para a imagem cuja produção de sentidos extrapola o real representado, talvez o alcance do nível mental da imagem, “um a ‘mais de realidade’, formal ou material” (DELEUZE, 2005, p. 9, aspas do autor). A leitura do autor faz ver um cinema cuja composição da imagem cinematográfica sobrevaloriza o tempo como força potencial de sentidos, como em *O homem das multidões*; *Pela Janela*; *Redemoinho*; *Histórias que só existem quando lembradas* e *Arábia* e suas recorrências aos planos-sequências; às deambulações. Personagens de um lado ao outro na rua vazia ou na multidão apática e anônima, personagens à deriva, à espera, fazendo nada, nem tanto encenando a crítica da destruição da experiência, mas fazendo experimentá-la. Um cinema que põe em cena a elipse, a presença concreta do que seria insignificante, um cinema menos calcado nas ações primordiais do enredo. Em vez de um cinema que mira, que sela o quadro e os acontecimentos direcionando o olhar do espectador, um cinema que deixa flunar (GODARD, 1958 *apud* OLIVEIRA JR., 2015). A discussão deleuziana embasa um cinema que dialoga com o *corpus* da tese: aquele que sobrevaloriza o tempo na imagem e, com isso, faz ver o tempo racionalizado, a passagem do tempo da colheita para a aceleração do tempo na hipermodernidade, o *tempo da fábrica*.

Tarkovski (2002) associa-se à leitura de filmes no diálogo com Deleuze (2005) sobre a capacidade cinematográfica de condensar o tempo em imagem e, mais ainda, no que o autor chama de associações poéticas: um cinema cuja estética-narrativa permite que o espectador

participe do processo de significação do filme: “Ele [espectador] passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor” (TARKOVSKI, 2002, p. 17). O autor defende ainda a captura de um mundo para além do visível, um cinema que não apenas é promotor de novas sensibilidades, mas que exige reflexão aguçada, que exige intelecto.

Não se trata, desse modo, de comparar o *corpus* fílmico ao ideal de cinema tarkovskiano, pois este seria marcadamente dissonante: um cinema, em alguma medida, ininteligível, ora tão aberto à reflexão que o espectador tende a se perder num mar de potencialidades de sentidos; ora tão fechado no que cabe a busca excessiva pelo caráter uno da obra ou um cinema cujo mundo é imanentemente transcendental/espiritual. Mas da discussão acerca do tempo fugidio, da reflexão sobre o sagrado em imagens em movimento, de um cinema que desvirtua o olhar automatizado sobre as coisas e o mundo, um cinema que une o real e o poético.

O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no inferior do tempo e único; de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluida mutabilidade — aquele instante que somos capazes de dominar ao imprimi-lo na película (TARKOVSKI, 2002, p. 110).

Talvez esse real ambíguo porque condensa o material e o pensamento na mesma forma, as imagens pensantes (DELEUZE, 2005) ou as imagens poéticas (TARKOVSKI, 2002) combinem a busca pelo real perfeito ao qual Bazin (1991) tanto apelava. A perspectiva de Bazin (1991) é de interesse da tese pelo modo de ver em filmes (como os estudos sobre o cinema neorrealista) a proeminência do valor da imagem em movimento em seu estado mais bruto, da magia da sétima arte em revelar o intrínseco da realidade, o poder do dispositivo cinematográfico em capturar o real acontecido. Bazin (1991) teoriza um cinema que tem muito a ver com o *corpus*, um cinema que vê beleza no registro orgânico/natural, documental das coisas. Não se trata, aqui, do *realismo total*, que segundo o próprio Bazin (1991) jamais seria alcançado, também nem tanto o realismo sensório¹⁵ na sua forma mais radical como Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis, Lucrécia Martel, Pedro Costa, entre outros cineastas estudados (VIEIRA JR., 2014; BEZERRA, 2013). Mas, sobretudo, da busca incansável por uma imagem cinematográfica simples pela intenção de capturar um

¹⁵ Nos estudos de Vieira Jr. (2014) e Bezerra (2013), vemos a tendência estética de um realismo sensório numa cinematografia contemporânea, “uma espécie radical de realismo, um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história” (BEZERRA, 2013, p. 207).

realismo não sensacionalizado e capaz de pôr em quadro o que há de mais verossímil do mundo. O cinema seria, então, menos uma representação do mundo e mais um fragmento de mundo capturado em película, ou como diria Bezerra (2013 p. 72), “o cinema como uma nova linguagem imperiosa de dizer o Ser, capaz de refletir sobre nossa promiscuidade com o mundo e as coisas”.

Bazin (1991), desse modo, fundamenta um conjunto de filmes brasileiros que, como se havia dito, aposta na duração da imagem, na produção minuciosamente pensada na captura do real não objetificado, seja pela própria técnica do aparato cinematográfico ou do estilo empreendido. Nesse sentido, o autor defende o real ambíguo, a descrição poética das coisas e do mundo, a “presença de vidas paralisadas em suas durações” (BAZIN, 1991, p. 24). Se no mundo não há neutralidade possível, é essa revelação do mundo, da ambiguidade infinita em todas as coisas, que o cinema como arte que recorta o real não apenas representaria a realidade visual/sonora das coisas, mas também seria como um espelho, na possibilidade de revelar sentidos que a realidade objetiva e formal não poderia revelar.

No diálogo com Bazin (1991), Aumont (2008) vem lembrar que, ainda que o aparato tecnológico capture o real de maneira ontológica (a ausência da mão humana no todo do processo de registro, isto é, o real mais verdadeiro, se comparado a outras artes que sempre terão a marca do artista organicamente na obra, tal qual a pintura e a escultura), é importante destacar que o realizador tem o papel de escolher minuciosamente o real que quer para dentro da tela. É nesse sentido que Aumont (1994, 2004, 2008), além de comentador das principais teorias cinematográficas, é referência metódica nas análises fílmicas empreendidas nesta pesquisa. Suas leituras sobre os aspectos mais técnicos da imagem em movimento – os planos, a montagem, a iluminação, os movimentos, as formas, as plasticidades – dão base à interpretação de um cinema, que como se observa nas seções de análise, possui um caráter documental essencialmente arranjado, essencialmente elaborado, detalhadamente escolhido (AUMONT, 2008).

Dentro dessa proposta, a estruturação do presente trabalho dá-se da seguinte forma: introdução, três capítulos de teoria e análises e considerações finais. No primeiro capítulo, aborda-se o conceito de romantismo como visão de mundo, suas características artísticas e relações com a contemporaneidade, além de um tópico de análise sobre como a visão de mundo romântica aparece em um recorte de obras fílmicas na crítica à sociedade moderna. Nesse tópico, emerge a primeira constelação (com os filmes *O homem das multidões*; *Pela Janela*; *Redemoinho*; *Histórias que só existem quando lembradas* e *Arábia*) sobre um cinema que usa a dilatação do fluxo temporal (DELEUZE, 2005) como técnica e estética para propor

uma reflexão acerca da racionalização da vida cotidiana e a percepção de tempo e espaço na sociedade contemporânea.

No segundo capítulo, discute-se o romantismo no cinema na confluência e em contraposição ao classicismo. Nota-se que a recorrência dos espaços perspectivos, sob a leitura panofskyana, é signo de crítica à racionalização cotidiana e ao modelo civilizatório da modernidade. Trata-se do tema da racionalização do mundo, do antropocentrismo arquitetônico nos moldes mais contemporâneos, empregados na forma simbólica da perspectiva. São linhas verticais e horizontais na arquitetura urbana, no desenho de natureza, nos elementos exteriores (o *eu* e o exterior) como significantes na construção narrativa em filmes, como *Praia do Futuro*, *O homem das multidões* e *O céu de Suely*. Não só na expressão desse signo visual como sentimentos e psicologia dos personagens, mas ainda na crítica aos novos arranjos de cidade. Já a melancolia entra como signo visual na composição cinematográfica (os atos de completação sob paisagem natural, os elementos de natureza e o comparatismo plástico entre cinema e pintura) e na crítica benjaminiana desse sentimento como aquele capaz de perceber certas nuances da cultura – a introspecção e o distanciamento da realidade exterior como estado de ânimo na sociedade. Nessa mesma vertente, aborda-se o antirromantismo na figura feminina, como nos filmes *Temporada*, *O céu de Suely* e *Pela Janela*, os quais tratam o feminino na contraposição do ideal romântico (a mulher doce, recatada, no centro do lar e do afazer doméstico).

No terceiro capítulo, discutem-se os aspectos estético-narrativos de uma *mise-en-scène* calcada na construção subjetiva dos personagens e nos conceitos benjaminianos de tradição e de comunidade. A temática sobre a perda da tradição na modernidade e a consequente formação de um sujeito em crise existencial mobilizam um modo de narrar que vai na contracorrente do dinamismo hipermoderno: um narrador do tipo ideal, que narra com o olhar atento e curioso do cronista (BENJAMIN, 1987, 2013). São filmes como *Temporada*, *Pela Janela*, *Aos olhos de Ernesto* e *Histórias que só existem quando lembradas*, os quais se valem do ritmo desacelerado da narrativa (DELEUZE, 2005). Nessas obras, há características como o culto aos espaços de intimidade (o quarto, a biblioteca, a cozinha enquanto espaços afetivos e de memória), os espaços de introspecção e das relações comunitárias (as festas tradicionais, as reuniões familiares e/ou de amigos) numa ideia de reencantamento da vida ordinária. Ainda nesse capítulo, aborda-se um cinema que explora a corporeidade como proposta poética de desautomatização dos sentidos. São personagens que manifestam o eu interior por meio da dança, da performance, do contato com a natureza, da relação romântica-antirromântica entre o corpo sagrado e o corpo profano.

Considera-se, finalmente, que romantismo e realismo confluem-se enquanto conceitos no debate sobre o cinema brasileiro sem perder de vista o seu contexto histórico-social de produção. Como a ambiguidade do *crepúsculo no entardecer*, estuda-se um conjunto de filmes na transição entre um (romantismo) e outro (realismo), na expressão do contemporâneo dotado de incertezas e contradições. Na noção comum, estão narrativas de personagens que vão ou voltam, que sentem e vivem no prelúdio das mudanças, que com elas permitem-se metamorfosear. É crepúsculo não pela alusão ao fim de algo, mas pela metáfora do inconcluso, do impasse, por prender no mesmo tempo o dia e a noite, o romantismo e o realismo. É crepúsculo pela crítica ao tempo do relógio que suplanta o tempo do plantio e da colheita e que dessacraliza o nascer e o pôr do sol no cotidiano da sociedade hipermoderna.

PRIMEIRA CONSTELAÇÃO

A visão de mundo romântica

2 DESENCANTAMENTO DO MUNDO: *DIFÍCIL É... O SER HUMANO, A MÁQUINA NÃO DÁ DEFEITO*

Neste capítulo, teoriza-se sobre o romantismo enquanto visão de mundo. Löwy e Sayre (2015) justificam tal conceito na contemporaneidade, situando como ponto central de análise deste movimento a crítica de oposição às hierarquias sociais e a visão centrada no lucro. Essa visão na contracorrente do capitalismo aparece de maneiras variadas em todos os campos sociais e culturais: na política, na economia, na filosofia, no direito, nas artes etc. O romantismo é visto, então, como um movimento presente que acompanha a crítica sobre a modernidade, apreendendo novos contornos sociais. Primeiramente, apresenta-se o corpo empírico na relação com a temática do romantismo. Posteriormente, fundamenta-se teoricamente a visão de mundo romântica e a sua crítica à racionalização da vida, atualizando o debate para a sociedade hipermoderna. Por último, inclui-se o primeiro tópico de análise com a primeira constelação de filmes, que tem como proposta articular-se com a ideia fundamental dos românticos: a perda da experiência e a percepção de tempo e espaço a partir do capitalismo industrial.

2.1 Chegadas e partidas: um *corpus* que narra os trânsitos

*Rodei o mundo mais de 30 anos para cair de novo no lado da
minha terra. Hoje eu pesco na mesma lagoa que brincava
quando era menino.*

ARÁBIA

Qual a passagem que você tem pra mais longe?

O CÉU DE SUELY

*Neste tempo que me resta, quero estar ao lado de quem tem as
mesmas recordações que eu, que viveu as mesmas esperanças,
sofreu as mesmas perdas.*

AOS OLHOS DE ERNESTO

Em vez do trânsito derivado da temática da identidade nacional, o signo do sertão em foco no registro social de um país pobre, vemos, nos filmes do *corpus* desta tese, a vida privada, os dilemas, as relações pessoais, as dores e os prazeres mais íntimos do sujeito comum, ainda que esteja contido nisso muito de um país e suas condições sociais ou de uma identidade local/nacional. Nem sempre haverá a viagem propriamente dita, a característica do *road movie*, como em *Pela Janela*, *Arábia* e *Beira-mar*, mas o trânsito que sublinha personagens em movimentos ininterruptos, às vezes, viagens estando no mesmo lugar, como em *Tinta Bruta* e a mudança para quem fica (depois que a irmã do protagonista (Pedro) vai embora), ou do recém-chegado e por isso tem um olhar mais apurado para as diferenças culturais, para os espaços, para as novas relações, como em *Temporada*, *A cidade onde envelheço*, *Histórias que só existem quando lembradas* e *Redemoinho*.

Observam-se narrativas engendradas num devir-sensível, no acaso que exige decisões, dilemas pessoais que ditam o fluxo narrativo: decidir partir para assumir um concurso, como em *Temporada*, decidir viver um romance, como em *Praia do Futuro* e *Aos olhos de Ernesto*, tentar escapar dos problemas materiais ou amorosos, como em *O céu de Suely* e *Arábia*. São personagens marcados por inquietações, incertezas e, com isso, lançam-se na vida e no mundo convocando-nos a experimentar novas experiências de espaços e de conflitos. Não se trata de um escapismo do mundo pela via da imaginação, tal qual no romantismo, mas de uma fuga para o encontro. O encontro consigo mesmo, o encontro com o outro, a vontade da presença (LOPES, 2007). Essa característica do trânsito aliada ao conflito existencial foi uma das primeiras características como direcionamento na seleção dos filmes, desse modo, depois de destacar os caminhos que levaram à definição do *corpus* da tese, apresentam-se, neste tópico, tais filmes por ordem de lançamento:

O céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)

Histórias que só existem quando lembradas (Júlia Murat, 2011)

O homem das multidões (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013)

Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014)

Beira-Mar (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon 2015)

Redemoinho (José Luiz Villamarim, 2016)

A cidade onde envelheço (Marília Rocha, 2016)

Pela Janela (Caroline Leone, 2017)

Arábia (João Dumans e Affonso Uchoa, 2017)

Temporada (André Novais de Oliveira, 2018)

Tinta Bruta (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2018)

Aos olhos de Ernesto (Ana Luiza Azevedo, 2019)

Em *O Céu de Suely*, segundo longa de Karim Aïnouz, a personagem Hermila (Hermila Guedes) chega de São Paulo para viver com o parceiro (Mateus) e o filho de colo (Mateuzinho) em Iguatu-CE, sua terra natal. O marido, que viria depois, não veio e o abandono só fez aumentar a solidão e o estranhamento no retorno, assim a personagem, magoada, rifa o próprio corpo para conseguir dinheiro e fugir do lugar.

A cidade sertaneja Iguatu, em *O Céu de Suely*, é lugar de estranheza e opressão. Ela mapeia os sintomas de um capitalismo globalizado. Embora pequena e interiorana, a atmosfera do ambiente não diverge muito da caótica São Paulo, com seu trânsito movimentado e a corrida frenética pela sobrevivência. É fato que a arquitetura verticalizada, o comércio agitado e a multidão anônima de uma capital passam longe de Iguatu, mas a mercantilização cultural e o espírito de concorrência contrastam-se com a ideia de comunidade ou de um certo pacatismo interiorano. Em Iguatu, o olhar precificado para todas as coisas, até para as relações sociais/afetivas, já chegou. Exemplo disso é quando as mulheres da sentem-se ameaçadas, por Hermila, de perder a posse de seus bens maiores, os maridos.

No confronto antirromântico com os valores morais vigentes da cidade e na dor do abandono do marido, Hermila cria uma persona, a Suely, e o lugar ideal para fugir o mais longe possível: “Porto Alegre é o planeta Marte para Hermila”, diz Karim Aïnouz (2020) em entrevista. Não é São Paulo nem propriamente Porto Alegre que a personagem quer habitar, mas escapar da condição socioeconômica difícil, da dor do abandono e, principalmente, da ausência de sentido no mundo.

O filme estreou no fim de 2006 e, aqui, é um prólogo para enunciar um Brasil de esperança para as classes subalternizadas. É nesse contexto que o país vislumbrava um cenário econômico favorável¹⁶, que dava sinais de avanço no combate à fome e à miséria, é o ano em que Luiz Inácio Lula da Silva é reeleito. Ainda que com muitos problemas

¹⁶ Eleito em 2002, Luiz Inácio Lula da Silva, ainda que sem fugir de uma política liberal, apostou em uma economia de controle da inflação, redução da dívida pública e programas de assistência social, o que resultou na elevação da distribuição de renda e na emergência das classes mais baixas: “É aqui que reside a grande novidade na história brasileira: a ampliação consistente do mercado de consumo como estimulador da atividade econômica [...]. Ainda de acordo com dados oficiais, o crescimento da renda dos pobres entre 2001 e 2009 foi significativamente maior do que o dos ricos: os primeiros 10% do espectro de distribuição experimentaram, em média, um aumento de 7,2% ao ano, enquanto que para os 10% mais ricos essa taxa foi de 1,4%¹⁰. Em termos de capacidade de consumo, esta transformação significa a ascensão de 25 milhões de pessoas da classe ‘D’ para ‘C’ – que no final do governo Lula representava 50% da população, ou cerca de 100 milhões de brasileiros” (BIANCARELLI, 2014, p. 276).

sociopolíticos, era o Brasil conhecido pelos primeiros avanços no bem-estar social e pelo estereótipo de felicidade e otimismo manifestado, por exemplo, na imagem da carne e da cerveja (fig. 3)¹⁷.



Fig. 3 – Hermila vendendo rifa em mesas regadas à cerveja e espetos de carne. *Céu de Suely*, 2006

Contudo, é nesse contexto que o Brasil começava a experimentar os avanços mais acentuados do liberalismo global e a sua agenda pautada na sociedade de consumo. Se por um lado, nos anos que se seguiram, foi perceptível o aumento do poder de compra e, em paralelo, a conquista à entrada nas universidades pelas classes trabalhadoras, por outro lado, o país, não como problemática particular mas mundial, passou a apresentar, ao menos de maneira mais evidente, as complexidades no campo da cultura, as questões mais subjetivas e psicológicas – a ansiedade, a depressão e outros sofrimentos mentais¹⁸ desencadeados pelo capitalismo mais acentuado.

No segundo filme analisado, *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Júlia Murat, há um choque do encontro entre gerações. A chegada da mochileira Rita (Lisa Fávero) à cidadezinha de 11 pessoas, temporaliza o filme para o século XXI, que até então só dava indícios de um tempo que havia ficado para trás. De um lado, o povoado sem energia elétrica, quase sob ruínas, com sua arquitetura de paredes descascadas, casas empoeiradas e um único armazém de secos e molhados em funcionamento, de outro, está Rita simbolizando a modernidade que tal vilarejo ainda não conheceu.

O encontro de Rita com Madalena (Sônia Guedes), a única padeira da vila, reflete o pensamento benjaminiano sobre *vivência* e *experiência*. Se a vivência é anônima e desenraizada de laços afetivos e sociais mais sólidos, a experiência é a matéria do

¹⁷ No contexto de escrita deste tópico (2021), esta imagem ressignificava-se com a alta dos preços dos alimentos e o desmonte dos programas sociais no governo de Jair Bolsonaro (2019-2022). O signo da carne volta a fazer sombra à simbólica e triste imagem de pessoas na fila para pegar ossos em um açougue de Cuiabá-MT (uma das capitais do agronegócio) (CRISPIM MARTINS, 2022).

¹⁸ Conforme os estudos que se sucederam desde o *Mal-estar na cultura* ([1930] 2010), de Sigmund Freud, até os mais recentes como *Modernidade líquida*, de Zygmunt Bauman (1998), a mercantilização da cultura, de Frederic Jameson (2006), *Sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han (2017), entre outros estudos, para citar apenas no campo da cultura.

conhecimento transmitido no tempo e no espaço e da pertença do indivíduo ao lugar e às pessoas (BENJAMIN, 1987). A garota cindida pela hipermodernidade, que vaga de um lugar a outro sem qualquer sentimento de identificação e vínculo, encontra no contraste da espetacularização um espaço que não só é contracorrente ao efêmero como ainda é eternizado na condição de pessoas que simbolicamente nunca morrem (até Rita chegar). Rita é a figura urgente que chega para salvar da morte do esquecimento as histórias daqueles moradores. Sem qualquer comunicação tecnológica, a vila fictícia de Jotuomba, no Vale da Paraíba, é o lugar preservado para o rito. E este rito é simplesmente o cotidiano das pessoas que moram ali.

Já em *O homem das multidões* (2013), os diretores Marcelo Gomes e Cao Guimarães põem em debate a solidão nas grandes metrópoles. Inspirado no conto de mesmo nome de Edgar Allan Poe (1981), o filme conta a história de Juvenal (Paulo André), um maquinista de metrô, e Margô (Sílvia Lourenço), uma controladora de tráfego do mesmo metrô, em Belo Horizonte-MG. Juvenal expressa o sujeito contemporâneo que sente uma atração pelas multidões. Sua timidez faz com que ele sintase à vontade em meio à efervescência da cidade, mas evita o contato mais íntimo, as relações mais pessoais. Estar em meio à massa urbana sob anonimato é o *frenesi* deste *flâneur*. Já Margô imprime a concepção das relações sociais pós-modernas marcadas pelo virtual. A personagem possui milhares de amigos nas redes sociais, mas está sempre solitária e na ânsia de buscar uma companhia.



Fig. 4 – A solidão de Margô e Juvenal. *O homem das multidões*, 2013

Os personagens constroem mundos sob máscaras de suas existências. Juvenal esconde-se na fruição do caos urbano, leva a vida do mesmo modo maquínico com que conduz o trem: mora numa sala comercial, o que facilita o deslocamento até o trabalho, paga uma prostituta

na necessidade sexual, possui apenas móveis e objetos como recursos de sobrevivência. Vemos a radicalização da vida prática: um copo, uma cadeira, a ausência de objetos de valor afetivo ou mesmo do consumo hedonista. Já Margô foge a todo custo da multidão urbana, estabelece sua existência dentro de uma realidade paralela por meio do mundo virtual e do consumo: viaja até a lua com óculos de realidade virtual, alimenta o peixe digital, se encanta com o vestido na vitrine. Para além do automatismo cotidiano e a dissolução dos laços sociais, os personagens não chegam propriamente a representar as patologias modernas (as depressões e/ou ansiedades), mas um estado social de esvaziamento de sentido. Aqui o mal-estar têm bases estritas no modo de organização urbana. Quiçá, seriam os “românticos que se sentem sós, incompreendidos, incapazes de se comunicar de maneira significativa com seus semelhantes, e isso no próprio centro da vida social moderna, no ‘deserto da cidade’” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 66, aspas dos autores).

No longa *Praia do Futuro* (2014), Karim Aïnouz traz o romance entre Donato (Wagner Moura) e Konrad (Clemens Schick), mas, mais do que um romance, o filme aborda, assim como em *O Céu de Suely*, as dores existenciais contemporâneas em uma sociedade cada vez mais global. Ao mesmo passo que se narram os encontros inusitados – um alemão que perde o parceiro e se apaixona pelo bombeiro brasileiro que tentou o resgate –, também narra os desencontros, as separações necessárias – a separação de Donato com o irmão caçula quando ele ainda era criança. Mais uma vez, Aïnouz põe em seu filme a busca por um lugar de identificação. A Berlim não só é solo de pertencimento como de aceitação. A mesma coragem que Donato possui para enfrentar o mar e salvar vidas é a pulsão que o faz ter coragem de partir, porém carregando o grande vazio da distância do irmão. Evadir para tão longe possibilita a Donato a liberdade de assumir a sua sexualidade, longe do julgamento da família, mas também de ter que abdicá-la. De pagar essa liberdade com a saudade. O sentimento de não-pertença do personagem em Fortaleza é semelhante à Iguatu de *O Céu de Suely*. No entanto, Berlim é o lugar da afirmação de seus desejos; já em *O Céu de Suely*, a personagem situa o seu lugar de realização num plano idealizado que pode ser Porto Alegre, simplesmente porque é o lugar mais longe de Iguatu.

Em *Praia do Futuro*, Aïnouz encontra para esse sujeito que vaga de um lugar a outro – na figura de Donato – uma cidade que consegue abrigar as suas urgências existenciais, sem que com isso sugira uma ideia de Europa enaltecida ou idealizada, nem de um Brasil depreciado, mas de lugares em viva potência, sem disfarçar as realidades. Berlim e Fortaleza não são personagens autônomas do enredo, mas traços metafóricos da subjetividade e da condição sentimental desse sujeito errante. Os opostos em paisagem denotam as

subjetividades contemporâneas globalizadas: uma Fortaleza na imensidão do mar e das dunas de areia quente e uma Berlim gélida, sombria e igualmente imensa. A ambiência fílmica constrói uma atmosfera melancólica e nostálgica a partir de deslumbrantes imagens de natureza. A exaltação da natureza e dos aspectos culturais que lembram, ainda que vagamente, um romantismo nacionalista, aqui possui um caráter *binacional* – para usar o próprio termo de Aïnouz (2014).

Em *Beira-Mar* (2015), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, a viagem pelo litoral do Rio Grande do Sul é mote para contar a história de dois garotos, Martin (Mateus Almada) e Tomaz (Maurício José Barcellos), em processo de descoberta sexual. Escapar de uma Porto Alegre onde reside a família e os olhares de conhecidos é a possibilidade de assumir suas individualidades. Na narrativa também se tangencia o estranhamento de Martin com o pai, um tipo rude, de classe média-alta, que delega ao filho a responsabilidade de cobrar uma herança (uma casa) de alguns parentes pobres. Assim, o mal-estar do personagem está também em meio a um conjunto de valores familiares e de sociedade, cuja métrica é o dinheiro, que parece não importar para o adolescente.

A pré-produção do filme foi construída a partir das experiências individuais dos próprios cineastas. Uma tentativa de expressar a subjetividade dos autores na obra, como a escolha dos atores e a identificação mais aproximada com a vida fictícia dos personagens. Os diretores relatam, em entrevista, que o processo mais demorado na produção fílmica foram os sete meses de ensaios para criar intimidade e conexões reais entre os personagens da trama (MATZEMBACHER; REOLON, 2018). O objetivo era gerar uma identificação no elenco para além da própria ficção. Além disso, por meio de uma estético-narrativa que preza por imagens/sons de natureza, o filme possui uma vontade de escapar da atmosfera funcionalista de sociabilidade e se entranhar numa ideia de alma livre, de novas experimentações. Assim como em outros filmes do *corpus*, como *O céu de Suely*, *Praia do Futuro* e *Pela Janela*, também vemos personagens perdidos, sem rumo certo, mas em movimento constante de descoberta.

No filme *Redemoinho*, do diretor José Luiz Villamarim, adaptado do livro *Inferno Provisório* (2016), de Luiz Ruffato, conta-se a história do reencontro de dois amigos: Gildo, que foi embora para a cidade de São Paulo, e Luzimar, que ficou em Cataguases-MG. O filme ilustra as diferenças de vida entre o interior e a metrópole, a ascensão social de quem deixou o meio rural para enfrentar o meio urbano. Gildo é o sujeito urbano que traz no corpo as marcas do cansaço, do estresse e de uma emergência econômica quase forjada pelo carro espaçoso, pago sob um estilo de vida vazio e angustiante.

O desenvolvimento narrativo, conduzido pela insistência do personagem Gildo com Luzimar, na busca por um tempo a mais com o amigo e as várias cervejas, expressa um indivíduo desesperado, que tenta tapar com a embriaguez e a crença do sucesso material os desejos deixados para trás (o romance não vivido com irmã de Luzimar, os traumas não resolvidos). A vida gerenciada pelo consumo, como na ostentação do presente caro à mãe (um televisor de 40 polegadas) ou a possibilidade de levar os filhos à Disney não dão conta de preencher o seu vazio existencial. Já Luzimar, ainda que traga os traços da dura rotina no chão de fábrica, como a perda da audição, mostra um conformismo com a vida pacata e modesta. A válvula de escape do motor intenso da máquina de tecelagem em que trabalha está no estilo de vida pós-expediente. Lá fora, o tempo passa devagar e no contraste do trânsito caótico dos grandes centros urbanos, como a bicicleta e o trajeto pela orla rural-urbana. Essas características marcam um estado de espírito mais leve, mas não menos aflitivo pelos atravessamentos das violências do progresso industrial. Em Cataguases, as relações afetivas são marcadas pela concorrência (inclusive entre amigos), pela violência (da exploração do trabalho e da hierarquia masculina) e pelos vazios existenciais de uma vida que não se assenta nem no passado doloroso nem no presente brutal.

Em *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, a inspiração vem de um contexto de Brasil onde o cenário econômico é favorável – entre os anos de 2010 e 2015 – e na contramão da situação de Portugal, que enfrentava uma crise econômica¹⁹. Foi essa imigração crescente para o Brasil que inspirou a cineasta no mote do filme. A história é de duas amigas de infância que saem de Portugal para viver em Belo Horizonte-MG. Francisca (Francisca Manuel) já morava na cidade há alguns anos e, na familiaridade com o local, já conseguia estabelecer diferenças culturais que a incomodavam e a impediam de ter um sentimento de pertença: as incertezas de lugar, a falta de identificação e o próprio olhar para a vida sob indefinição são o que parecia causar-lhe mais mal-estar. Durante toda a narrativa, a personagem vive em um estado de inquietude, que não necessariamente tem a ver com um porvir, mas com uma vida regida por uma presentificação exacerbada. Ela não sabe se volta para Portugal ou se fica, se está namorando ou se tem um amigo etc.

Já Teresa (Elizabeth Francisca) acaba de chegar de Portugal e enxerga a Belo Horizonte sob fruição constante. A personagem analisa a cidade sob um estado de encanto permanente. Interessam-lhe os traçados das ruas, o montante de lojas, as novas amigas e, assim, o filme

¹⁹ Portugal foi um dos países mais impactados pela crise econômica internacional de 2008. O agravamento nos índices de desemprego provocou um fluxo migratório contrário: brasileiros imigrantes de Portugal que retornavam para o seu país natal e o aumento de imigrantes estrangeiros de Portugal para o Brasil (NUNAN; PEIXOTO, 2012).

constrói uma estética bastante pautada nas cotidianidades. Há, na narrativa, uma vontade de tornar o espaço caótico da metrópole em um lugar de convivência, amizade e generosidade: “A expectativa é pensar os espaços como lugares de reservas emocionais que dão sustentação às sensibilidades dos sujeitos que vivenciam os espaços de lazer, trabalho e moradia” (COSTA, 2018, p. 93). Embora a efervescência da cidade esteja sempre presente na fotografia fílmica, os resquícios de um lugar normalmente imaginado para os lugares interioranos – os vínculos fáceis de amizade, a confiança, a interação social – aparecem na grande Belo Horizonte sob conversas íntimas com um estranho na rodoviária, na confiança da personagem ao deixar desconhecidos cuidarem de sua bolsa, nas amizades inusitadas num bar qualquer. E a característica *pós-moderna* da mediação pelas redes sociais digitais aparece para encurtar a distância entre Brasil e Portugal.

Em *Pela Janela* (2017), a diretora Caroline Leone discute as relações do mundo do trabalho e a cultura do descarte em relação ao envelhecimento. Rosália (Magali Biff), protagonista do filme, trabalha há 30 anos numa fábrica de reatores na Grande São Paulo e, então, é demitida. Não ter mais um trabalho significa inutilidade para ela, fazendo com que a personagem enfrente um vazio existencial. O seu recomeço é inscrito numa viagem até *Buenos Aires*, com o irmão José (Cacá Amaral).



Fig. 5 – Rosália na fábrica de reatores. *Pela Janela*, 2017

Caroline Leone busca adentrar o espectador na rotina do trabalhador comum explorando os detalhes no dia a dia da fábrica, ou no serviço doméstico ao fazer um café, dobrar roupa, montar a mesa etc. Há um jogo de experimentação fílmica que burla a visão instrumental das ações (OLIVEIRA, 2021). Também as imagens de paisagens de natureza e suas alternâncias

entre dia e noite, sol e chuva, campo e cidade, deixam de ser simples cenários para expressar o estado de espírito da personagem Rosália em uma viagem que será a sua jornada interior.

Em *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, é retratada a história de Cristiano (Aristides de Souza), um trabalhador errante do Estado de Minas Gerais. O filme, para além de pensar a rotina pesada do trabalhador braçal, dá destaque para o fator psicológico, a vida sentimental do personagem. Narrado em primeira pessoa, põe-se o espectador como testemunha das violências simbólicas e físicas do mundo do trabalho, sobretudo em um contexto de perdas significativas de direitos trabalhistas no Brasil²⁰, mas não apenas isso. Aqui, vagar de um lado a outro não é da ordem da escolha, mas da subsistência. Todavia, a maior violência infligida sobre o personagem é a colonização da sua alma. Já disse Benjamin (2013, p. 303): “A parte mais elevada do ser humano, a sede de sua honra e de todos os sentimentos que o enobrecem, e que se forem pisoteados acaba esmagando-o e lançando na ruína tudo o que possui, não é levada em consideração porque não se consegue convertê-la em dinheiro”. Assim, o que singulariza Cristiano e o faz lembrar do humano que se esconde na capa de trabalhador são as brechas que ele encontra para burlar as experiências monetizadas. São as noites embaladas pelo som do violão, a arte. Os prazeres e as dores do romance com Ana (Renata Cabral), o amor. Soltar pipa em um terreno qualquer, a trivialidade. Rir e contar piadas no almoço com os colegas, a amizade.

Em *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira, temos o registro do cotidiano de Juliana (Grace Passô), uma agente de endemias que se muda de Itaúna para Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte. A chegada em Contagem marca o nascimento de uma nova Juliana que, além de começar em um novo trabalho, é abandonada pelo marido que fica em Itaúna. As amizades que faz, as novidades da cidade, os acasos nas visitas regulares no controle da dengue são potencialidades que reanimam a personagem. Semelhantemente à *Cidade onde envelheço*, a Contagem é vista sob um fragmento de regionalidade que preserva valores enfraquecidos nos grandes centros urbanos: a amizade, a abertura e o acolhimento (SIMMEL, 1967). Para além do desordenamento dos rearranjos urbanos periféricos e da densa paisagem demográfica, há, no bairro do Amazonas, ares de comunidade que não veem

²⁰ Entre os pontos de maior destaque da reforma trabalhista (Lei nº 13.467/2017), estão a flexibilização da remuneração e do plano de carreira, os acordos coletivos entre patrões e empregados em vantagem da legislação, o aumento da jornada de trabalho de 8 para 12 horas diárias, com 36 horas de descanso, a extensão da possibilidade de terceirização de diferentes profissões e a possibilidade de trabalhos intermitentes. No centro de impactos das novas medidas, estão a precarização do trabalho com a extensão de jornadas, a informalidade e a chamada *uberização* do mercado de trabalho: “uberização é uma nova fase, que é a automação dos contratos de trabalho. É o trabalhador negociando individualmente com o empregador, a sua remuneração, o seu tempo de trabalho e arcando com os seus custos” (ANTUNES, 2016 *apud* BRANDÃO; FERREIRA, 2020, p. 93).

na novata (Juliana) uma ameaça (como se vê em *O céu de Suely*) ou indiferença (*O homem das multidões*). Em *Temporada*, as pessoas cercam a protagonista com vontade de fazê-la ficar. Do convite para um pedaço de bolo com café ao corte de cabelo moderno, a trama reencanta as trivialidades do dia a dia e mostra que é nas ações mais rotineiras e banais que estão as resistências à precariedade do trabalho e dos arranjos urbanos.

Em *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, a cidade de Porto Alegre-RS é retratada sob uma atmosfera do inabitável e do estado mais acentuado das dissoluções sociais. O filme manifesta o estado de caos, abandono e violência de grandes metrópoles, mas também se inscreve em um contexto crescente da onda conservadora e reacionária do país sob a fase pré-Bolsonaro²¹: “boa parte do processo de escrita do roteiro se deu sobre sentimentos como raiva e desespero”, relata o diretor Filipe Matzembacher (2018, n.p.).

O filme conta a história de Pedro (Shico Menegat), que ganha dinheiro como *performer erótico* na internet e enfrenta um processo na justiça por agressão – motivada por *bullying* pela sua sexualidade, na faculdade. O rapaz tem como família a irmã, que vai embora para Salvador-BA, e a avó, que parece ter uma boa relação com o neto, mas um pouco ausente. De todo o *corpus* de estudo desta pesquisa, *Tinta Bruta* é um dos filmes que mais imprime o capitalismo em estado bruto. O enredo exprime dois mundos: o mundo real marcado pela falta de dinheiro, pela hostilização das pessoas devido à sua sexualidade e a busca incessante em sobreviver numa cidade cuja tônica é gerida pela disputa material; e o mundo virtual, onde o protagonista pinta-se de colorido fluorescente e possui uma grande rede de espectadores. Sem amigos, isolado e com medo da violência, o personagem passa a maior parte do tempo preso no apartamento. A Porto Alegre de *Tinta bruta* é bem diferente da Porto Alegre de *Aos olhos de Ernesto*: a arquitetura no misto da decadência e dos rearranjos modernos (os paredões de concreto, os viadutos, os apartamentos enclausurantes) e a permanente sensação de vigilância.

Na condição existencial ansiosa e desamparada, o personagem encontra noutro performer erótico, Léo (Bruno Fernandes), a possibilidade de vínculo afetivo. A relação se inicia com desconfiança, quando Pedro descobre que esse garoto está fazendo as mesmas performances e roubando sua clientela virtual. A relação dos dois jovens não dura muito, pois,

²¹ Já no processo de produção do filme (2016-2018), o Brasil apresentava, nos debates públicos, uma onda crescente de um conservadorismo bastante aliado aos segmentos religiosos de matriz cristã neopentecostal, mas não apenas isso. Entre as agendas políticas com viés de extrema-direita, estavam os discursos homofóbicos do então candidato à presidência Jair Bolsonaro, que no mesmo ano (2018) foi eleito presidente da República (ALMEIDA, 2019; CUNHA, 2020).

mais uma vez, as marcas do abandono acertam Pedro, com a partida do parceiro para a Alemanha.

Em *Aos olhos de Ernesto* (2019), da diretora Ana Luiza Azevedo, conta-se a história de Ernesto (Jorge Bolani), um uruguaio exilado da ditadura do Uruguai que veio morar com a família em Porto Alegre-RS. Aqui, Porto Alegre é representada pelo caráter colonial, arcaico que preserva a memória na arquitetura. Com o filho Ramiro (Júlio Andrade) morando em São Paulo e com a sua visão parcialmente perdida, Ernesto encontra autonomia e companhia com Bia (Gabriela Poester), uma jovem de 23 anos de idade que cuida de cães e faz outros trabalhos extras para sobreviver.

O filme discute a solidão na velhice e evidencia os desejos e as angústias dessa fase, criando espaço para desnaturalizar essa etapa da vida como doença. Ernesto, ainda que com capacidades físicas prejudicadas, restaura um lugar para o idoso no mundo utilitarista. Opondo-se ao olhar infantilizado do filho, que quer levá-lo para São Paulo, ele consegue enxergar em Bia um interesse genuíno que ultrapassa a imagem de um idoso o qual precisa de cuidados. Ernesto compartilha um velho mundo com Bia – a beleza da experiência de escrever e receber cartas, a beleza do canto e da dança melosa – e Bia compartilha o novo mundo com Ernesto – as facilidades na vida prática com as novas tecnologias informacionais, o lanche de rua, os saraus em praça pública.

A relação fraternal que começa por interesse material e pequenos furtos por parte de Bia consolida-se pela troca mútua de duas existências que, apesar da idade, têm muito em comum: ambos compartilham da angústia da exclusão na sociedade produtivista e o desamparo social e afetivo. No caso de Bia, trata-se de uma garota *teatina*²², sem família, sem casa, sem dinheiro, que se abriga em relacionamentos abusivos. Se as relações afetivas são diluídas pela visão do dinheiro, Ernesto assume o risco e insiste por um ideal de humanismo quase rousseauiano²³ que, mesmo nas demonstrações de um caráter traiçoeiro por parte de Bia, não se esmorece. Com a paciência de um sábio, o personagem confia a amizade a quem nunca

²² Termo usado, sobretudo no Rio Grande do Sul, que significa: “Levar vida nômade ou erradia; andar de estância em estância”. Cf. Michaelis (versão *online*).

²³A visão de mundo do filme parece congrega aproximações com o pensamento rousseauiano em que as corrupções humanas derivam do sistema competitivo de base na propriedade privada: “o homem é naturalmente bom, creio havê-lo demonstrado. Que será, pois, que o pode ter depravado a esse ponto, senão as mudanças sobrevindas na sua constituição, os progressos que fez e os conhecimentos que adquiriu? Que se admire quanto se queira a sociedade humana, não será menos verdade que ela conduz necessariamente os homens a se odiarem entre si à proporção do crescimento dos seus interesses, a se retribuir mutuamente serviços aparentes, e a se fazerem efetivamente todos os males imagináveis. Que se pode pensar de um comércio em que a razão de cada particular lhe dita máximas diretamente contrárias àquelas que a razão pública prega ao corpo da sociedade, e em que cada um tira os seus lucros da desgraça do outro?” (ROUSSEAU, 1988, p. 51).

teve confiança e, juntos, constroem uma aliança semelhante à de pai e filha, mas sem os julgamentos próprios da relação parental.

Por fim, é importante sublinhar que a perspectiva romântica que emerge de tais filmes é incompatível com a visão romântica radicalmente idealista e esvaziada de crítica social. Aquele romantismo que ficou conhecido em muitas obras artísticas (literatura, teatro, pintura etc.) pela fuga da realidade no amor impossível, pelos personagens heroicos e pelas relações místicas e religiosas representadas na forma de sonhos, no plano transcendental ou da imaginação. O romantismo, então é a chave de leitura reflexiva acerca de filmes que pedem por um reencanto do mundo. Veremos, adiante, que a organização e definição dos temas de cada tópico foram estabelecidas a partir de significações que nascem dos filmes. Interpretar e buscar a poética nas imagens de pequenas coisas é um dos caminhos possíveis para tentar desvencilhar-se de um olhar prático e condicionado acerca das obras.

2.2 O romantismo como visão de mundo e a racionalização da vida

A visão de mundo romântica nem tanto se lança como uma crítica muito consciente aos efeitos do capitalismo na sociedade, mas imersa neles. É uma crítica de dentro do limiar do capitalismo industrial e, portanto, de “autocrítica da modernidade” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 43). Ela surge nas artes, na filosofia e em outras áreas do conhecimento tangenciando temáticas variadas. Tão logo, o romantismo com relação à modernidade possui particularidades que o diferencia de uma crítica puramente ao capitalismo e/ou aos seus sintomas. A melancolia como sintoma coletivo aparece vinculada à experiência de perda. Tal sentimento caracteriza-se pelo estado nostálgico de ter perdido um lar, um tempo ou um espaço de identificação. O sujeito romântico vê-se estranhado e nostálgico por um tempo em que as relações eram mais sólidas e decifráveis: “A nostalgia aplica-se a um passado pré-capitalista, ou pelo menos a um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não estava plenamente desenvolvido” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44).

É importante sublinhar que só é entendida como romântica a perspectiva que, de alguma maneira, volta-se ao passado e recusa a premissa essencial da modernidade: a racionalização da vida e o utilitarismo. A crítica à modernidade que anseia por um futuro a partir do presente, sem restituir no passado as suas bases perdidas (um olhar mais sensível e menos racionalizado sobre o mundo, a vida prática mais a poesia), não se configura como romântica, pois são as perdas desses valores que contribuem para a formação de uma cultura assentada sobre a

nostalgia de um passado interrompido enquanto promessa de progresso. E é no interior desse sentimento coletivo de *falta* que as características mais profundas do romantismo se acham: a melancolia, o vazio existencial, o sentimentalismo, o subjetivismo.

Ainda que o pensamento romântico tenha uma tendência de inclinar-se por uma ou outra característica, ele não pode ser reduzido a uma lista de categorias sem que essas definições estejam relacionadas a uma ideia maior que as uma organicamente. Essa ideia é sublinhada pelos autores Löwy e Sayre (2015, p. 212) como “um conjunto cujo significado global tende à recusa nostálgica da reificação-alienação moderna”.

Em um contexto em que a lógica capitalista emergia sob promessas de um futuro de progresso, os românticos, ainda que sem uma pretensão muito consciente (por vezes, acusados de uma certa ingenuidade e sentimentalismo burguês), tocaram num ponto divergente para o pensamento da época:

eles viram o que estava fora do campo de visão liberal individualista do mundo: a reificação, a quantificação, a perda dos valores humanos e culturais qualitativos, a solidão dos indivíduos, o desenraizamento, a alienação pela mercadoria, a dinâmica incontrolável do maquinismo e da tecnologia, a temporalidade reduzida ao instantâneo, a degradação da natureza (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 265).

O romântico possui uma inquietude questionadora, uma procura pelo acaso, que se lança a enfrentar o mundo sem saber o porquê ou o que pretende encontrar. Existe aí uma indagação profunda e uma vontade de recriar um futuro sob o olhar pessimista para o presente: “É assim que se explica o paradoxo aparente de que o ‘passadismo’ romântico também pode ser um olhar para o futuro; a imagem de um futuro sonhado, além do mundo atual, inscreve-se na evocação de uma era pré-capitalista” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 44).

Os românticos representam este indivíduo, que na percepção de um esvaziamento de sentido no mundo, caem em estado melancólico como recusa e reivindicação dessa condição. Como já dizia Starobinski (1993, p. 11), “o mundo é um teatro, os homens aí sustentam papéis, declamam e gesticulam como atores até que a morte os expulse da cena”. No romantismo, há a recusa de uma vida sob máscaras e a latência melancólica descobre o modo de viver forjado e sem sentido. As formas de convivência comunitária, ainda presentes na era pré-capitalista, teriam sido alienadas pela crescente urbanização. Por essa razão, os românticos expressam, na emergência das grandes cidades, a clausura do seu próprio eu.

Em *A metrópole e a vida mental*, Simmel (1967) defende que os efeitos da urbanização enquanto espaços privados ao consumo e à intensificação de estímulos sensoriais – a

estandardização na arquitetura e na vida cotidiana – constroem a base psíquica do indivíduo urbano e enfraquecem os laços afetivos, constituindo indivíduos egoístas. Para o autor, o indivíduo urbano sofre uma carga de demandas psíquicas de atenção e reação produzida pelo ritmo frenético e o anonimato nas relações sociais, que superficializa suas sensibilidades mais complexas. Esse indivíduo deve converter imagens com uma “única vista de olhos” (SIMMEL, 1967, p. 11). Como exercício de defesa, ele tende a organizar os múltiplos estímulos padronizando-os e, ao mesmo passo, despersonalizando o contato humano: “Com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica” (SIMMEL, 1967, p.11). Ou ainda:

A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência da ambigüidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais — tal como externamente esta precisão foi efetuada pela difusão universal dos relógios de bolso (SIMMEL, 1967, p.13).

Na matriz do pensamento de Simmel, está a crítica rousseuniana da propriedade privada, que é inspirada pelos românticos ao identificar, nesse sistema econômico marcado pelo dinheiro, uma gestão da vida e das relações humanas a partir de uma ordem burocrática e racional, semelhante ao sistema fabril. Simmel (1967) distingue ainda o individualismo romântico do individualismo liberal: o primeiro refere-se a uma característica singular do indivíduo voltado para o próprio eu, o segundo é quantitativo e marcado pelas relações de posse. No individualismo romântico, o indivíduo volta-se para si com intensa insistência e, por isso, os traços melancólicos de um vazio existencial são compreendidos na sua complementaridade e organicidade: uma indagação sobre si e sobre a realidade exterior. Enquanto no individualismo liberal ele entretém-se pelo consumo, no individualismo romântico perturba-se com a cisão do humano com ele mesmo e com o mundo exterior. Embora o romântico tenda a isolar-se, esse isolamento é interpretado como recusa e reivindicação da dissolução das relações humanas e do afastamento da natureza e não um distanciamento marcado pelo individualismo (SIMMEL, 1967).

Outra questão a mencionar é que o romântico tem dois polos dialéticos, mas não necessariamente contraditórios, que são a *unidade* e a *totalidade*. A unidade do eu não exclui a natureza; pelo contrário, a natureza é a sua extensão e o coloca em relação com a sociedade (unidade/totalidade) (SIMMEL, 1967). Ao tentar encontrar-se com seu *eu* interior e explorar suas capacidades imaginativas como maneira de restaurar a experiência perdida, o indivíduo cai em contradição na impossibilidade de subjetivar-se naquela forma de organização e pensamento social.

Em consonância com essa ideia, está a reflexão de Walter Benjamin. Para o autor, a dissolução das relações sociais, a racionalização tecnicista do pensamento, o empobrecimento do ver e do sentir, o desenraizamento da cultura e o anonimato do indivíduo urbano são problemáticas centrais da modernidade (BENJAMIN, 1987, 2000, 2013, 2015). A modernidade, para o autor, é marcada pelo *declínio da experiência*; logo, as relações humanas definidas pela mercantilização e a difusão da técnica teriam seus impactos na subjetividade coletiva: “Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (BENJAMIN, 1987, p. 115).

Também em diagnóstico sobre a concepção de experiência e tempo na contemporaneidade, Giorgio Agamben (2008), em *Infância e história: destruição e origem da história*, defende que a experiência do tempo herdada da eclosão manufatureira e dos consequentes avanços da técnica fabril a torna esvaziada de sentido: “A experiência do tempo morto e subtraído à experiência, que caracteriza a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas, parece dar crédito à ideia de que o instante pontual em fuga seja o único tempo humano” (AGAMBEN, 2008, p. 117). A crítica do autor refere-se à nulidade da essência humana que é subtraída pela alienação do jogo do tempo no pensamento ocidental. O sujeito moderno ver-se-ia na impossibilidade de apreender um tempo e uma experiência tomada de sentido na obsessão de “ganhar tempo e ao mesmo tempo fazê-lo passar” (AGAMBEN, 2008, p. 114). O pertencimento do sujeito a si mesmo e ao tempo que ele se insere estaria na ressignificação dos instantes pontuais que escapam ao *continuum* do tempo retilíneo.

De acordo com Agamben (2008), o exame benjaminiano, em *Experiência e Pobreza* (1987), sobre a perda da experiência por efeito das barbáries da guerra, das catástrofes e misérias consequentes não mais seria o estopim para o declínio da experiência, pois essa questão viria a ser prevacente no espírito do sujeito contemporâneo para além das realidades traumáticas: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz – entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2008, p. 22). A supressão da *experiência*

autêntica tornaria a vida do indivíduo moderno insuportável tanto mais ele se der conta: “*Pois eles [modernos] são como aqueles personagens de quadrinhos da nossa infância, que podem caminhar no vazio desde que não se dêem conta: no instante em que se dão conta, em que têm experiência disso, despencam irremediavelmente*” (AGAMBEN, 2008, p. 24). A incapacidade de transformar em experiência as ações cotidianas, sejam elas relevantes ou banais, é refletida na alma moderna difícil de ser suportada.

O isolamento do indivíduo, a ruptura às formas orgânicas da vida comunitária, do ideal de bem comum coletivo e o caráter capitalista das relações sociais colocam a consciência social na contemporaneidade em pleno estado de devaneio. O sujeito moderno dos grandes centros vive, assim, em um estado onírico, como se fosse absorvido pelo efeito narcotizante do caos e da multidão.

As abordagens benjaminiana e agambiana sobre a modernidade buscam compreender as manifestações simbólicas e um estado da cultura que está adoecido pelas profundas transformações sociais e propõem um diálogo consonante com a perspectiva romântica:

Quer dizer então que os românticos veem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de ‘mal du siècle’; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a ‘alma romântica’ (ROSENFELD; GUINSBURG, 1993, p. 272, aspas dos autores).

Nesta proposta de tese, o olhar para o romantismo contribui para uma crítica cultural que atualiza as demandas do presente sob uma conjuntura que não se deixa escapar justamente do subjetivismo assinalado pelos românticos. Ainda que não se possa dizer que o quadro que compõe as dores da alma humana na contemporaneidade seja desvinculado dos avanços neoliberais e do desamparo do indivíduo frente à dissolução do Estado e demais instituições, também é verdade que ele está engendrado no sistema de maneira tal que se torna tão utópico quanto conceber mudanças significativas no plano da estrutura socioeconômica, sem que esta também seja modificada no plano da cultura.

Nessa intenção, Max Horkheimer, em *Eclipse da Razão* (2010), e Herbert Marcuse, em *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (1982), também lançam luz para pensar, neste capítulo, como esse sujeito desajustado, cindido ainda mais num

capitalismo avançado aparece personificado e engolido pela razão instrumental. Em filmes como *O homem das multidões*, *Redemoinho*, *Pela janela* e *Tinta Bruta*, vemos narrativas que expõem não apenas como tema, mas como forma um mal-estar atualizado, um mal-estar provocado pela radicalidade da técnica aliada à ideologia capitalista: a mecanização e quantificação do mundo.

Sobre isso, os autores vão dizer que os componentes de base do capitalismo – o lucro, a tecnologia de produção fomentada pela exploração do trabalho, a propriedade privada – passam a ter papel central na construção da subjetividade do sujeito contemporâneo. O tecnicismo aliado ao projeto neoliberal sobrepõe-se ao indivíduo, reduzindo a sua capacidade de pensamento, induzindo-o a um mal-estar e a uma busca constante por sobrevivência: “O avanço de recursos técnicos de informação se acompanha de um processo de desumanização. Assim, o progresso ameaça anular o que se supõe ser o seu próprio objetivo: a ideia de homem” (HORKHEIMER, 2010, p. 7). A busca por uma razão em harmonia com a totalidade das coisas – a ideia objetiva de um todo coletivo – é, então, subvertida pela razão instrumental:

A crise atual da razão consiste basicamente no fato de que até certo ponto o pensamento ou se tornou incapaz de conceber tal objetividade em si ou começou a negá-la como ilusão. Esse processo ampliou-se gradativamente até incluir o conteúdo objetivo de todo conceito racional. [...] Presume-se que esses assuntos são escolhas de predileção e escolha, tornando sem sentido falar de verdade se quando se fazem decisões práticas, morais ou estéticas (HORKHEIMER, 2010, p. 13-15).

O projeto de progresso e de emancipação do indivíduo por meio da ciência racionalista foi, portanto, destruído pela própria racionalidade instrumental. Em congruência com esses estudos, Marcuse (1982) defende que a sociedade iniciada a partir do século XX personifica a razão de acordo com as necessidades e interesses individuais. Se, por um lado, os avanços tecnológicos promoveram facilidades de exploração da natureza e melhoria na qualidade de vida de parte da população²⁴, por outro lado, também promoveram a criação de falsas necessidades – e, principalmente, engoliram o indivíduo pela própria técnica que criara. A racionalidade tecnicista impactou não apenas as formas de produção e consumo, mas também a consciência humana. Na luta pela sobrevivência no capitalismo, a técnica passou a exercer efeitos de dominação:

²⁴ Facilidades que chegaram apenas para uma diminuta porção social – a classe média e a burguesia.

a modificação qualitativa compreende uma modificação *na própria estrutura tecnológica* no mesmo grau com que o aparato técnico estabelecido engolfa a existência pública e privada em todas as esferas da sociedade - isto é, se torna o meio de controle e coesão num universo político que incorpora as classes trabalhadoras (MARCUSE, 1982, p. 41).

Vemos, no tópico seguinte, filmes que expressam essa racionalidade tecnicista. Personagens não só a serviço da *máquina*, mas à sua personificação. Personagens em constante ameaça de perdas de subsistência e concorrência. É a expressão do indivíduo mecanizado pelo pensamento unidimensional que a máquina o converteu. A ideia de ambos os autores (Marcuse e Horkheimer) cabe, aqui, como análise, porque o sentimento de melancolia romântica exprime essa disjunção do indivíduo e o meio: “a inversão ontológica do trabalho subjetivo/criativo pelo trabalho objetivo/produtivo” (SOARES, 2015, p. 34). Vemos essa reivindicação em temáticas românticas que elogiam o artesanato, o sagrado da colheita de contextos pré-industriais.

A transição da modernidade à hipermodernidade e o trato da vida cotidiana que passa da acumulação de capital à flexibilização e consumo podem atualizar sobre os romantismos em comparação: o romantismo que perpassa um contexto de pré-capitalismo e os primeiros sintomas de uma sociedade fragilizada e o romantismo na hipermodernidade, que já tomou contornos profundos e evidentes no que se refere às crises e consequências sociais (LÖWY; SAYRE, 2015, 2021).

2.3 O tempo da fábrica: mecanização, quantificação e desencantamento

Em *Array*, o artista húngaro Magyar Adam apresenta, em um vídeo experimental, um olhar clínico para a sociedade automatizada dos grandes centros. Uma sucessão de instantes quase fixos de uma multidão caminhando em simultaneidade é capturada. O fotodinamismo combinado com diferentes dispositivos, como scanner e lentes, faz emergir um interior da imagem que os nossos olhos não seriam capazes de ver. Para Fabris (2004, p. 62), a fotodinâmica “não busca apenas a síntese do gesto enquanto expressão estética. Procura captar também o seu interior, aquela ‘emoção sensorial, cerebral, e psíquica que experimentamos no momento em que um gesto deixava atrás de si seu soberbíssimo rastro irruente’”. Na obra de Magyar, segundos são transformados em minutos numa exposição de gestos habituais que invocam uma angústia latente em todos os passantes das plataformas de metrô de Seul (fig. 6). A captura dos olhares cabisbaixos e quase sincronizados para a tela do celular imprime o estado de ânimo do sujeito contemporâneo esvaziado de experiência. A

genialidade do artista está na possibilidade de experimentar a ruptura do círculo vicioso do tempo autômato. Assim, mais do que apreender partículas de *tempo mortos*, o artista leva a refletir sobre os nossos movimentos habituais adestrados pela atmosfera capitalista.



Fig. 6 – Frame da obra *Array* (2014), de Adam Magyar. Exibido na Gallery Soso, Heyri – Seul

Essa discussão faz pensar no montante de obras cinematográficas que, assim como o vídeo artístico de Magyar, refletem a experiência perdida a partir de técnicas que atuam na contracorrente da espetacularização da lógica do cinema comercial que hiperboliza o sensorial. Para Vieira Jr. (2014), esse cinema – que foge ao padrão do que comumente é visto no cinema comercial e tem como característica fundamental a valorização do micro em detrimento do macro, além da contraposição do dinamismo estético-narrativo, por exemplo – contribui para deslocar o olhar acostumado e anestesiado da cultura visual hipermoderna. Trata-se de subverter a visão instrumental da técnica cinematográfica: “em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem” (VIEIRA JR., 2014, p. 13).

Nos célebres livros de Gilles Deleuze, *A Imagem-movimento* (1983) e *A imagem-tempo* (2005), discute-se essa potencialidade da imagem cinematográfica e o além de um cinema clássico imanentemente da imagem-movimento: um cinema moderno da imagem-tempo. Na conceituação de imagem-movimento, Deleuze (1983) empreende outras três categorias como subtipos da imagem cinematográfica: a) *A imagem-ação*, cuja imagem-movimento constrói-se na ação da cena e possui um tempo e um espaço determinados a seu desenvolvimento. Isto é, o tempo é subordinado ao movimento, pois ele funciona na cronologia fixa do tempo da ação. Se acaba a ação, vem o corte. b) *A imagem-percepção*, a qual se trata de uma imagem em que um “conjunto de elementos age sobre um centro, e que varia em relação a ele” (DELEUZE, 1983, p. 241). Em termos mais técnicos, vê-se a imagem-

percepção nos planos abertos, nas miradas para o ambiente cênico em que os personagens vão reagir/encenar. Assim, um conjunto de elementos reporta ao personagem e/ou objeto. c) Por último, a *imagem-afecção*, que se configura, na maioria das vezes, numa imagem de primeiro plano em tempo prolongado na tela, nos *close-ups*, nos planos fechados, seja nos rostos dos personagens seja em objetos cênicos: “o que ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior” (DELEUZE, 1983, p. 241).

Sob essa ideia, o prolongamento da imagem na tela produz uma dimensão afetiva, uma sensibilidade provocada pelo tempo e pela aproximação do quadro. Em outras palavras, Deleuze (1983) chama tal imagem de rostidade: “esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto” (DELEUZE, 1983, p. 104). A imagem-afecção e a crise da imagem-ação dão base para uma nova concepção de imagem cinematográfica que irrompe a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e cujo empenho não estaria mais na apreensão de um mundo traduzido, como o do cinema clássico, mas de um real ambíguo, uma imagem que tensiona o *pensamento* e, desse modo, orienta-se para além do movimento:

Não seria antes ao nível do ‘mental’, em termos de pensamento? Se o conjunto de imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às evigências de novos signos, que a levassem para além do movimento? (DELEUZE, 2005, p. 10, aspas do autor).

Movimentos como a *Nouvelle Vague* e o *Neorealismo Italiano* inventavam, segundo o autor, uma imagem cinematográfica cuja subordinação material é centrada no tempo. Isso não quer dizer que a imagem-movimento desapareceu, mas que o estatuto da imagem cinematográfica teria alcançado um *além* da imagem-movimento:

As características que serviram para definir anteriormente a crise da imagem-ação: a forma da balada/perambulação, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal dizem respeito aqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos liames sensório-motores, todas essas características eram importantes, mas somente na qualidade de condições preliminares. Elas tornavam possível a nova imagem, mas ainda não a constituíam. O que a constitui é a situação puramente óptica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas (DELEUZE, 2005, p. 11-12).

Nessa imagem-tempo, a predominância de planos-sequências e/ou de um ritmo de montagem que não mais privilegia o tempo previsível das cenas (a imagem-movimento, o tempo da ação) promoveria a abertura ao “imprevisto”, à apreensão de imagens-tempo. Mais do que servir a um encadeamento objetivo para compor a narrativa, essas imagens aspirariam em mostrar seus sentidos por elas mesmas: “os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos” (DELEUZE, 2005, p. 13). E o fazem a partir dos usos de tempos mortos e/ou de uma superação da imagem-afecção – do prolongamento da imagem na tela que gera afeto ou ainda do logramento do espectador ao estender o tempo de uma cena cuja ação já terminou – e, dessa forma, na insistência de um plano prolongado, produzem-se imagens pensantes.

Sob essa discussão, emerge a *primeira constelação* desta tese, a partir do signo do *tempo da fábrica*, a exemplo dos filmes *Histórias que só existem quando lembradas*, *O homem das multidões*, *Pela Janela*, *Redemoinho* e *Arábia*. Ao colocar essas obras em relação, é possível analisar como a questão da percepção do tempo implica a *mecanização* e a *quantificação do mundo*. Embora cada filme parta, em alguma medida, de técnicas e estilos diferentes, é possível identificar na forma e experiência fílmica a expressão da crítica à visão instrumental (OLIVEIRA, 2021). Ou seja, filmes que propõem maneiras de filmar e compor a imagem que sobrevaloriza o ritmo lento, a profundidade de campo, os planos-sequência e que exigem uma fruição contemplativa: a experiência do tempo morto, a experiência do tempo avesso à racionalidade tecnicista.

Segundo Aumont (2004), é no quadro – e nas suas possibilidades de estabelecer profundidade de campo – que se materializa na imagem uma visão de mundo: “O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo em que se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. [...] ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real” (AUMONT, 2004, p. 40). Assim, nessa série de filmes, o recurso técnico que prolonga a temporalidade das cenas é usado para fazer perceber o tempo e o espaço desconexos com as pessoas. Ou melhor, para incorporar a crítica à condição maquínica do indivíduo hipermoderno, cria-se, a partir de planos longos e bastante profundidade de campo, a possibilidade de imersão na imagem pelo tempo prolongado na tela.

Em *O Homem das multidões*, já no começo do filme (02 '00 – 07' 22), uma sequência de cenas apresenta Juvenal em meio ao som burburante da multidão. Numa lenta transição de imagem e intensificação de som das pessoas conversando (*fade in*), emerge-se, aos poucos, a figura de Juvenal assistindo a rua do alto da sacada do prédio em que mora. A cena corta para Juvenal alheado na multidão da rua de Belo Horizonte. A câmera encara Juvenal de maneira a

apreender o seu estado mais radical de absorção. Juvenal caminha pela rua movimentada, ora alheio às pessoas de rostos borrados (quadros 4 e 5 da fig. 7), ora atento às histórias de indivíduos anônimos na estação (quadro 6 da fig. 7).

O murmúrio da multidão, então, cessa bruscamente com o zumbido de máquinas da estação do trem e as passadas arrastadas do sapato de borracha de Juvenal (primeiro quadro da fig. 7). Da imagem em plano aberto, notam-se duas longas chaminés (em uma delas, com um grande relógio no topo – o tempo universalizante, o tempo da fábrica que não para), telhados de aço que evocam a ambiência fabril e longos corredores em cada degrau do prédio, lembrando um labirinto. No corredor mais alto e evidente do quadro, está Juvenal a caminho do centro da administração da estação. Nesses planos abertos, capturados por uma câmera estática, análoga a uma câmera de vigilância, põe-se em cena um mundo acinzentado: a sensação claustrofóbica acompanha-nos a cada passada de Juvenal preso no labirinto da arquitetura sob atmosfera inanimada. A construção fabril, o ruído das máquinas encobrimdo o menor canto dos pássaros, a marca da ausência de vida na imagem desenham um trabalhador morto, sem alma, um autômato. Diferente é Juvenal no tempo livre, em que conversa e ri sozinho quando limpa a casa ou quando espia do alto da sacada do prédio os passantes na rua.

No próximo quadro (segundo quadro da fig.7), Juvenal surge em uma imagem de muita profundidade de campo. A sua condição de existência manifesta-se no trajeto infinito e, ao mesmo tempo, vazio em que caminha: seguindo sempre em frente, mas para lugar algum, como a promessa de progresso simbolizada pela figura do trem. O modo de andar em marcha, minuciosamente sincronizado com os zumbidos da área externa, denota o estado emocional do personagem e a sua condição de maquinista. É como se o personagem personificasse em si mesmo a figura do trem em que trabalha. Já na direção do trem, Juvenal aparece concentrado no trajeto. Das janelas do trem em velocidade, vemos pessoas em vultos, que surgem e somem como *flashes*, como fantasmas.

Em outro momento, aparece uma escada rolante: pessoas subindo e descendo, como se seus corpos passassem por uma esteira de produção industrial (quinto e sexto quadros da fig. 7). Um colega de trabalho, então, aborda Juvenal para pedir uma troca de escala no trabalho. Juvenal o atende de maneira fria. A cena corta para uma sequência de cenas em que ora Juvenal está novamente alheio na multidão do centro, ora está completamente sozinho nas ruas à noite (quarto, quinto e sexto quadros da fig. 7).



Fig. 7 – Os caminhos para lugar algum. *O homem das multidões*, 2012

Tais cenas apontam para a radicalização do individualismo e anonimato da vida urbana: a rua movimentada ou a rua vazia possuem a mesma semântica. Cada pessoa que se apresenta no quadro não tem qualquer conexão com as outras, como se cada uma funcionasse como uma peça (quarto, quinto e sexto quadros da fig. 7). O filme explicita a crise da razão e o declínio do indivíduo, ao estetizar esse indivíduo dessubjetivado do próprio eu, que corre “cegamente no espaço” (HORKHEIMER, 2010, p. 133), rumo ao progresso irracionalizado e destituído dele próprio de humanidade. Juvenal situa-se na contradição entre o automatismo necessário na execução de seu trabalho e o olhar destoante para o mundo quando toda a multidão segue o fluxo cronometrado pelos compromissos.

Essa pessoa manifestada pela racionalidade tecnicista de *O homem das Multidões* reaparece nos filmes *Pela Janela* e *Redemoinho*. Em *Pela Janela*, o filme começa em tela preta enquanto ouvimos apenas os sons do ambiente da fábrica (marteladas, ruídos de objetos metálicos). A primeira imagem que aparece é o rosto de Rosália refletido numa bacia que banha reatores: sua imagem turva espelhada e de ponta cabeça metaforiza a subjetividade negada pela lógica do utilitarismo (cf. fig. 8).



Fig. 8 – Espectro de Rosália na solução que banha reatores. *Pela Janela*, 2017

A cena segue com um registro íntimo do seu dia a dia de trabalho: ainda sob ruídos da fábrica, Rosália caminha de um lado a outro dando ordens aos trabalhadores, ensina um deles a compor um reator com muita acuidade, examina meio desconfiada a execução perfeita do trabalho e segue montando reatores. De repente, os sons de trabalho cessam e ouvimos uma zelosa sonoplastia de cozinha: Rosália, então, almoça numa pequena marmita de plástico ao mesmo passo que anota algumas informações em um pedaço de papel. Chama a atenção o trabalho preciso das direções e atuação: os talheres com cabos de cores desiguais, o arroz com feijão (aqui, pouco apetitoso) como signo do alimento do trabalhador brasileiro, a postura mal sentada da personagem pronta para retornar ao trabalho.



Fig. 9 – Rosália almoçando apressadamente. *Pela Janela*, 2017

Esse diário de trabalho continua com Rosália voltando para casa: ela transita pelas ruas sempre em linha reta (fig. 10) e nada do que se apresenta ao seu redor lhe chama a

atenção. Os trejeitos do seu caminhar – rígido, apressado e sem olhar para os lados – marcam o cotidiano cronometrado e previsível.



Fig. 10 – Rosália caminhando sem olhar a paisagem. *Pela Janela*, 2017

A câmera aproximada no rosto da personagem a captura sob passos firmes e semblante sisudo. Vez ou outra essa câmera distancia-se para enquadrar ações estipuladas rigorosamente, como na longa sequência de atividades domésticas (6'44 – 9'15): ela lava roupa, arruma a cama, faz comida, canta enquanto faz café, borda panos de prato, transita de um quarto ao outro sob longos planos-sequência – que de tão abertos colocam no mesmo quadro dois cômodos de uma só vez (quarto quadro da fig. 11). Nessa montagem de exposição prolongada dos afazeres domésticos, há a imersão do espectador na experiência de tempo fílmico que busca um tempo real: “A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo” (AUMONT, 2004, p. 66).



Fig. 11 – O cotidiano nas suas minúcias. *Pela Janela*, 2017

Há ênfase aos espaços vazios, às perambulações, à recorrência da personagem andando de um lado ao outro sem que suas ações tenham certa importância no entendimento da história e na construção narrativa. Em ambos os filmes (*O homem das multidões* e *Pela Janela*), há uma perambulação mesmo em quartos fechados, casas pequenas, cômodos apertados. Nesses personagens pensativos andando de um lugar ao outro sem uma pretensão muito certa, ou ainda na feitura de atividades banais (um banho, uma arrumação na casa etc.), observa-se a manifestação do tempo em prejuízo da ação, a imagem-tempo (DELEUZE, 2005).

No tempo estendido da cena, em detrimento da narrativa, emerge-se uma percepção da imagem que confronta o espaço e o tempo racionalizados (MARCUSE, 1982; HORKHEMEIR, 2010; AGAMBEN, 2008). Em vez de imagens que ditam a composição da história sob uma técnica funcional – mostrar aquilo que serve como construção narrativa –, vê-se um desfile de imagens insignificantes criando um sentido quase mítico às banalidades cotidianas. De um lado, tais imagens denunciam um cansaço, uma certa experimentação da angústia provocada pela inscrição precisa de um diário cronometrado. De outro, sobretudo nos afazeres mais domésticos, há um experimentar fílmico que burla esse cronômetro ao estender cenas de pequenas tarefas (OLIVEIRA, 2021).

Na cena mais fatídica do filme, Rosália vai até a sala do dono da empresa para lhe dar um recado e, então, é surpreendida com a sua demissão. O aviso dado sem tato, sem qualquer consideração e na urgência das atividades de chefia quase faz Rosália não acreditar. Ela sai da sala com o choro preso na garganta e segue até o vestuário para tirar o uniforme. A cena corta para Rosália tomando um café com leite numa padaria com a aparência bastante melancólica. A imagem alude a obra *Automat* (1927), de Edward Hopper. Rosália é a expressão do sujeito

autômato, aquele que é descartado quando a sua capacidade produtiva não é mais interessante para a roda da economia. Seu vazio existencial é marcado pela perda de um espaço de pertencimento dentro do sistema, pois o trabalho era a dissimulação da própria existência – como vimos no espectro da bacia de reatores, a Rosália que só existia como peça de trabalho. Nesse comparatismo com Hopper, ressignifica-se o debate sobre o mercado de trabalho e o automatismo nas relações sociais ainda mais acentuado no século XXI:



Fig. 12 – *Automat*, Edward Hopper, 1927



Fig. 13 – Rosália tomando café com leite após ser demitida. *Pela Janela*, 2017

Em Hopper, está a figura de uma mulher sozinha tomando um café em um estabelecimento conhecido pelo seu rápido atendimento, os chamados autômatos. Chama a atenção no quadro a ausência tanto de funcionários como de outros clientes e a maneira tranquila da personagem de se permitir um estado melancólico e reflexivo em espaço público, como se estivesse ciente do seu anonimato mesmo se ali estivesse lotado de pessoas. O ambiente vazio de sentido e de interação social atesta a anonimidade da vida urbana. Hopper apreende um realismo numa cena presentificada, um momento pessimista marcado pelo *taylorismo* até na maneira de pintar: móveis em posição simétrica, linhas verticais e horizontais bem definidas, paletas de cores fortes (marrom, verde, vermelho, preto) no entremeio da frieza do momento e do local no estilo moderno carregado de luzes. A vitrine embaçada e escura passa a sensação de uma urbanidade sombria lá fora e, do vidro, veem-se apenas duas fileiras de luzes do próprio ambiente refletidas: “Como o próprio autômato, as luzes simbolizam a nova etapa eletrificada da história americana; sua organização evoca as linhas de montagem que agora produziam carros e produtos idênticos e, no caso do autômato, alimentos” (MIGLIERI, 2019, p.17, tradução minha)²⁵.

²⁵ “Like the automat itself, the lights symbolize the electrified new stage in American history; their organization evokes the assembly lines that now produced identical cars, products, and in the case of the automat, food” (MIGLIERI, 2019, p. 17).

Já na fotografia do filme está um ambiente mais singelo. Se Hopper representa em sua obra uma mulher de classe mais abastada, denotada pelas vestimentas elegantes e pelo conforto do espaço aquecido, no filme o ambiente é todo preparado para pensar a sua condição de classe trabalhadora: o copo americano²⁶ servido com leite e café (o famoso *pingado*), a pouca iluminação do ambiente, as três chaleiras à direita, disponíveis para facilitar o atendimento no balcão, parte de um calendário mais ao fundo... Rosália com a mão escorada na boca (um gesto usual na representação da melancolia), os olhos fixos para o nada em profunda reflexão e o reflexo do seu rosto no balcão duplicando a sua imagem. O duplo que se esconde vez e outra e surge em objetos espelhados, simboliza o lado desconhecido do *eu* da personagem. O lado que ainda se alegra e se encanta com as coisas da vida e do mundo e que a personagem irá encontrar no decorrer da viagem com o irmão.

Essa pessoa autômata de *O homem das multidões* e *Pela Janela* também aparece no filme *Redemoinho*. Contudo, em *Redemoinho* essa crítica é mais evidente na forma de filmar. As cenas que melhor mostram isso são a de Luzimar na fábrica, a de Gildo dirigindo seu carro e a da personagem Toninha chegando do mercado: na primeira, a cena abre com a imagem das máquinas de tecelagem em funcionamento. Engrenagens trabalhando intensamente surgem em primeiro plano, enquanto o personagem (Luzimar) e a figurante quase se ocultam em meio ao maquinário. A cena corta para a imagem de Luzimar de costas atendendo ao celular. A câmera em *follow shot* recusa-se a ver seu rosto durante toda a cena e, assim, *censura* a sua subjetividade.

Na segunda cena, avistamos uma panorâmica de um carro em trânsito na rodovia entre relevos. O motorista (Gildo) aparece dirigindo de costas para a câmera. Tal plano privilegia o interior do carro e uma caixa no banco traseiro, que saberemos depois que se trata de um *televisor* novo o qual dará de presente à mãe. Na terceira cena, Toninha chega à sua casa carregando sacolas. Receosa com a presença invasiva de Zunga (Demick Lopes), ela dá-lhe uma bronca, fecha os portões, entra em casa e se direciona rapidamente para a cozinha. A câmera, mais uma vez, se esquece de capturá-la e a deixa evadir-se do quadro colocando em primeiro plano um grande aparelho de som (*micro system*). Trata-se de uma câmera que não se limita em colocar para dentro do quadro coisas, máquinas, mercadorias, muitas vezes, em

²⁶ “É sabido, popularmente, que, na década de 1980, o Copo Americano já assume um status de ‘queridinho’ brasileiro, de modo até irônico, devido ao seu próprio nome. [...]. Todavia, com a sua fama, o ‘queridinho’ também é rebatizado em alguns locais: para muitos, é o Copo Lagoinha; em Minas Gerais, especificamente na cidade de Belo Horizonte, usa-se esse termo devido ao seu uso massivo no bairro boêmio da cidade, de mesmo nome” (CARNELOS, 2021, p. 66-67, aspas da autora). Na dissertação *Copo Americano™: de objeto banal a ícone*, Cristina Carnelos discute a biografia e os sentidos do objeto entendido informalmente como *patrimônio brasileiro*.

detrimento dos próprios personagens. Constroem-se, nessa forma de filmar, subjetividades engendradas a objetos de consumo, a máquinas de trabalho. E é onde, o indivíduo é representado como uma peça, uma engrenagem.

É como se eles fossem tragados “por sua existência alienada” (MARCUSE, 1982, p. 31). Há, portanto, uma *mise-en-scène* que evidencia a subjetividade dos personagens negada pelo mundo do trabalho, da produção e do consumo, como se vê nas figuras 14 e 15.

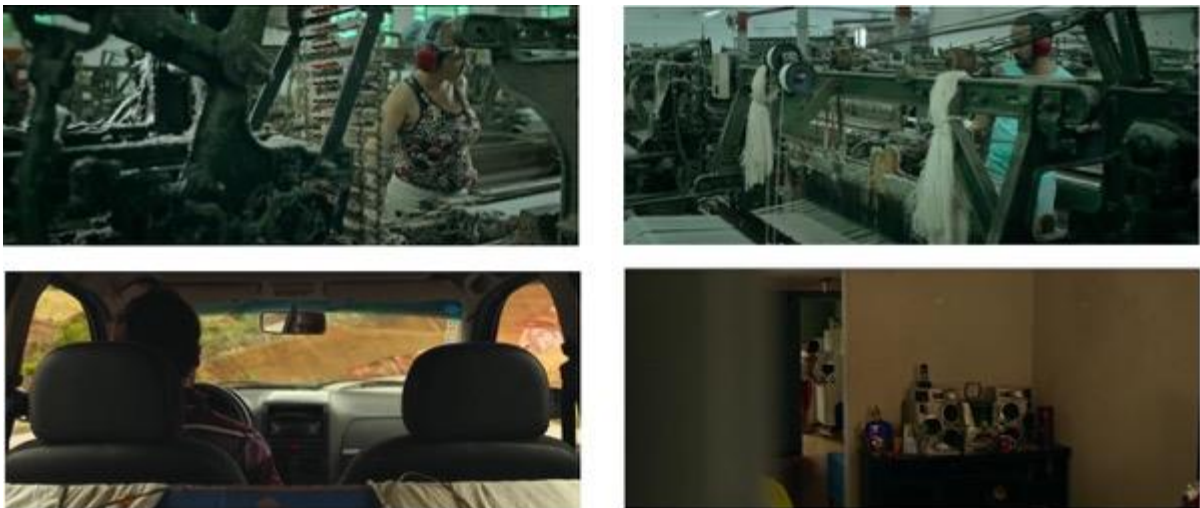


Fig. 14 – As coisas em detrimento das pessoas: a máquina de tecelagem (quadro 1 – Hélia; quadro 2 – Luzimar), o carro (Gildo – quadro 3), o aparelho de som (Toninha – quadro 4). *Redemoinho*, 2017



Fig. 15 – À direita, o plano-detalle no trabalho minucioso de Rosália com os reatores. À esquerda, Rosália escondida em meio às panelas da loja de beira de estrada. *Pela Janela*, 2017

Também em *Redemoinho*, já no preâmbulo do filme, a imagem de uma ponte sob chuva forte conota o conflito central do enredo. A trama gira em torno de um trauma da infância de Gildo e Luzimar, causado por um acidente. Nesse acidente, várias crianças brincavam na ponte (cf. fig. 16) com uma bola que Gildo havia acabado de ganhar. É quando a bola cai no rio e os garotos (Gildo e Luzimar) empurram um dos amigos (o irmão de Zunga) para pegar a bola que a tragédia está feita. A bola é, assim, o signo do dinheiro. Pois a briga

que acabou na morte de um dos meninos foi motivada pela perda desse objeto material. A ponte, que significa união entre dois pontos separados, é o lugar da separação e infelicidade que marcaria para sempre a vida daquelas pessoas (personagens Gildo, Luzimar e Zunga). E ela aparece em várias cenas decisivas para o conflito do filme. Ao associar a ponte e sua tragédia à imagem do progresso e prosperidade – *a ponte para o futuro* – comumente usada como *slogan* nas propagandas de política neoliberal²⁷ –, ironiza-se o projeto desenvolvimentista do capitalismo industrial que deposita na linearidade histórica e na ideia de evolução civil o crescimento econômico sem vistas às desigualdades sociais.



Fig. 16 – A ponte. *Redemoinho*, 2017

Outro exemplo de crítica ao progresso industrial é a imagem do *trem*. Em vários momentos da narrativa, o trem surge como interrupção de uma conversa e como uma memória do passado barulhento de Gildo e Luzimar: “Mas aqui tem essa vantagem, né!? Mais tranquilo, mais calmo, mais silencioso... (Gildo). Não é tão silencioso não ‘fi’. Você esqueceu do trem de bauxita? (Luzimar). Não tem como esquecer desse barulho não, Luzimar (Gildo)” (REDEMOINHO, 2016, 22 '18 – 22 '48). Além da questão do êxodo rural que expulsou trabalhadores do campo para as grandes cidades – representado na figura de Gildo, que se muda para São Paulo-SP –, o trem de bauxita metaforiza (ainda que, porventura, não fosse a intenção dos realizadores fazer tal associação) um dos maiores desastres ambientais do Brasil provocados pelas empresas Samarco (desastre de Mariana-MG, em 2015²⁸ – contexto de

²⁷ Na história política brasileira, é recorrente o uso de metáforas que associam a perspectiva de melhoria social ao desenvolvimentismo calcado em uma memória saudosista do passado e em um crescimento econômico no futuro. São narrativas presentes em várias campanhas políticas eleitorais, tais como: Michel Temer (2016-2018) – “Uma ponte para o futuro”; Fernando Henrique Cardoso (1998-2002) – “O Brasil não pode voltar para trás; Avança Brasil”; Fernando Collor (1990-1992) – “Collor é progresso. Um novo tempo vai começar”; Juscelino Kubitschek (1956-1961) – “50 anos em 5” (TENÓRIO NETO; ERICSON, 2020).

²⁸ No dia 5 de novembro de 2015, a barragem de Fundão, situada no Complexo Industrial de Germano, no Município de Mariana-MG, rompeu-se encobrendo de lama de rejeitos da extração de minério de ferro a cidade

produção do filme) e Vale (desastre de Brumadinho-MG, em 2019²⁹). O trem de bauxita (no limiar entre os contextos das tragédias) figuraria no que Benjamin (1987) chama de imagem capaz de iluminar o tempo presente: “a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1987, p. 223). A imagem do trem de bauxita atestaria a falência do projeto de desenvolvimento baseado na depreciação do meio ambiente e das pessoas.



Fig. 17 – O trem. *Redemoinho*, 2017

Em outra cena, a câmera captura, por entre as brechas dos trilhos do trem, a personagem Toninha sendo estuprada na sala de sua casa por Zunga. O ruído do trem, que abafa os gritos da personagem aterrorizada, alude à ideia de progresso industrial que teria chegado atropelando a possibilidade de ajuda da personagem. O trem aparece no filme acentuando um desenho do *tempo da fábrica*: por meio de uma montagem que coloca sua presença em momentos estabelecidos e intencionais (marcando hora), figura-se o grande relógio da cidade e acaba por servir de estratégia para que Zunga acometa a vítima durante a sua passagem sem que ninguém a ouça gritar. O trem é o progresso que num círculo vicioso – a tragédia de Zunga na perda do irmão vingada com o estupro de Toninha – passa deixando suas marcas de violência.

Em *O homem das multidões*, *Pela Janela* e *Redemoinho*, os personagens são apresentados sob uma estilização do tempo que imita o tempo da fábrica. São indivíduos que parecem ter sido engolidos pela existência racionalista (figuras 8, 14 e 15). A marca dos tempos mortos, quer dizer, as cenas estendidas nas quais assistimos os personagens

de Mariana, o Rio Doce e o Rio Carmo. O desastre matou 19 pessoas e seus impactos afetam a vida dos moradores até hoje.

²⁹ No dia 25 de janeiro de 2019, a barragem B1 da mineradora Vale, localizada na mina Córrego do Feijão, rompeu-se e matou 270 pessoas, contaminando vários rios e dizimando centenas de hectares de fauna e flora. O volume de lama era tão grande que percorreu mais de 305 quilômetros, vindo a desembocar no mar.

manuseando a máquina de tecelagem, dirigindo o automóvel ou desencapando fio a fio de reatores (fig. 14 e 15) contribuem para um efeito que varia entre o tédio e a contemplação de ações cotidianas quase banais. Essa estética faz experimentar o tempo da sociedade tecnicista nas suas minúcias. Trata-se de uma câmera e um ritmo de montagem que insere o espectador em dois ambientes marcadamente metafóricos às suas subjetividades: a) o ambiente fabril – o intenso funcionamento das máquinas e o indivíduo metaforizando uma engrenagem (fig. 14 e 15); b) o lar – há uma câmera intimista que, por um lado, aponta para um espaço de acolhimento, pondo em quadro a privacidade dos personagens de maneira a humanizá-los e, por outro lado, essa mesma câmera captura nas suas ações e feições uma subjetividade impregnada pela racionalidade técnica. Nesses filmes, o tempo é o estatuto da imagem em movimento e, ao invés dele funcionar no encadeamento lógico das cenas que visam contar uma história (como faria uma narrativa clássica), empenha-se em provocar sensações e sentimentos a partir de um realismo quase radical.

* * *

Em *Histórias que só existem quando lembradas*, também temos uma forma de narrar que brinca com o jogo do tempo na composição de sentidos. No entanto, o espectador é inserido em um ritmo de tempo essencialmente ritualizado, um mergulho num tempo em que os ares de progresso não fincaram raízes, o avesso da ideia de tempo da fábrica, como vimos nos filmes anteriores. A montagem de toda a narrativa é organizada com base na repetição de cenas (aliás, repetição de acontecimentos com enquadramentos diferentes a cada repetição): a) na primeira cena, Madalena acorda de madrugada para fazer pães; b) na segunda cena, Madalena caminha com o sexto de pães até à mercearia de Antônio; c) na terceira cena, Madalena e Antônio se cumprimentam, colocam os pães nas prateleiras e tomam café juntos enquanto fazem a previsão do tempo; d) na quarta cena, os moradores locais seguem até a igreja, onde acontece uma missa; e) na quinta cena, Madalena leva flores até a porta do cemitério; f) na sexta cena, todos os membros da comunidade almoçam juntos; g) na sétima cena, Madalena volta para casa (pelos trilhos do trem) enquanto alguns senhores jogam bocha. Esses sete acontecimentos são reproduzidos por duas vezes ao longo do filme. O número sete³⁰ faria alusão ao sentido de completude da literatura bíblica – o ciclo da perfeição divina (os sete dias da criação do mundo, os sete milagres de Jesus Cristo, entre outras relações).

³⁰ A criação do mundo, segundo a Bíblia Sagrada: “Pois em seis dias o Senhor fez os céus e a terra, o mar e tudo o que neles existe, mas no sétimo dia descansou. Portanto, o Senhor abençoou o sétimo dia e o santificou”

Nos primeiros 20 minutos (00' 53 – 22' 51) de filme, quase nada muda em termos de acontecimentos. Mas vemos as mesmas ações sob ângulos diferentes, em cada repetição se reserva uma pequena mudança, um desvelamento do espaço e da encenação sendo metamorfoseado pelo tempo. A câmera e a montagem delatam o fluxo do tempo, a dissimetria da vida. Tal proposta celebra o que há de mais original no cinema, o movimento: “O movimento parece inerente a forma, ele é, ele faz a forma, a sua forma” (BETTON, 1987, p. 20). Para Betton (1987, p. 20), o cinema atesta o fluxo ininterrupto do tempo: “O tempo nunca para (‘não tem descanso’), é um fluxo irresistível e, por sua obra incessante, tudo muda continuamente no mundo” (BETTON, 1987, p. 20, aspas do autor).

Esse ato de imitar o ritmo de tempo pacato da comunidade desenha o avesso à aceleração. O ritmo e a transição de cenas interpretam uma ideia estético-política que atua na contracorrente da modernidade, pois ao marcarem as vivências dos personagens, desvirtuam a lógica da racionalização do tempo. Trata-se de uma imagem cinematográfica quase primitiva – quando os irmãos Lumière fixavam a câmera em um ponto e capturavam o que vinha diante da impossibilidade técnica da movimentação da câmera. O corte também protelado dá a possibilidade de apreender o singular do cotidiano (fig. 18).



Fig. 18 – Primeira sequência de cenas que irão se repetir. *Histórias que só existem quando lembradas*, 2011

(Êxodo 20:11). Os sete milagres de Jesus Cristo: As bodas de Caná (2,1-12) / Cura do filho de um funcionário (4,43-54) / Cura do paralítico (5,1-47) / Multiplicação dos pães (6,1-15) / Caminhar sobre as águas (6,16-70) / Cura do cego de nascença (9,1-41) / Ressurreição de Lázaro (11,1-54). Veremos mais associações do filme com os preceitos cristãos no último capítulo.



Fig. 19 – Segunda sequência de cenas com ângulos diferentes. *Histórias que só existem quando lembradas*, 2011

As imagens e falas em transição lenta tensionam o olhar pela força da exposição prolongada. A maneira de ligar os acontecimentos do enredo mais parece com uma poesia em imagens (TARKOVSKI, 2002). O desenho do tempo impresso no cotidiano do vilarejo burla o tempo racionalizado – ações importantes em quadro funcionais –, personagens, coisas e sons arranjam-se harmonicamente na tela de maneira a pensar em um mundo longe da pulsação *inautêntica da experiência* (AGAMBEN, 2008). O tempo num ritmo sem pressa, a captura de um tempo de eterno retorno (sequências de acontecimentos que sempre se repetem), o sagrado nos pequenos afazeres cotidianos (como se vê com mais detalhes no último capítulo), um tempo que não se deixa ser vendido pelo relógio universal da economia capitalista. Não se trata do sagrado “associado aos grandes temas, a santos e a Deus. Isso a indústria das igrejas neopentecostais e da Nova Era já o fez à exaustão, mas de aproximá-lo do cotidiano. Talvez mais do que um cinema do sagrado, estejamos diante de um cinema do sublime e da conciliação” (LOPES, 2007, p. 58).

Essa poética da narrativa fílmica que cultua a mítica do tempo e do espaço, que sacraliza o cotidiano, transforma-se em reivindicação política na contramão da urgência na hipermodernidade. O trilho ferroviário desgastado pelo abandono e desuso, por exemplo, que aparece em muitas cenas, é o signo que assinala um tempo entre a modernidade e o progresso que nunca se concretizou em Jotuomba.



Fig. 20 – O trem como signo de uma modernidade que não vingou. *Histórias que só existem quando lembradas*, 2011

Assim como em *Histórias que só existem quando lembradas* temos a crítica à sociedade hipermoderna, o culto do tempo da natureza e a busca existencial de Rita, em *Arábia*, a crítica é ainda mais explícita e o personagem Cristiano, talvez, seja o exemplo mais claro do espírito romântico pessimista, que vagueando como Rita, não teve a mesma sorte de encontrar um lugar que desse sentido à própria existência.

Nos créditos iniciais do filme, André (Murilo Caliari) aparece descendo de bicicleta numa linda paisagem de montanha sob o som de *Blues run the game*, de Jackson C. Frank (01' 17 – 3' 48). A cena, então, é cortada para a imagem de uma fábrica jorrando vapor no céu noturno (cf. fig. 21), frisando o contraste entre a industrialização e a natureza. A imagem da fábrica soltando fumaça a todo vapor na calada da madrugada lembra a pintura *Vista da fábrica da Basf* (1881), de Robert Friedrich Stieler. Na pintura, a quantidade de galpões e chaminés, o céu acinzentado pela poluição, a atmosfera insalubre intensificada pela coloração acobreada da pintura, o jogo de luz e sombra que reforça as linhas da construção e a tridimensionalidade da imagem; no filme, tais detalhes são trocados pelo barulho intenso da fábrica que invade o cotidiano dos personagens. Na casa de André, o ruído é tão intenso que provoca noites e noites de insônia ao irmão de André, que tosse sem parar por uma doença causada pela poeira de alumínio que impregna o ar e o parapeito da janela (ARÁBIA, 2016, 6'10”).



Fig. 21 – Vista da fábrica da Basf - Indústria química em Ludwigshafen, Alemanha, 1881, Robert Friedrich Stieler (1847-1908)



Fig. 22 – A fábrica, Arábia, 2016

Depois de um prólogo de vinte minutos que registra as dificuldades de André e sua família, os quais moram nas redondezas da fábrica, o filme inicia com Cristiano narrando a trajetória de vida até o acidente que o leva ao hospital. O tom da narrativa, então, muda de uma atmosfera desconfortável e barulhenta para um tom melancólico e poético do narrador: “É difícil escolher um momento marcante pra contar, porque no fim de tudo o que sobra mesmo é a lembrança do que a gente passou. Faz mais de 20 anos que não pego num caderno e numa caneta...” (ARÁBIA, 2016, 21’52” – 22’21”).

Em tal cena, Cristiano aparece sob a sua própria narração num terreno de campo aberto cuja profundidade de campo faz avistar a cidade bem ao longe. O vento que lhe corta o rosto transmite uma sensação agradável. Ele segue caminhando pelo acostamento da rodovia, meio sem rumo, mas com muita vivacidade. Um corte e o vemos brincando de pipa nesse mesmo terreno: a expressão que assistimos é a da liberdade.

A narração é duplamente pretérita, pois é André quem lê suas memórias em um caderninho velho e acentua a nostalgia em torno da trama. O enredo pode ser dividido em duas grandes temáticas: a trajetória de vida de Cristiano como trabalhador do campo e na

construção da rodovia (os ares campesinos da estrada) e como trabalhador urbano na indústria. Na narrativa, quanto mais ele afastava-se do campo, mais a angústia lhe tomava conta.



Fig. 23 – À esquerda, Cristiano soltando pipa e, à direita, Cristiano conversando com os colegas debaixo de pés de mexericas. Arábia, 2017

Em outras cenas, a música *Três Apitos*, de Noel Rosa na voz de Maria Bethânia, é o escopo de sentido da trama quando anuncia um mal-estar fabril, que vê saída na aspiração romântica da junção entre a vida prática e a poesia – no mundo imaginário, nas lembranças da amada Ana – ou em qualquer sentimento que o diferencie de uma máquina: “Quando o apito / Da fábrica de tecidos / Vem ferir os meus ouvidos / Eu me lembro de você” (ROSA, 1932, n.p.). Composta entre os anos de 1931 e 1932, a canção de Noel Rosa manifesta as condições de classe na história de um representante burguês que se apaixona por uma operária. Os *Três apitos* “se referem aos três apitos da fábrica pela manhã – às 5h45, para acordar os operários que moravam nas redondezas, às 7h, o horário de entrada dos trabalhadores, e às 7h45, depois do qual se perdia o dia de trabalho” (LEITE, 2017, p. 164).

Essas referências musicais reforçadas por imagens nostálgicas (fig. 23), por um lado, possuem uma vontade espontânea e romântica de restaurar uma certa alma que não se encontra nos lugares em que o capitalismo industrial urbano faz-se presente. O tempo da natureza é substituído pelos três apitos. No cotejo com as obras *Descanso ao meio-dia* (1866) e *Os plantadores de batata* (1861), de Millet, está a reflexão sobre as diferentes experiências de tempo e espaço da vida cotidiana urbana e da campesina: “O trabalho nas mexericas era agradável. [...] Nas mexericas eu aprendi o tempo da terra” (ARÁBIA, 2016, 31’ 35”), narra Cristiano com saudade do tempo em que trabalhava na roça.



Fig. 24 – *Plantadores de batata*, Jean-François Millet, 1861



Fig. 25 – *Descanso ao meio-dia*, Jean-François Millet, 1866

A vida campesina tranquila das pinturas de Millet (1861; 1866) situa o paraíso perdido no filme *Arábia*. Não apenas pelos processos industriais da vida moderna, mas pela crítica que o filme faz com relação ao avanço do capitalismo e a despossessão de terras dos trabalhadores: “quem tinha terra pequena, vendia a safra para os donos da terra grande” comenta Cristiano em *voz off* (ARÁBIA, 2016, 31’ 24”).

Nas pinturas, é sempre a natureza que marca o tempo e ela também que expressa o estado de ânimo dos personagens, sempre ternos e distensos. O desenho dos corpos relaxados sob luminosidade suave e delicada no *Descanso ao meio-dia*, ou a paisagem serena levemente enevoadada no primeiro sol da manhã dos *Plantadores de Batata* contrasta com o tempo cronometrado e espaço acinzentado da fábrica.

O plano que mostra Cristiano na noite tranquila (aos sons de grilos) cantando e tocando na área da singela casa rural também traduz esse elogio à vida campesina da narrativa. Tal quadro emoldura o simbolismo do caipira que chora a experiência perdida pela urbanização. Na semelhança pictural, está a pintura *O violeiro* (1899), de Almeida Júnior:



Fig. 26 – *O violeiro*, Almeida Júnior¹, 1899



Fig. 27 – Cristiano ouvindo o amigo tocar violão. *Arábia*, 2017

Cristiano sentado no degrau da porta tenta acompanhar com alguns tropeços a letra da música cantada pelo amigo. A música *Caminhoneiro* (1976), de Anair Castro Tolentino, narra a história de um filho que foi embora do campo para a cidade e então pede que o caminhoneiro em viagem deixe um recado para a mãe: “Caminheiro que lá vai indo no rumo da minha terra / Por favor, faça parada na casa branca da serra / Ali mora uma velhinha chorando um filho seu / Essa velha é minha mãe e o seu filho sou eu” (TOLENTINO, 1976, n.p.). É como se a música fosse o índice da paupériede de Cristiano – tudo começou ali, no êxodo rural, na exigência de partir do campo em busca de sobrevivência na urbe.

Em um estudo sobre as pinturas de Almeida Júnior, Machado Neto (2015) faz essa relação do caipira com a vontade de restaurar a experiência de vida perdida nas grandes cidades:

O caipira é, por si, o símbolo da serenidade perdida; do tempo da contemplação; da vida junto à natureza. É a essência da bondade e humildade que teria sido perdida na cidade industrializada, mas estaria latente como valor a ser resgatado. O caipira é, no seu simbolismo primordial, saudade! E sua saudade é expressa principalmente pela música... a música de viola, a viola caipira! (MACHADO NETO, 2015, p. 154).

Logo em seguida, Cristiano sela o contraste da vivência urbana com a rural cantando a música *Homem na Estrada* (1993), composta por Mano Brown dos Racionais MC's: “Pois sua infância não foi um mar de rosas, não / Na FEBEM, lembranças dolorosas, então / Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim / Muitos morreram sim, sonhando alto assim” (BROWN, 1993). Enquanto em *Caminhoneiro* temos a saudade do camponês, o caipira como símbolo da nostalgia com a sua terra e a sua família, o ápice do romantismo sertanejo, em *Homem na estrada*, há o registro das problemáticas urbanas, a criminalidade, o desemprego. Um documentário da vida marginalizada dos grandes centros.

O filme vai da crítica marxista³¹ e estilo realista ao subjetivismo e lirismo romântico. A narrativa, então, desenvolve-se na contracorrente do ritmo da fábrica, na representação sonora do lirismo lento na narração de Cristiano e na força da imagem em plano longo, como na cena mais dolorosa do filme em que Cristiano aparece numa sequência de quadros em planos abertos, mexendo na caldeira de aço na fábrica. No mais profundo silêncio, ele espelha-se sob a seguinte narração:

queria que todo mundo fosse para casa, deixasse as máquinas queimando, o óleo derramando, os pedaços de ferro abandonado, a esteira desligada, a larva quente derramando e inundando tudo, queimando as máquinas, a terra, a brita, e a fumaça subindo preta igual a noite, tapando o céu e jogando o dinheiro fora. [...]. É por isso que eu queria chamar todo mundo, chamar os forneiros, os eletricitas, os soldados, e os encarregados, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: “vamos pra casa, nós somos só um bando de cavalos velhos”. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir, porque ninguém gosta de ouvir estas coisas, mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: “a nossa vida é um engano e a gente sempre vai ser isso e tudo o que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo (ARÁBIA, 2017, 01 27’ 02”).

O texto alude ao *Manifesto Comunista* ([1890] 2005)³², de Karl Marx e Friedrich Engels. A montagem põe em jogo um radical contraste entre fábrica e indivíduo. A imagem fala à *indústria*, o registro documental do trabalho insalubre numa fábrica de aço; e o som fala ao coração, fala do *eu*, do indivíduo aprisionado naquele corpo forçado a estar ali. A cena de imagens reflexivas é comparável com a pintura *Ciclopes modernos* (1875), de Adolph Menzel:

³¹ Na teoria marxista, o modo de produzir a vida é determinante na formatação das relações culturais, isto é, as formas históricas de exploração do trabalho constituem a base para a construção subjetiva do indivíduo: “O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência” (MARX, 1989, p. 28). Para Marcuse (1982), o capitalismo avançado rompeu com essas dicotomias ao incorporar no próprio pensamento humano o imperativo capitalista.

³² “Proletários de todos os países, uni-vos! Só poucas vezes responderam quando gritámos ao mundo estas palavras” (MARX; ENGELS, 2005, n.p.).



Fig. 28 – *Ciclops modernos*, Adolph Menzel, 1875



Fig. 29 – Cristiano trabalhando na caldeira de fabricação de metais, *Arábia*, 2017

Na mitologia grega, os ciclopes eram seres gigantes com apenas um olho no meio da testa que trabalhavam para o deus do fogo, Hefesto. A visão única e central faz referência a visão deturpada da realidade: “na ilha dos Ciclopes, gigantes com único olho no meio da testa, que desconhecem a tridimensionalidade do espaço, que tudo veem em um plano achatado e tudo recepcionam em sentido literal” (MATOS, 1998, p. 29). Menzel (1875) metaforiza com os ciclopes modernos com uma legião de trabalhadores aprisionados pelo Deus Máquina da revolução industrial: “as engrenagens emaranhadas e roldanas, a luz das fornalhas, como um cenário infernal para localizar a força e a angústia dos trabalhadores” (BRANDÃO, 2006, p. 42). Na pintura, há várias pessoas de idades diferentes em um trabalho tão intenso e explorador que, para suportá-lo, se transformariam em seres sobre-humanos. A referência é ainda mais interessante quando associamos a visão unilateral do ciclope com a visão unidimensional do mundo no racionalismo. No artigo *O Ciclope Polifemo da Ódisseia e a*

Consciência Sociológica Contemporânea, Baldaia e Pereira (2019) fazem uma analogia da visão-única dos ciclopes e a insurgência da visão moderna racionalista:

Em meados do século XV, a humanidade atracou em uma ilha longínqua e desconhecida, lar de um espécime gigantesco que atendia pelo pseudônimo de Modernidade e possuía apenas um olho: o da racionalidade. Inebriadas pela curiosidade, as civilizações abraçaram a promessa de serem devoradas pelas luzes do desconhecido. Pouco a pouco, as ideias engoliram os sujeitos e a ciência os mastigou. Cerca de cinco séculos depois, o Gigante foi surpreendido pelas inquietações da existência humana que passaram a aprisioná-lo em sua própria jaula de aço, da razão e do cálculo frio. É a partir disso que o Gigante Modernidade, misterioso em sua essência, tem sua visão-única perfurada pelos prisioneiros que ele mesmo cativou, na armadilha da embriaguez de suas próprias noções de civilidade (BALDAIA; PEREIRA, 2019, p. 112).

Tanto na pintura como no filme, há a denúncia da exploração e a visão unilateral do trabalhador que não se levanta: “queria puxar meus colegas pelo braço e dizer que eu acordei e que enganaram a gente a vida toda [...], mas eu sei que ninguém ia me ouvir” (ARÁBIA, 2017, 1 26’ 40”).



Fig. 30 – Quando o ciclope Polifemo da caverna de Tibério é atingido no único olho. Museu Arqueológico Nacional de Sperlonga. Foto: V. Vassalo

O filme *Arábia*, ao exprimir a questão do trabalho na estrutura capitalista, opera a partir de ambiguidades. Ao mesmo passo que expressa um realismo radical na crítica ao sistema econômico e social também reivindica, no mesmo plano de desejos, um além da vida material, a crítica contra a modernidade racionalista e um certo saudosismo com um passado de valores campesinos. Aqui, essa crítica à modernidade racionalista pode ser entendida como

a crítica romântica estilizada a partir do personagem melancólico de Cristiano, o qual reclama a experiência roubada pela atmosfera do utilitarismo (MARCUSE, 1982).

Na proposta de escrever sobre a sua vida, o personagem encontra um lugar para escapar do mundo barulhento do trabalho, e esse lugar é no ato de poetizar suas vivências, é na arte de escrever. Ao buscar traduzir a tragédia da vida do trabalhador brasileiro, os diretores João Dumans e Affonso Uchôa encontram na forma poética – na música, na narração melancólica e lírica – o recurso para humanizá-lo e resgatá-lo da condição usurpada pela racionalização. É na linguagem poética que se paira a consciência perdida pelo tecnicismo. A poesia seria o alento possível para um *eu* disfarçado pela máquina capitalista: “a linguagem poética fala do que é deste mundo, do que é visível, tangível, audível no homem e na natureza – e do que não é visto, tocado, ouvido” (MARCUSE, 1982, p. 78).

No conjunto de filmes que vimos (*O homem das multidões*, *Pela Janela*, *Redemoinho*, *História que só existem quando lembradas* e *Arábia*), há uma estética preocupada em expressar o tempo psicológico e da experiência dos personagens. Por um lado, um modo de composição fílmica que utiliza planos e montagem para propor uma sensorialidade e psicologia das angústias vividas pelos personagens. Por outro, essa marca do tempo estendido, o uso de tempos mortos também liga o espectador à experiência do tempo e espaço narrados: o mal-estar de um tempo excessivamente cronometrado construído pelos planos, pela montagem, pela *mise-en-scène*. Vê-se a expressão da mecanização e a quantificação da vida ordinária, do desencantamento do mundo.

SEGUNDA CONSTELAÇÃO

O eu e o mundo exterior

3 REENCANTAR O MUNDO: CASAR COMIGO OU ENTÃO MORRER AFOGADO

O romantismo, assim como qualquer outra manifestação cultural, somou uma tendência artística a uma temática bastante própria de seu tempo, mas para Guinsburg (1978), há, no romantismo, uma propensão acentuada em historicizar um período a partir das artes, propriamente, por causa do seu interesse pelo fenômeno singular. No entanto, se de um lado o romantismo rompeu com os padrões estéticos-políticos da época, possibilitando outros olhares para as artes e para a história, de outro, o caráter de liberdade de criação e individualidade de expressão tornaria o movimento um campo difícil de delimitação artística. As rupturas históricas nunca se dão abruptamente e, ainda que o movimento tenha características estilísticas e temáticas mais ou menos definidas, ele está inserido em um processo histórico complexo e extenso (XVIII – XIX) e no entremeio de tantos outros movimentos, como o *maneirismo*, o *barroco*, o *neoclassicismo* (movimento último de transição) e o próprio *realismo* (movimento posterior ao romantismo).

Sabendo disso, neste capítulo vamos considerar as características artísticas mais gerais do movimento romântico, o olhar filosófico dos primeiros românticos que une vida prática e poesia, o sentimento de mal-estar caracterizado pela melancolia, as correlações com uma arte voltada para a imagem de paisagem e/ou de natureza, mas também a fluidez dessas particularidades na contemporaneidade. Os desafios são de discutir como essas características, tão comumente encontradas na literatura e na pintura românticas, são empreendidas em um recorte específico do cinema brasileiro, levando em consideração os atravessamentos de critérios artísticos opostos à própria estética romântica.

3.1 O romantismo e suas características artísticas



Fig. 31 – *Chuva, Vapor e Velocidade. O grande caminho de Ferro do Oeste.* William Turner, 1844

O trem que rasga a paisagem de natureza na pintura romântica de William Turner, décadas depois iria rasgar a *mise-en-scène* da tela do cinema sob olhares de espanto na inauguração da sétima arte (*Chegada do trem à estação*, irmãos Lumière, 1896). A pintura de Turner faz emergir a temática do capitalismo industrial e a percepção de tempo e espaço transformada pela velocidade maquinica. Na tela (fig. 31), o trem se aproxima em perspectiva estabelecendo uma noção de profundidade que, por um lado, lembra as marcas de um classicismo renascentista (por sua ênfase no aspecto geométrico) e, por outro, a pintura romântica e impressionista de Turner manifesta a própria rebeldia artística em um contexto de valor à transparência e a racionalidade da forma.

A obra não tem a pretensão de se fazer entendida, mas de se fazer sentida: sentir a neblina, a impressão de movimento, o ar úmido e marejante. Turner legitima a sensorialidade e essa expressão opaca e misteriosa joga com uma ambiguidade temática e estética bastante curiosa e múltipla em sentidos: do lado esquerdo da tela, temos um barco a remo com duas pessoas (uma delas segura um guarda-chuva). Do lado direito da tela, temos um trabalhador arando a terra, também voltado na contramão da direção do trem. Essas referências assinalam o futuro – a locomotiva – na contracorrente do passado – a ambiência agrária que só espreita em pinceladas desformes. O trem ainda não chegou, mas o caminho já está traçado à sua frente antes mesmo de sua chegada (com marcas fortes na horizontal em tons marrons). É interessante perceber o vazio na maior parte da tela e especificamente no centro da paisagem. A névoa em tons dourados borra a paisagem tornando o passado – o barco a remo, o trabalho manual do arado – e a própria natureza quase invisíveis. Sobressaem-se os dois grandes signos da modernidade: o trem e a ponte. Nenhuma pincelada é nítida, mas de toda a

paisagem que vemos a que mais se destaca é a figura do trem indiferente à tempestade e a natureza ao seu redor. A imagem fugidia, quase indecifrável, torna o ambiente sob uma atmosfera de pura dissolução. Chuva, vapor e névoa diluem-se com a própria impressão da velocidade e a obra acaba por imprimir um tempo-espaço, a modernidade e o seu dinamismo híbrido e indefinido, a metáfora marxiana: “Tudo que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado” (MARX; ENGEL, 2005, p. 87).

* * *

Em resposta ao modelo *objetivante* da razão iluminista, o romantismo ousou não só romper com as fronteiras das regras artísticas como ainda com as maneiras do pensar estético: “Friedrich von Schlegel afirmou [...] que o romantismo não só se propunha à dissolução e à mistura dos gêneros literários e das ideias de beleza como, através da ação contraditória, porém convergente, da imaginação e da ironia, buscava a fusão entre a vida e a poesia” (PAZ, 1974, p. 83). A subjetividade do artista e a prevalência do uso da primeira pessoa como algumas das características das obras românticas vão além de técnicas ou recorrências que as diferem do caráter mais objetivo do classicismo, uma abertura que dá voz à pessoa que comumente estava fora das hierarquias de poder e que se estendeu com ainda mais interesse a partir do *movimento realista*.

É no contexto do romantismo que a história começava a ser lida para além de fatos descritivos, pois não era de interesse dos românticos a história oficial ou a arte universalizante. Essa virada cultural marca um ponto importante ao colocar em debate o direito individual, as questões existencialistas e as consequências de uma sociedade industrial, em um contexto de questionamentos sobre a homogeneização cultural e as regras artísticas do *classicismo*, como o “o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sábio, o caráter Apolíneo, secular, lúcido e luminoso. E o domínio do diurno” (GUINSBURG; ROSEFELD, 1993, p. 1). Ainda que os românticos compartilhassem valores semelhantes aos do classicismo – como a fraternidade e a liberdade no contexto francês, por exemplo –, a revolução francesa também impactava no ideal de arte, seus cânones e suas características formais mais específicas. Não faria muito sentido uma ruptura na organização política tão grande sem que a cultura e o ideal artístico não mudassem também. Nesse período, autores como Voltaire (1694-1778), John Locke (1632-1704) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), ainda que com pensamentos diferentes, semeavam a ideia de um Estado a serviço do povo, rompendo com a conformação da

hierarquia socioeconômica de base monárquica da época. Desses autores, Rousseau (1979, 1988, 2016) e o pessimismo diante da sociedade corrompida pela propriedade privada e o afastamento do indivíduo do seu convívio natural é o que mais se torna fonte de inspiração dos românticos.

Para os românticos, o predomínio da razão embasada pelo cientificismo mataria o espírito humano. Crítica que se acentua no romantismo mais tardio, com o advento da segunda fase da revolução industrial, no século XIX. Opondo-se a essa racionalização da vida, eles encarnavam, a partir do singular, o corpo coletivo na ânsia de uma existência dotada de alma. Nessa busca de restauração dos valores perdidos pelo cientificismo, o movimento possuía uma inclinação em entender a sociedade a partir do indivíduo no seu aspecto mais singular, entretanto, vinculando-o ao todo: “Trata-se, na verdade, de ver cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o enforma e emoldura, relacionando-os por integração da parte no todo maior” (GUINSBURG; ROSEFELD, 1993, p. 5). Assim, a sociedade só poderia possuir um caráter de civilização se assumisse e preservasse a sua identidade enquanto comunidade e se reaproximasse da natureza, contrapondo-se aos valores racionalistas e antropocêntricos do classicismo. A condição social, as experiências de vida, o Estado ou nação ao qual pertencia e seus elementos culturais particularizam o movimento nos diversos países em que se fez presente. As singularidades de um país ou de um grupo atribuía ao movimento um olhar clínico para o indivíduo e o seu lugar.

A contraposição artística do romantismo com o classicismo também marca uma mudança com os determinismos aristotélicos³³ e hegelianos³⁴ da “Estética pura” e o faz aproximar-se da filosofia: “buscavam [os primeiros românticos] unir pensamento e inventividade, reflexão e criação – filosofia e arte” (DUARTE, 2011, p. 7).

Nesse primeiro romantismo (a exemplo de Novalis e Schlegel), o ser humano centrado na dimensão material, no mundo das coisas visíveis, acabou de perder a si próprio. Estaria, por exemplo, na expressão da poesia uma maneira de (re)aproximar o humano da sua condição natural, pois a poesia seria a expressão que encarnaria a arte e a vida: “A concepção

³³ Para Aristóteles (2002, p. 17), a *mímêsis* é vista como uma tendência natural e a beleza da arte concentra-se na sua busca por uma unidade: “Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza [...], aqueles que no início tinham as melhores disposições naturais progrediram, pouco a pouco, e deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos” (ARISTÓTELES, 1991, p. 246).

³⁴ Conforme Hegel: “A beleza como obra do espírito [*Geisteswerk*], ao contrário, necessita mesmo para os seus inícios já de uma técnica formada, de múltiplas tentativas e de exercício; e o simples como simplicidade do belo, a grandeza ideal, são muito mais um resultado que apenas depois de várias mediações chegou a transpor o múltiplo, o variegado, o confuso, o extravagante, o que é laborioso, e a esconder e apagar todos os preparativos e revestimentos desimpedida de um só golpe”.

da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade” (PAZ, 1974, p. 86).

Se no classicismo a ênfase à razão é forma e método – a obra pode até exercitar sentimentos humanos, mas o aspecto racional é o prelúdio de criação –, “para os românticos, ao contrário, o sentimento é princípio de tudo, dele devendo derivar naturalmente o conteúdo racional e a estruturação do conjunto” (VIZIOLI, 2005, p. 139).

O projeto iluminista que vislumbrava um sujeito autônomo, que tinha sob seu domínio a *natureza* e a repressão dos demônios humanos visando a paz, a felicidade e a liberdade entre as pessoas não vingou. Sob esse estado de permanente anulação dos desejos que pudessem escapar à razão, emerge o pensamento romântico calcado no eu e na própria transformação da subjetividade moderna. A cisão do projeto iluminista – o cientificismo positivista –, do conhecimento abstrato e sensível, configura um sujeito em contínua insatisfação. Desamparado pela alienação racionalista da natureza, da tradição e dos sentimentos humanos, o indivíduo mergulha no tédio e na desesperança. Para os românticos, a racionalidade do mundo entendida na modernidade pela absoluta consciência de si reduz o eu pensante e total da razão de Descartes³⁵ a um eu objetivante, sem emoção, sem paixão, cindido dos *eus* mais recônditos da inconsciência (MAYOS, 2004).

Essa guinada da subjetividade na contramão do iluminismo apresenta-se de diferentes formas nas artes e nos romantismos:

Neste movimento tão decisivo, a subjetividade pensante e agente ficou tão potencializada, tornou-se tão determinante e indiscutível que ameaça romper o laço objetivo com o mundo, com todo valor “essencial” e “universal”. Então ameaça arruinar o complexo equilíbrio estabelecido no início da Modernidade e que fundamenta o vínculo entre sujeito e objeto – entre o ente pensante e o ente pensado –. Assim, a subjetividade parece ficar só, tragicamente separada do mundo e das outras subjetividades. Parece que só tem a si mesma, até o ponto em que, não tendo outro padrão ou modelo, tudo lhe é possível, nada lhe é vedado ou é considerado sagrado. Então todo sentido, valor ou verdade aparecem como contingentes e relativos à ação e ambição desse sujeito absolutizado. Toda a realidade ou ontologia parece se reduzir a obra desse sujeito e de suas ambições (MAYOS, 2004, p. 3).

³⁵ Para René Descartes, o conhecimento verdadeiro só pode ser assimilado por meio da razão: “Mas o que me contentava mais nesse método era o fato de que, por ele, estava seguro de usar em tudo minha razão, se não perfeitamente, ao menos o melhor que eu pudesse; além disso, sentia, ao praticá-lo, que meu espírito se acostumava pouco a pouco a conceber mais nítida e distintamente seus objetos, e que, não o tendo submetido a qualquer matéria particular, prometia a mim mesmo aplicá-lo tão utilmente às dificuldades das outras ciências como o fizera com as da Álgebra” (DESCARTES, 1991, p. 40). O filósofo legitimava a ciência por meio da busca incessante pela verdade, a ciência deriva da prática, isto é, da saturação das dúvidas até chegar a uma *verdade* objetiva.

Lembramos do alerta de Guinsburg (1978, p. 14): “houve tantos romantismos quanto românticos”. Nos estudos de Karin Volobuef (2000) sobre o *romantismo brasileiro* e o *romantismo alemão*, destacam-se estilos e temáticas consideravelmente diferentes entre os movimentos. É preciso dizer que essa guinada à subjetividade é marca da modernidade e o romantismo é concebido pela e na modernidade: “o romantismo é a outra face da modernidade: seus remorsos, seus delírios, sua nostalgia de uma palavra encarnada” (PAZ, 1974, p.110-111).

Para Paz (1974), está no cerne da modernidade a oposição a ela mesma e é a partir dessa negação de si que se idealiza o pensamento dos primeiros românticos, o qual se toma de empréstimo neste capítulo: “os textos críticos dos românticos ingleses e alemães foram verdadeiros manifestos revolucionários e inauguraram uma tradição que se prolonga até nossos dias” (PAZ, 1974, p. 89). Ou ainda:

A oposição à modernidade opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno. E mais: é uma das maneiras de realizá-la. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica. A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. [...]. Cada movimento artístico negava o precedente e, através de cada uma destas negações, a arte se perpetuava. Somente dentro do tempo linear a negação podia desenvolver-se de maneira plena e somente em uma idade crítica como a nossa a crítica podia ser criadora. Hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação (PAZ, 1974, p. 189).

A história da arte moderna que vinha – ou ainda vem – criando e inventando ao se valer da negação (romantismo nega o classicismo, o realismo nega o romantismo...), hoje, nega as rupturas ou as contraposições estanques (DUBOIS, 2004; JAMESON, 2006). Seria o hibridismo (que bem representa a cultura hipermoderna marcada pelas subjetividades plurais) a principal “regra” artística na hipermodernidade?

Para Lipovetsky (2005), a hipermodernidade não se configura como um rompimento com o tradicional, o arcaico, o clássico, mas um movimento que, a partir das experiências democráticas, em particular, da segunda metade do século XX, busca uma reconstrução do zero, ou seja, sem modelo de identificação, porém copiando e colando códigos culturais, tendências artísticas, perspectivas de pensamento, sem licença histórica e/ou sem referenciar

suas fontes. A subjetividade em pauta no começo do século XIX, representada nas obras de Edvard Munch, David Caspar Friedrich, Honoré Balzac, prenunciava um estado de ânimo que perduraria por séculos. Porém, a melancolia latente do sujeito hipermoderno não é representada da mesma forma, menos ainda a forma desse sentimento se apresentaria da mesma maneira no século XXI. O modernismo, enquanto movimento artístico, e as suas expressões hiper-reais e espetaculares – ou mesmo o dadaísmo e a sua potência em expressar o vazio e/ou o nada da alma pós-moderna – são exemplo disso. Mas o que esse primeiro romantismo aliado ao pensamento rousseauiano propõe é que a poesia não morreu, como se verá nos próximos tópicos. Ela está incorporada nesse recorte de cinema brasileiro de várias maneiras na perspectiva romântica: “Não podemos determinar seu acaso porque ele desemboca em uma grande gama de referências, concepções e destinos. É como se o Romantismo [...] houvesse enviado para o futuro as suas sementes” (COSTA, 2016b, p. 13).

3.2 Os espaços perspectivos: um classicismo romântico?

A herança classicista está presente no cinema e rivaliza, vez e outra, com a discussão sobre os efeitos ideológicos que tal estética poderia produzir, como “o efeito moral da arte, conhecido desde o elogio da tragédia em Aristóteles: enobrecer o homem, purgando-o da carga das paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 57). O cinema na sua regra classicista teria como centro norteador a transparência da imagem, isso quer dizer que, na sua busca pela condução total do olhar do espectador e na promoção da sua imersão à diegese fílmica, deve-se zelar pelo corte mais invisível possível. Pois o corte evidenciado tiraria a fascinação da imersão na obra (MOURLET, 1959). A aversão de Mourlet (1959) a tal aspecto seria propriamente à opacidade: os planos incomuns e/ou pouco objetivos; enquadramentos gratuitos que dispersariam a atenção do espectador; a não primazia do ator na *mise-en-scène*; a evidenciação do dispositivo cinematográfico.

Em *O discurso cinematográfico*, Xavier (2005) debruça-se sobre os conceitos de *transparência* e *opacidade* para diferenciar as construções narrativas e seus aspectos técnicos, os quais se convertem em uma ou outra estética-política, nos efeitos e consequentes maneiras de experienciar o cinema. Na característica da transparência, o dispositivo cinematográfico é ocultado, há uma certa polidez na construção fílmica que não deixa brechas para um olhar desviante do espectador. Já na característica da opacidade, o dispositivo cinematográfico é evidenciado, o que acaba por convocar o espectador a um olhar menos condicionado à diegese

fílmica. Enquanto a primeira torna a narrativa fechada e unificada em sentidos, na segunda, a evidenciação do aparato tecnológico torna-a ambígua e contribui para o caráter reflexivo. Para o autor,

tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha) (XAVIER, 2005, p. 46).

Tal como os pintores classicistas no apagamento da técnica da pintura – na busca da lisura e do realismo da tela, no rigor inclusive matemático, como as pinturas renascentistas desenhadas nas suas minúcias geométricas –, no “cinema classicista”³⁶ o que vale como belo ou como regra cinematográfica está na fluência narrativa, na transparência que leva à imersão. Por sua vez, os românticos da pintura prezavam por mostrar a técnica ou ainda valorizavam o improvisado, porque nele se poderia chegar mais perto da alma do artista e da dimensão política da obra (GUINSBURG; ROSEFELD, 1993). Assim como os românticos (nesse quesito técnico), em alguns filmes do *corpus*, é quase uma regra tornar visível o aparato cinematográfico, regra que assume a proposta de realçar o caráter reflexivo e contemplativo da imagem.

O romantismo, aqui, tangenciaria um estilo de cinema avesso à decupagem clássica, mas que, por vezes, usa a própria regra classicista para intensificar a crítica, a reflexão e a imaginação: são os espaços perspectivados como aspecto de reforço ao realismo e a crítica à racionalização do mundo (como em *O homem das multidões*), a transparência classicista como proposta de beleza estética, ao mesmo passo que a opacidade da imagem constrói um cinema que pensa e leva a pensar (como em *Praia do Futuro* e *O céu de Suely*). Sobre isso, em *O homem das multidões*, vemos como primeiro elemento técnico e estético evidente e, talvez, incomum a tela verticalizada. A escolha da tela na vertical sugere um achatamento lateral da visão de mundo, conotando o estilo de vida “quadrado” do personagem Juvenal.

³⁶ Refere-se, de modo genérico, ao cinema hollywoodiano.

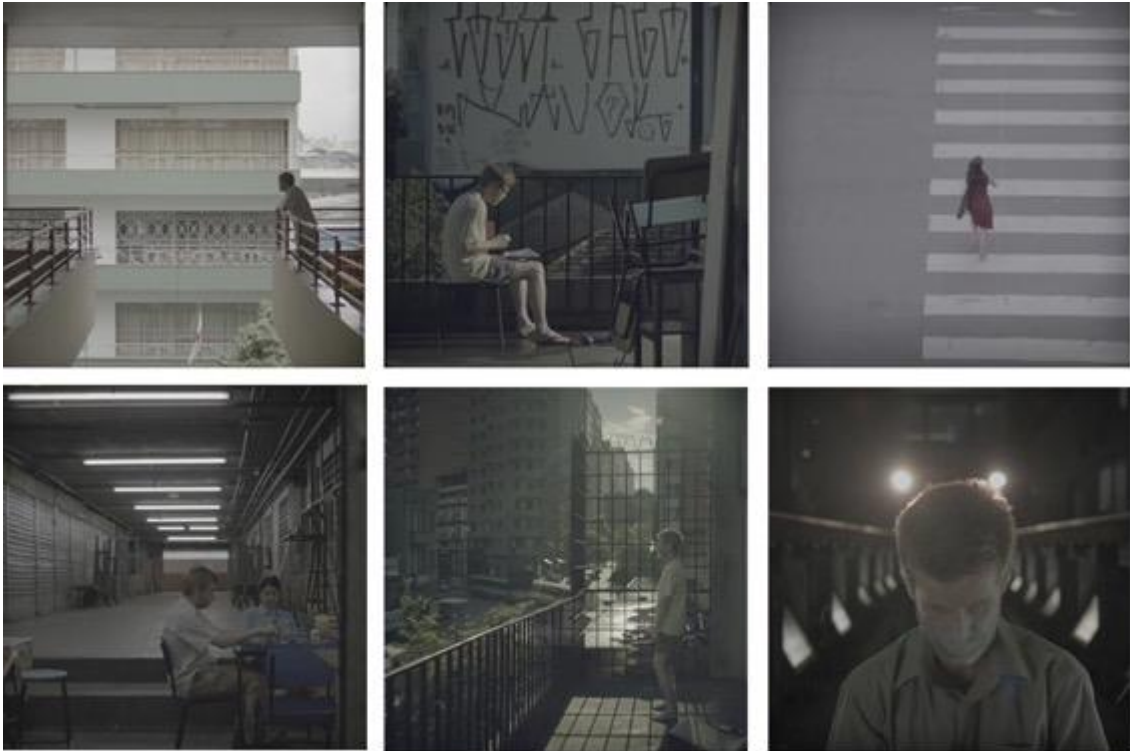


Fig. 32 – Espaços perspectivados. *O homem das multidões*, 2012

Essa mesma visão é acentuada por imagens que poderiam se combinar a um classicismo renascentista, isto é, a recorrência de linhas verticais e horizontais na composição do quadro fílmico, uma racionalidade pictórica que torna o personagem (o indivíduo) preeminente no quadro (antropocentrismo).

Tais características são referências na iconografia renascentista, como vemos na ilustração de Albrecht Dürer (fig. 33). Em *São Jerônimo em seu gabinete*, o espaço em perspectiva é reforçado pelas linhas horizontais e verticais precisas e a sequência de animais e objetos em primeiro plano, contribuindo para a profundidade de campo da imagem. A quietude dos animais que dormem, as frestas do sol marcadas pelos pontos luminosos, retilíneos e oblíquos constroem uma certa intimidade no ambiente: “A perspectiva gera a distância entre os seres humanos e as coisas. [...] elimina também essa distância, quando faz chegar até ao olhar este mundo de coisas, um mundo autônomo que se confronta com o indivíduo” (PANOFSKY, 1993, p. 63).



Fig. 33 – São Jerônimo em seu gabinete, Albrecht Dürer, 1514

A perspectiva consiste na abertura de uma janela para o mundo. O gabinete de São Jerônimo é, de certa maneira, seu mundo ordenado em simetria. São Jerônimo, na sua profunda introspecção intelectual, escreve enquanto é atingido pela luz solar que forma uma auréola em sua cabeça. Esse espaço marcado pelo ponto de fuga e pelas linhas de luz e sombra que o acertam conota o estado de ânimo do personagem: no *centro da tela* (numa posição de elevação espiritual divina), mas na *profundidade*... na reflexão mais íntima e interior.

Entretanto, em *O homem das multidões* (cf. fig. 32), tais imagens – acinzentadas, gastas, em tonalidades sombreadas, desconfortáveis mesmo numa geometria precisa (a contraposição do belo artístico apazível aos olhos) – não parecem muito de acordo com um classicismo: “Averso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional e com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal” (GUINSBURG; ROSEFELD, 1993, p. 1).

Infere-se que essa geometrização da *mise-en-scène*, do plano e a recorrência da profundidade de campo comportam um mundo ficcional, que assim como no gabinete de São Jerônimo, expressa o estado de ânimo do personagem (Juvenal). Esse espaço perspectivo no seu entorno exprime o aprisionamento do *eu*. No primeiro e no segundo quadros, por exemplo, temos um personagem preso pela arquitetura, como se o seu corpo não tivesse para onde correr: traçados perspectivos de cadeiras, grades, paredes rearranjadas para desenhar

uma profundidade de campo. Essas coisas que invadem o quadro cinematográfico estão ali apenas para reforçar uma geometrização e aumentar a impressão de distância do personagem até a câmera. Contudo, não vemos, nesses quadros, um ponto de fuga que leva o observador à impressão de infinitude, um horizonte. No primeiro quadro, *damos de cara* com a parede, no segundo quadro, depara-se com outra parede cujo desenho de grafite também remete a uma geometrização. No terceiro quadro, há quase um desvio dos pontos sem saída: Margô, vestida de vermelho (único elemento que remete a um colorido na vida de Juvenal), atravessa a faixa de pedestre sob uma câmera em movimento *plongée*. Na cena em questão, há um caminho, um ponto de fuga sugerido pelo movimento de mergulho da câmera, mas não vemos uma convergência para o infinito (como se observa mais adiante em *Praia do Futuro* e *O céu de Suely*). A existência de Juvenal, na maioria das vezes, manifesta-se sendo engolida pelos traçados renascentistas da racionalização.

O sexto quadro refere-se a uma cena de um sonho: Juvenal aparece em primeiro plano a pouca distância de ser atropelado pelo trem situado no ponto de fuga do quadro. Temos, aqui, um estilo pictórico que recorre aos espaços em perspectiva, uma geometrização da *mise-en-scène* (uma simetria, uma ordem, uma regularidade), contudo, a intenção não seria a primazia de um padrão da forma, pois há uma opacidade narrativa. E mesmo o seu desenho não serve para ocultar uma realidade exterior ou para atribuir a ela uma beleza plástica, pelo contrário, os espaços perspectivados são metáforas para evidenciar a realidade exterior como prisão.

A representação perspectiva do filme metaforiza a visão de mundo cujo indivíduo e suas criações (o prédio, o trem, as coisas) são o centro. O aspecto estético da perspectiva geométrica significou, no renascimento, uma visão de mundo cujas descobertas técnicas e científicas também simbolizaram a insubordinação do indivíduo às leis de Deus e da natureza:

O Renascimento significou novas formas de ser e de pensar a partir de um conceito dinâmico de homem, em que todas as concepções das relações humanas se tornaram dinâmicas, a começar pela relação entre o homem e a sociedade (...) em relação à natureza, o homem agora pode conquistá-la... (RODRIGUES; FALCON, 2000, p. 39 *apud* FLORES, 2003, p. 86).

Vemos em *O homem das multidões* a expressão da ideia de progresso materializada no conjunto arquitetônico simétrico, atualizado, no seu aspecto caótico e desconfortável, uma geometria anti-ideal e hipermoderna, longe de um arranjo classicista/renascentista na busca de um ideal perfeito e harmônico. Tateando as imagens, está a figura de um homem sempre em

introspecção. É como se ele quisesse um espaço para contemplação, mas o encobrimento do campo visual por conjuntos de paredes e grades é a metáfora do vazio que lhe confere a alma: “aquele que olha não está mais a mercê de uma espiritualidade, de uma ordem divina, a ordem de Deus, mas preso ao espaço que ele mesmo representou” (FLORES, 2003, p. 106). Em *O homem das multidões*, ironiza-se, com essa geometrização do espaço, a conquista antropocêntrica do mundo. A figura humana que estaria no topo de tudo (que sempre aparece centralizada no quadro da figura 32), por seu domínio arquitetônico, pela invenção da máquina (trem), na verdade, é refém das próprias criações. Como discurso está a denúncia da racionalização convertida em mal-estar.

Já em *Praia do Futuro*, temos a ambivalência entre uma imagem poética romântica e uma imagem classicista. Não que o classicismo não possa ser poético, mas se trata de uma imagem que preza pela mistura de um classicismo (na expressão de um ideal pictórico) com um romantismo (na representação de paisagens de natureza). Há nisso uma certa inspiração romântica que não se atém a uma ideia racionalista, mas que significa o estado de ânimo dos personagens. Como já disse Tarkovski sobre um cinema como impressões de vida, isso tem a ver com uma disposição da *mise-en-scène* e escolha de quadros que não se reduz aos diálogos dos personagens ou à sequência lógica da narrativa: “é extremamente importante, então, que a *mise-en-scène*, em vez de ilustrar alguma ideia, exprima a vida — o caráter dos personagens e seu estado psicológico” (TARKOVSKI, 2002, p. 23).

A *mise-en-scène* em que o personagem Ayrton transita quando acaba de chegar a Berlim é escolhida pelo seu grau acentuado de traçados, linhas verticais, horizontais e circulares, na proposta de evidenciar uma geometrização plástica do espaço:



Fig. 34 – A geometrização do espaço por onde Ayrton transita. *Praia do Futuro*, 2014

Com uma câmera estática, Ayrton aparece olhando para os prédios e o movimento da metrópole sem destino definido (cf. fig. 34). Ele afasta-se da câmera seguindo para o fundo do quadro ao mesmo tempo que a profundidade de campo da imagem é evidenciada. A sincronicidade é *perfeita*: do centro do quadro ele se vira e caminha sempre em frente,

simultaneamente, do lado direito, um trem invade o quadro intensificando ainda mais a perspectiva da imagem (segundo quadro da mesma figura). A apresentação desse lugar ideal remete à sua própria idealização: o mundo do qual o irmão fugira quando ainda era uma criança só poderia ser “perfeito”.

Esses quadros de beleza plástica também reforçam o sentido da trama cujo protagonista (Donato) busca o seu lugar ideal no mundo. Como na cena em que Donato lê, em *voz off*, a carta que escreve para o irmão e declara Berlim a sua cidade ideal: “De Aquaman para Speed Racer. Escrevo para dizer que não morri... eu só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo pra mim faz mais sentido” (PRAIA DO FUTURO, 2014, 1 36’ 30” – 1 37’ 50”). A expressão da Berlim em planos geométricos retoma a uniformidade renascentista da obra *A cidade ideal* (1470), de Giuliano Da Sangallo:



Fig. 35 – *A cidade ideal*. Galerie Nationale des Marches, Giuliano Da Sangallo, 1470

Segundo Flores (2003), essa forma de dominância do espaço denota o domínio antropocêntrico como marca renascentista:

Uma representação arquitetônica harmoniosamente desfilada em um espaço pictural homogêneo e uniforme. Uma composição fortemente simétrica, em que a partir de um eixo central há um mesmo desdobramento dos motivos pintados para um lado, e para um outro. Os planos paralelos e perpendiculares ao plano do quadro são privilegiados na projeção. Um chão pavimentado que tem a função de proporcionar a diminuição progressiva dos elementos picturais. O arranjo metódico das arestas, ângulos e linhas que formam cada uma das construções ali representadas. Tudo é controlado, medido, pensado, unificado, não escapa nem mesmo a atmosfera do ambiente, em todos os sentidos e em todos os momentos. Tudo paira neste cenário, até mesmo o céu fica imóvel (FLORES, 2003, p. 84).

Nesse espaço de caráter classicista, está a personalidade de Ayrton: ele enfrenta o passado de ausência do irmão sem medo, diverte-se com sexo casual, assume racionalmente o medo e a recusa de nadar e o medo do mar. Enquanto Ayrton aparece no filme rodeado de imagens de cidade, pois a característica objetiva do cenário urbano exprime melhor a sua

personalidade, Donato aparece entremeadado por imagens de natureza. Ele procura o sol escondido na temporada de inverno, ele sobe no telhado na busca por um espaço solitário para refletir. Donato imprime um caráter mais passional/romântico: a recorrência com que aparece em ângulos fechados (o que intensifica a afetividade da imagem e a apreensão do seu estado emocional), cuja profundidade de campo é quase nula ou os planos abertos realçados pela beleza de natureza. Trata-se de um eu que não está preso aos arranjos arquitetônicos, mas à sua realidade interior.

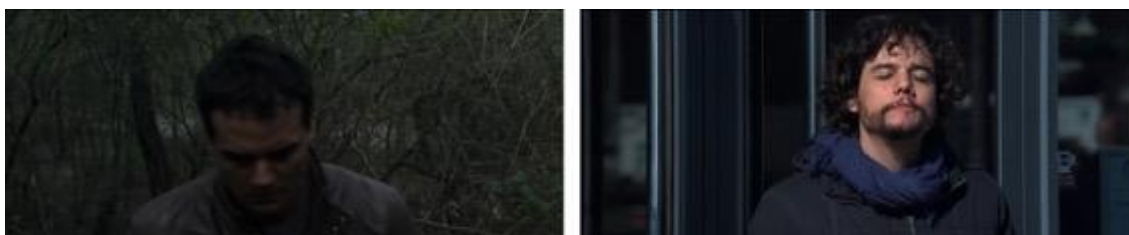


Fig. 36 – Os planos fechados e a realidade interior. *Praia do Futuro*, 2014

Em *Praia do Futuro*, quando das cenas de natureza paisagística, a ausência de traços/coisas rearranjadas em planos verticais inibe a profundidade de campo numa perspectiva que desenha o caminho até o infinito. É como se não houvesse, aqui, a mão humana interferindo no desenho da paisagem, aprisionando o espaço pelas construções arquitetônicas. É como se o próprio espaço se organizasse de maneira independente para o artista e o espectador.



Fig. 37 – A horizontalidade da imagem. *Praia do Futuro*, 2014

Trata-se da natureza na sua forma mística, do Deus renunciado pelo antropocentrismo reassumindo centralidade. O indivíduo não está mais preso ao espaço como em *O homem das multidões*, ele está livre e à mercê do acaso: a horizontalidade paisagística conota o seu estado emocional. Na cena em questão (segundo quadro da fig. 37), depois de fazer um conjunto de exercícios com a equipe de bombeiros, Donato corre para o mar, como se quisesse mergulhar de cabeça nessa nova perspectiva de vida que lhe apareceu (a mudança para Berlim). A

imagem cuja natureza é soberana revela a pequenez do indivíduo. A incerteza do que há atrás da linha do horizonte é a incerteza dos rumos da vida de Donato. É a expressão das incertezas existenciais.



Fig. 38 – Os planos em perspectiva. *Praia do Futuro*, 2014

A imaginação recusada pelo seu caráter de imprecisão, comum ao classicismo, é vista, no romantismo, como lugar em que o artista pode imprimir o inalcançável: “O artista seria, então, não o artífice de uma forma pré-concebida exemplar, mas um ‘fino instrumento do infinito’” (RUFINONI, 2007, p. 121, aspas da autora). A faculdade da imaginação aproxima-se de um estado de natureza e busca pela liberdade quando a obra é aberta à indeterminação.

Em *O céu de Suely*, também vemos uma fusão entre uma imagem que valoriza o caráter imaginativo e de convite à reflexão/contemplação e uma imagem que empresta do classicismo uma certa transparência e desenho pictural apolíneo (fig. 39 e 40): uma *mise-en-scène* que preza pela simetria, ordem e sincronicidade, ou mesmo uma objetividade plástica. Há, contudo, uma lógica cuja ambiguidade coloca essa geometria das coisas a serviço de uma visão que buscaria a sacralização do mundo.

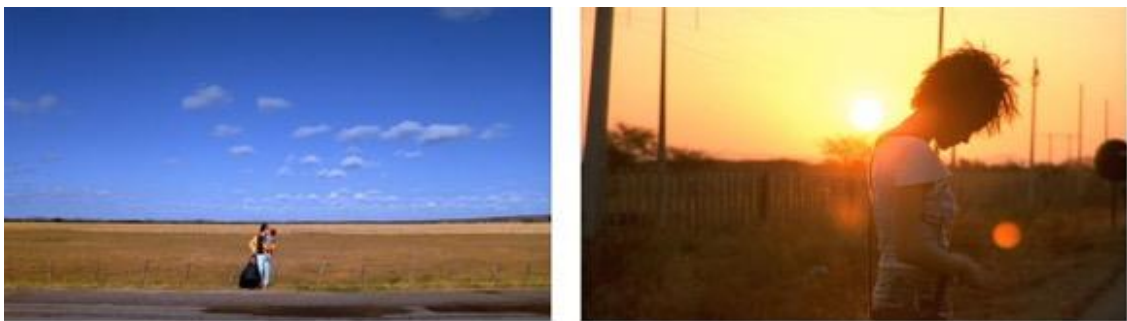


Fig. 39 – A horizontalidade da imagem. *O Céu de Suely*, 2006



Fig. 40 – Os planos em perspectiva. *O Céu de Suely*, 2006

Convém ressaltar que, diferentemente da pintura, analisam-se, aqui, quadros cinematográficos. Assim, poder-se-ia dizer, por um lado, do ganho perspectivo na imagem por sua mobilidade que determina a percepção da profundidade de campo; por outro, essa profundidade de campo é convencionada pela câmera (uma apreensão quase natural) que, talvez, reforça um olhar mais irrefletido do que a perspectiva rigorosamente arranjada e estática de uma pintura, por exemplo. Contudo, o que se nota na construção dos quadros nesses filmes é a captura intencional da imagem perspectiva e horizontalizada de maneira que a natureza representada possa ser articulada na intensificação de sentidos à narrativa. Vemos uma disposição comparada ao que Aumont (2004, p. 50) defendeu na pintura renascentista: de “uma natureza organizada, arrumada, aprontada e tem sempre em vista um sentido a exprimir [...], um texto, mais ou menos próximo, mais ou menos explícito, mas que explica sempre o quadro e lhe dá seu verdadeiro valor”.

Se em *O homem das multidões* estetiza-se um predomínio da ação humana no espaço – as máquinas, os arranjos prediais, as coisas encobrendo e impedindo um espaço de contemplação –, em *Praia do Futuro* e *O céu de Suely*, temos uma elevação da natureza como experiência fundamental contemplativa. Ainda que em *Praia do Futuro* haja uma certa plasticidade classicista, como vemos em alguns quadros, o desenho pictural indispensável e que apoia o fluxo narrativo não é mais projetado a uma superioridade humana em detrimento da natureza – quando “o homem desenha o espaço em que ele vive” (FLORES, 2003, p. 88).

Entretanto, não deixa de haver, na perspectiva da paisagem natural, as marcas das mãos humanas: os planos de natureza vertical desenhados pelo ser humano – a estrada, a sinalização no mar (fig. 38). De um lado, esses são quadros que comunicam uma certa conquista da natureza apreendida/dominada: “A descoberta do ponto de fuga, enquanto ‘imagem dos pontos infinitamente distantes de todas as ortogonais’, constitui, num determinado sentido, o símbolo concreto da descoberta do próprio infinito” (PANOFSKY, 1993, p. 54). De outro, a paisagem horizontalizada (fig. 37, 39) na predominância da paisagem natural acabam por devolver o caráter poético e misterioso alusivo à natureza.

Esses planos pregnantes de traços horizontais (imagens quase planas) e de traços perpendiculares ao horizonte *ressignificam* uma geometria classicista cuja fusão monta sentidos num duplo jogo entre a razão objetiva e a natureza subjetiva: um romantismo classicista ou um classicismo romântico? Se o romantismo apresenta, a seu modo, o confronto com às regras do classicismo – como o racionalismo, a imitação da natureza, a busca excessiva pela harmonia universal –, esse cinema brasileiro encontra nas marcas do perspectivismo óptico e na natureza subjetiva a própria crítica à racionalização do mundo: “o genuíno ante o artificial, o simples diante do complexo, a originalidade real diante da falsa novidade” (PAZ, 1974, p. 56). Sobre essa natureza subjetiva e metafórica, veremos com mais detalhes no tópico seguinte.

3.3 O *páthos* melancólico: por um anti-ideal lírico

A obra *Melancholia* (1895), de Edvard Munch (fig. 41), retrata seu amigo Jappe Nillssen depois de uma decepção amorosa. Na tela, a amante de Nillssen, bem ao fundo vestida de branco, prestes a partir de barco com o marido e Nillssen com feição reflexiva em primeiro plano, quase escapando do quadro. A natureza turva marcada pelos contornos alongados e escorregadios da pintura lembra o cair de uma lágrima e conota o estado emocional do personagem. Essa expressão da melancolia associada a uma espacialidade de natureza e o famoso gesto da mão escorada no rosto são bastante reproduzidos, de diferentes maneiras, nas artes. Outro exemplo da relação entre natureza e melancolia é a obra *A Dama Outono com expressão de melancolia*, de John Atkinson Grimshaw³⁷ (cf. fig. 41). A obra personifica, na ambiência da estação do outono, a figura de uma mulher sensual. Os ares de outono

³⁷ John Atkinson Grimshaw (1836-1893) foi um pintor britânico do romantismo (também tem influências do simbolismo e do impressionismo) conhecido por suas pinturas de paisagens sob céu noturno ou em neblinas.

determinam um estado de ânimo: é a natureza – o meio exterior – expressando o sentimento da personagem mítica, ou ainda, da vontade de materializar uma potência de natureza da ordem do sublime, do não apreensível na pintura.



Fig. 41 – À esquerda, *Melancholia* (Edvard Munch, 1892) e, à direita, *A Dama Outono com expressão melancólica* (John Atkinson Grimshaw, 1871)

Essas paisagens subjetivas de natureza que frequentemente expressam o objeto perdido, a falta, o vazio, a meditação existencial contrapõem-se justamente à paisagem industrial e/ou urbana, a qual vimos no capítulo anterior sobre o *tempo da fábrica*. No conjunto de filmes a seguir, é recorrente a presença de um personagem que busca a cura existencial longe de uma ideia urbana e por meio de ambiências de natureza solitária e de muita beleza plástica. O signo da melancolia associada à falta (presente tanto no amor não correspondido da pintura de Munch como nas metáforas dos elementos de natureza – o mar, o outono, o inverno, a tramontana, a bruma) aparece sublinhando suas formas e suas temáticas sobre o vazio da alma contemporânea.

Os objetos perdidos podem ser outros, como a ausência do irmão em *Praia do Futuro*, o amor quase proibido em *Beira-Mar*, a solidão na cidade e a saudade da antiga morada em *A cidade onde envelheço*, o eu fraturado ou a morte de um eu funcionalista (a racionalização do indivíduo) em *Pela Janela*. Vê-se que, em todos esses filmes, o *páthos*³⁸ melancólico emerge da falta, de um rasgo amoroso e/ou social, a exemplo da pintura de Munch, ou de um inconformismo desejante, de uma alegria dolorosa, como na pintura de Grimshaw.

Nessa análise, o conceito de melancolia abriga duas ideias divergentes, mas que acabam se complementando. A melancolia como virtude dos sábios e a melancolia enquanto

³⁸ *Páthos* é uma palavra grega que, embora dê origem ao termo da literatura médica da psicopatologia, está ligada ao termo *paixão*, ao excesso: “uma paixão no sentido de excesso, *páthos* e como tal, é também a imagem bíblica de um dos sete pecados capitais, contrariamente a virtude e méritos que, em todas as religiões são esperados o jejum. A imagem cultural do excesso alimentar, está associada à da orgia e, portanto, a determinadas qualificações ansiógenas da sexualidade feminina como insaciável, devoradora, vampírica e perigosa para o homem” (BRUSSET, 2003, p.7 *apud* MOREIRA; ORENGEL, 2010, p. 1).

desmembramento do conceito de acídia³⁹, entendida, na Idade Média, como uma tristeza profunda associada ao pecado e ao próprio desejo mundano – a falta do desejo lascivo. O desenvolvimento desse último conceito poderia, hoje, estar associado às depressões, às repressões morais/culturais que acarretam males do corpo, às patologias mais clínicas da mente (principalmente nos estudos pela perspectiva da psicanálise). Já a melancolia figura enquanto produtora de um saber crítico. Para Aristóteles (1998), os melancólicos situam-se em uma posição de saber por seu posto de exceção, de revolta com o estado das coisas e do mundo. O autor compara o estado de melancolia a um estado de mediana embriaguez: quando uma pessoa por vezes tímida ou apática transforma-se em um indivíduo eloquente, afetuoso e sensível sob o efeito do álcool. Semelhantemente é o caráter do melancólico, que encontra no seu estado de tristeza ou raiva, uma potência criadora de gênio. Seu estado à flor da pele converte-se em sensibilidade no ver, no sentir e no criar.

O vinho, com efeito, tomado em abundância, parece deixar as pessoas totalmente da maneira como descrevemos os melancólicos, e sua absorção produzir [*sic*] um muito grande número de caracteres, por exemplo, os coléricos, os filantropos, os apiedados, os audaciosos (ARISTÓTELES, 1998, p. 83).

A melancolia aristotélica dá pistas para uma leitura benjaminiana sobre um sujeito que olha para a vida social moderna descortinando-a. Está na melancolia o desajuste que permite situar-se fora de um tempo-espço. E é nesse olhar de fora, esse olhar estrangeiro para o mundo que os rearranjos político-sociais apresentam-se de maneira mais visível (BENJAMIN, 1984a; 2015).

No livro *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), Walter Benjamin relaciona o caráter de reflexão da melancolia à elevação do conhecimento de mundo e de si. Ainda que esse sintoma leva o corpo à desorientação mental e à tristeza, se considerarmos a melancolia em termos mais patológicos, ele aparta o sujeito da dimensão vazia, e é nesse afastamento que paira o saber de gênio:

De forma desajeitada, e mesmo injustificada, ela proclama a seu modo uma verdade por amor da qual, de fato, trai o mundo. A melancolia trai o mundo para servir o saber. Mas o seu persistente alheamento meditativo absorve na contemplação as coisas mortas, para as poder salvar (BENJAMIN, 1984a, p. 155).

³⁹ A acídia era tida como um grande pecado associado à malícia, ao rancor, à covardia, à desesperança e à distração mental. Essa tristeza profunda era relacionada a um estado melancólico na chegada da meia-idade da vida clerical e tida como doença espiritual que acometia padres e monges sob o jugo do demônio meridional. Cf. Agamben (2007, p. 22).

O *páthos* melancólico do *corpus* analisado nesta tese aglutina o desejo imbuído pela falta, a melancolia romântica pecadora (a acídia com aspectos mais contemporâneos), mas, sobretudo, a ideia aristotélica (recuperada por Benjamin) do sujeito que, em estado profundo de introspecção, suscita uma discussão crítica da sociedade. No cerne narrativo dos filmes, há uma crítica à perda do encanto da vida ordinária e a melancolia é o sentimento que permite pôr essa crítica em destaque. O sujeito adaptado, por estar entregue a tal cultura hipermoderna, teria dificuldade de enxergar criticamente o tempo-espaço em que vive, porém o melancólico, justamente por essa inadaptação, seria senciente e mais consciente do seu meio. São narrativas que não pendem para a exagerada tristeza no amor não correspondido, como há num certo romantismo, mas vemos o sentimento da saudade de algo ou alguém, a alegria tristonha na percepção da própria existência ou na existência das coisas. Trata-se da expressão do melancólico que carrega uma excêntrica e ambígua sensibilidade, o “luto que gera alegria” (AGAMBEN, 2007, p. 32), conforme veremos nessa constelação com *Praia do Futuro*, *Beira-Mar*, *Pela Janela* e *A cidade onde envelheço*.

Se nas pinturas românticas a potencialidade da imagem concentra-se nas pinceladas fortes, nos contornos que sensualizam a natureza, no jogo de luz e sombra (como na pintura de Grimshaw), no cinema deste tópico, para além da beleza plástica fotográfica ou dos quadros que perduram num quadro exigindo uma certa contemplação, há também a prevalência de resolver o enredo com elementos de natureza engendrados ao cerne narrativo: depois da chuva vem o sol (uma resolução de conflito), o frio é reclusão (período de luto), o mar é confronto (mas também, libertação). Especialmente nessa característica de uma estética-narrativa que toma forma a partir dos elementos de natureza, destacam-se *Praia do Futuro*, *Beira-Mar* e *Pela Janela*.

Em *Praia do Futuro*, a narrativa é dividida em três partes: I) *O abraço do afogado*, na qual Donato conhece Konrad na tragédia do afogamento; II) *Um herói partido ao meio*, parte em que se narra a vida de Donato na Alemanha; III) *Um fantasma que fala alemão*, quando Donato reencontra-se com o irmão. O filme possui uma carga dramática ancorada em duas instâncias: a) cenas de diálogos acalorados cujos personagens explodem com discussões bastantes reflexivas; b) cenas de profundo silêncio mediado por paisagens deslumbrantes e com personagens quase desdramatizados. Dessa forma, Aïnouz põe em jogo um conjunto de códigos visuais, sonoros e verbais minuciosamente pensados para poetizar: a água que expressa uma alma afogada na saudade do irmão – como na figura 42, em que o espectro do irmão aparece pelas costas de Donato enquanto mergulha; a paisagem seca e fria que

manifesta seu lado duro e resistente ao enfrentar a distância ou o sentimento de culpa por escolher ficar em Berlim (fig. 43); ou, ainda, na cena em que se sublinha a sua adaptação à cidade que se descongela aos poucos (metáfora da sua condição emocional). Nessa última, com destaque para as roupas em tom vermelho e preto, no entremeio do desejo de viver o romance e do luto na aceitação da nova morada (fig. 44).



Fig. 42 – O espectro do irmão através do vidro do aquário. *Praia do Futuro*, 2014



Fig. 43 – O outono da Berlim sem mar. *Praia do Futuro*, 2014

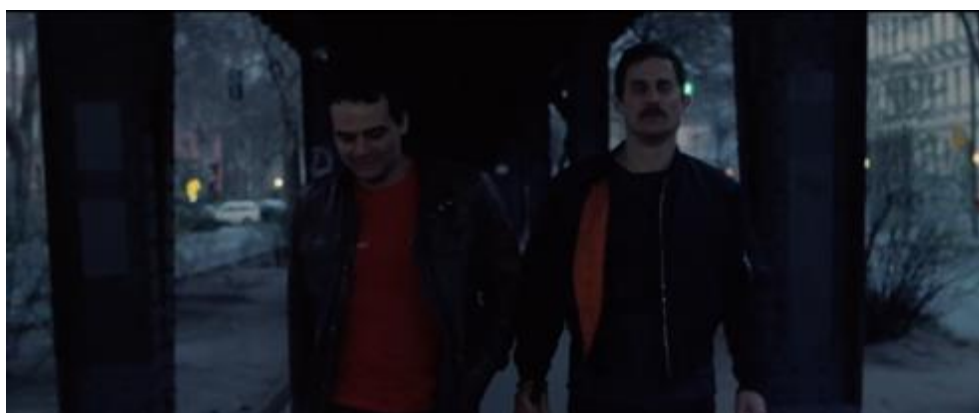


Fig. 44 – As vestimentas entre o luto (preto) e o desejo (vermelho). *Praia do Futuro*, 2014

É um cinema que conjuga elementos que compõem a imagem a um sentido que extrapola o literal. Vê-se no filme o que Lopes (2013a) entende como uma ruptura de hierarquia de signos na *mise-en-scène*: são cenários, figurinos, objetos cênicos, iluminação em mesmo nível de significação da atuação. Em *Praia do Futuro*, empresta-se qualquer substantivo – abstrato ou concreto – a fim de significar estados de espírito. Ainda que a narrativa não se desgarre da centralização do sujeito, ele só existe psicologicamente a partir de uma mediação com um todo ao seu redor, isto é, esse personagem-sujeito sente o que sente ou é o que é a partir da afetação do espaço, dos objetos, das coisas que o integram e atribuem-lhe sentido, assim como ele próprio atribui sentido ao mundo. As cenas são marcadas por fotografias essencialmente plásticas, espaços abertos, paisagens que se colocam quase que de maneira independente nos quadros e sob uma atmosfera que associa elementos da *mise-en-scène* a uma melancolia.

Se, por um lado, as imagens buscam um mundo pictoricamente adequado e harmônico, por outro, há uma certa vocação romântica pela imagem contemplativa, uma “contemplação reveladora de um transcendente que se insinua no real, em última instância, representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas” (XAVIER, 2005, p. 90). Exemplo disso é o desenvolvimento do conflito narrativo em torno de Donato e os elementos de natureza. Na transição da primeira parte do filme (*O abraço do afogado*) para a segunda (*Um herói partido ao meio*), Donato aparece nadando totalmente imerso no mar quando gradativamente emerge, em *voz off*, sob a imagem da *Ponte Oberbaum*, do *Rio Spree* (fig. 46), na cidade de Berlim. Na cena em questão, conforme Donato se afunda no mar e mergulha com força tentando emergir da água, mais água se avoluma ao seu redor. O plano prolongado no corpo de Donato engolido pela água parece querer nos dizer que o personagem deve partir de Fortaleza para não morrer afogado pelo seu desejo de liberdade. Trata-se de uma existência afogada pelas exigências culturais que não lhe permitem assumir a sexualidade: “É quando o amoroso, sob o peso da fatalidade ou vítima da sociedade, muitas vezes mergulha na melancolia e na aceitação passiva da sua infelicidade, exprimindo-se num lirismo terno e evocador” (CANDIDO; CASTELLO, 2005, p. 159).



Fig. 45 – Donato engolido pelo mar. Filme *Praia do Futuro*, 2014

Contudo, ao contrário de um romantismo resignado, que aceita de maneira passiva os valores morais/culturais impostos e deflagra-se na infelicidade exagerada, há uma recusa ao romântico numa melancolia que não nega as questões sentimentais, mas as sente de maneira meio prática (a praticidade das relações amorosas próprias da hipermodernidade), além de imprimir um descontentamento ainda maior pela cultura do que com o romance em si. O objeto perdido nem tanto é o de cunho amoroso, uma vez que Donato decide vivenciar o romance e não se conforma como um romântico genuíno, mas o preço que ele paga para vivenciá-lo: o sacrifício da partida, da distância do irmão, da saudade, da ausência da família, do enfrentamento aos ditames culturais.

O sentimento de melancolia do personagem é expresso pelo mar agitado da cidade de Fortaleza ou pela atmosfera sombria e gelada da Berlim que vai dispersando-se a partir das mudanças das estações do ano. A dolorosa alma romântica nem tanto se entende pelas ações desse personagem que empreende uma dinâmica e visão de mundo firme à realidade, mas a partir dos elementos de natureza sob planos estendidos e de muita beleza plástica. Na aproximação da imagem do *Rio Spree* (fig. 46) com a pintura do *Castelo de Alnwick Northumberland* (1828) (fig. 47), de William Turner, observa-se a semelhança na atmosfera melancólica – os ares noturnos, a névoa, a luminosidade – e o contraste com a aparência onírica – o elogio ao caráter medievalista na alusão ao período anterior; a nostalgia no passado mítico contrapondo-se ao contexto de produção da pintura na revolução industrial (tema que aparece em muitas outras obras do pintor). Em *Praia do Futuro*, a ponte desvia-se de um signo de progresso, como vimos em *Redemoinho*. Aqui, a ponte com arquitetura inspirada em muralhas medievais pode ser vista como referência a um certo pré-capitalismo: o

ângulo do quadro cinematográfico que encobre os índices de uma urbanização mais acentuada (como a torre de TV *Berliner Fernsehturm* quase imperceptível no canto esquerdo do quadro), a porta de entrada das torres de castelo enquanto signo de abertura entre o arcaico e o modernismo urbano.

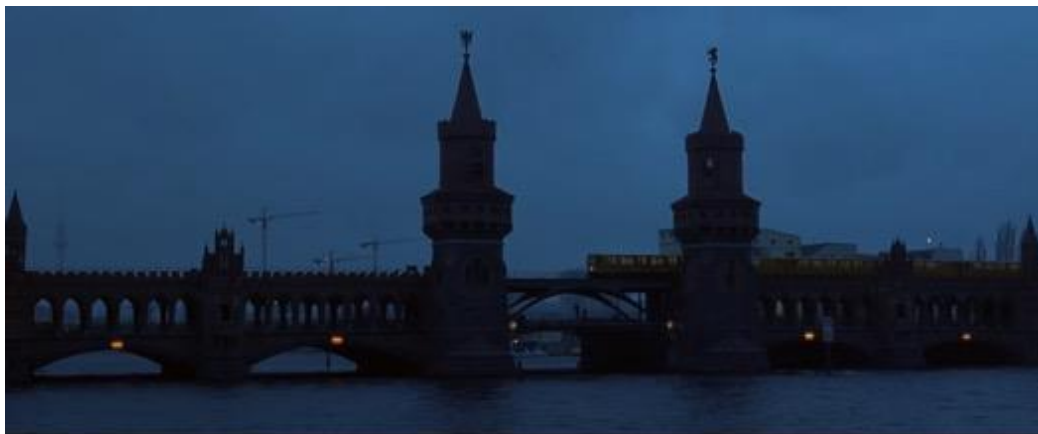


Fig. 46 – Ponte do *Rio Spree*, em Berlim. Filme *Praia do Futuro*, 2014



Fig. 47 – *Castelo de Alnwick Northumberland*, William Turner, 1828

Esse novo espaço dita o desenvolvimento narrativo centrado na jornada interior do personagem, como em seu humor carregado de energia e esperança quando começa a se adaptar: “As plantas estão ficando verde, óh!” (PRAIA DO FUTURO, 2014, 34’40”). Ou no contentamento com a troca da estação invernal para o outono com uma Berlim sutilmente ensolarada (fig. 48). Não se trata apenas do sol que se abre para Donato na esperança de um término do inverno que tanto reclama, mas de um ponto de virada na trama quando Donato se abre para a cidade e decide ficar em Berlim e viver o romance.



Fig. 48 – A aparição do sol. Filme *Praia do Futuro*, 2014

Em artigo sobre o cinema europeu moderno, mais especificamente o cinema italiano, Ângela Prysthon faz uma discussão que colabora com a leitura de alguns filmes brasileiros do nosso *corpus*. Para a autora, há no cinema italiano, entre os anos 1950 e 1970, a recorrência estilística de ancorar a temática fílmica ao local onde os filmes foram filmados. São filmes com “vistas invernais, ruínas, indústrias, chuva, neblina, desertos, figuras solitárias na cidade ou em lugares desolados. Todo esse imaginário alude à paisagem como lugar de contemplação, de luto, de memória e de tristeza” (PRYSTHON, 2018, p. 58). Essa ambiência aparece em *Praia do Futuro* a partir de uma *atmosfera* em que a técnica cinematográfica significa mais em sensação do que em funcionalidade. São imagens, sons, montagens, planos e suas temporalidades que prezam mais pelos efeitos de percepção do que com o encadeamento lógico da imagem em movimento na composição da narrativa, ainda que seja uma narrativa estritamente linear.

De acordo com Inês Gil, a atmosfera pode ser entendida como uma figura fílmica, isto é, uma forma específica de expressão que não só contribui para a composição artística de um filme, como ela mesma pode configurar-se numa expressão precisa ao criar sentidos. A atmosfera:

É um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio. Não é por acaso que os expressionistas alemães associavam-na à noção de *Stimmung*, que é um tipo de disposição de espírito e de alma emanante das “coisas” do mundo. Daí também ser muitas vezes assemelhada às noções de clima, ou de ambiente (GIL, 2005, p. 141).

Trata-se de expressar o não figurável, porém sabendo que essa figura fílmica é sempre fugidia. Se os românticos não se preocupavam com a regularidade e exatidão da forma, também é porque o mais importante na obra artística seria, para eles, atingir o ápice da sensibilidade, a catarse, a emoção. Numa pintura romântica, por exemplo, a atmosfera

melancólica ou escapista está impressa nas cores frias ou quentes, na composição plástica da imagem, nos contornos irregulares, assim, a atmosfera de um quadro é evidenciada, em parte, pela própria técnica do pintor. Está aí a proposta mais ou menos romântica de fazer ver e fazer sentir justamente a partir da visibilidade da técnica, aqui, do dispositivo cinematográfico. Em *Praia do Futuro*, não parece ser tão diferente, pois em muito a construção da atmosfera melancólica é expressa tanto pela opacidade narrativa como pelos signos metafóricos: a temporalidade da imagem, os planos contemplativos, o som extradiegético com a trilha sonora melosa (como nas cenas em que ele dança na boate (PRAIA DO FUTURO, 2014, 1 01' 57'')), os elementos de natureza que protagonizam sentidos (o vento, a água, a neblina, o sol). Camadas de sentidos concentram-se na paisagem de natureza, nos planos abertos e visualmente harmônicos:

Por exemplo, o grande plano é uma figura fílmica que transmite uma certa qualidade de sensações e de afectos porque as suas propriedades de extrema aproximação do assunto transformam não só a relação entre os elementos da própria imagem, mas vão também permitir ao espectador ter um olhar mais elaborado sobre as coisas, porque muito perto delas. [...] Jean Epstein disse que o grande plano era “a alma do cinema” e talvez se tenha referido à atmosfera misteriosa e envolvente que dele se liberta (GIL, 2005, p.143).



Fig. 49 – Donato contemplando a paisagem urbana. *Praia do Futuro*, 2014



Fig. 50 – O outono e o inverno, a água e o elemento seco. *Praia do Futuro*, 2014

Está nesse signo paisagístico da solidão e pequenez diante da natureza uma força mística que converteria a tal melancolia negativa em pura reflexão de si e do mundo – o sentimento de transitoriedade (FREUD, 1996). Não há, aqui, um lirismo calcado num mundo ideal – a ideia de uma moral pura e na complacência dos ditames socioculturais, mas um lirismo anti-ideal que ancora o sentimento melancólico na paisagem. Esse caráter paisagístico e lírico que suscita o sublime marca a narrativa em cada decisão ou posicionamento do personagem: “Escrevo pra dizer que eu não morri, eu só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo pra mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar pra me sentir em paz, nem preciso mergulhar pra me sentir livre” (PRAIA DO FUTURO, 2014, 01 37’ 05” - 01 38’ 26”).

A preocupação poética coloca em cada ato da narrativa uma sincronicidade entre *mise-en-scène*, sons, movimentos de câmera e tonalidade de cores que prezam pela beleza da forma e o constante estado de poesia (TARKOVSKI, 2002): como a variação de humor rearranjada com as estações do ano – o inverno e os personagens enlutados e/ou apáticos, o verão e a redescoberta de um *eu* pulsante, a chuva e o sol simbólicos sobre um estado de ânimo ou uma marcação do ponto de virada da trama.

Se em *Praia do Futuro* o *páthos* melancólico é expresso por tal visualidade essencialmente plástica, em *Beira-Mar* essa temática aparece a partir de dois principais

aspectos fílmicos: a plasticidade sonora e o movimento de câmera. O filme começa com Tomaz dormindo: um close estendido em seu rosto até o personagem abrir vagarosamente os olhos. A cena é marcada pela sonoridade de vento e algumas buzinas de carros. Seus olhos mexem-se debaixo das pálpebras e se abrem sem muito espanto, denotando a noite mal dormida e a ansiedade pela viagem com o amigo. A câmera enfrenta Tomaz com um *close-up* prolongado e com um intenso som de vento, como se quisesse metaforizar na imagem/som os anseios da alma do personagem.

O som ambiente – sempre sublinhado por vento e/ou chuva – que acompanha tanto essa cena quanto toda a narrativa não se trata de uma sonoridade qualquer, nem na proposição de mais realismo às cenas, mas significa o estado psicológico dos personagens. Trata-se de uma vibração que contrasta com as cenas mornas de personagens quase emudecidos. Essa oposição entre o som intenso do vento e os silêncios atravessados nas cenas do casal (Tomaz e Martin) reforça uma tensão entre o que é visto e o que é ouvido. Tal sonoridade revela-se como uma *atmosfera concreta* que expressa a interioridade de Tomaz: a sua inquietação e o desejo avassalador que não se vê em seus olhos tristes ou nas conversas tranquilas, mas no furacão representado pelo elemento sonoro como metáfora do que se passa na sua mente.

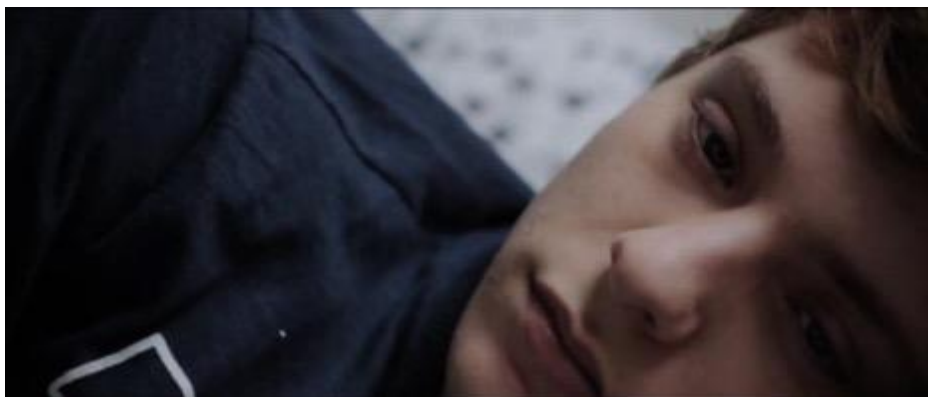


Fig. 51 – Os olhos tristes de Tomaz. *Beira-Mar*, 2014

Gil (2005) destaca quatro tipos principais de atmosfera fílmica: a) a *atmosfera plástica* – quando a atmosfera está mais relacionada à forma da imagem e os aspectos da *mise-en-scène* possuem maior grau de importância na construção narrativa; b) a *atmosfera dramática* – quando a atmosfera está mais ligada à diegese fílmica e a sua composição é mais ligada aos planos fechados e à dramatização dos personagens; c) a *atmosfera concreta* – quando elementos de natureza dão sentido às coisas e aos estados de ânimo dos personagens, por exemplo, a neblina e a melancolia, a água e o renascimento etc.; d) a *atmosfera abstrata* –

quando os sentidos da trama são percebidos mais pela técnica cinematográfica do que por elementos específicos. Entretanto, é importante ressaltar que o mais comum no cinema é o entrecruzamento de todas essas noções.

Em *Beira-mar*, entende-se tal plasticidade sonora como uma *atmosfera concreta* porque ela funciona enquanto camada de sentido em toda a narrativa. O elemento vento, além de significar o estado melancólico e aflitivo dos personagens, também provoca uma atmosfera afetiva e sensorial ao relacionar a diegese fílmica a um estado de transitoriedade. O páthos melancólico apresenta-se no filme com uma natureza ambígua e nem sempre na determinação de uma tristeza genuína. Mas, por vezes, marcada pelo sentimento de transitoriedade semelhante ao do poeta emocionado diante da paisagem de natureza sublime: “um transe, um êxtase ou um arroubo de entusiasmo” (SOUZA, 2017, p. 37).

Vale destacar ainda, no filme, uma câmera que, além de atribuir sentido no que se refere aos planos e suas convenções, mostra-se como um narrador onisciente ao entregar os estados de espírito dos personagens por meio de imagens opacas e lentes sujas. Refere-se a uma câmera confusa, que balança, que se deixa embaçar a lente ou que captura quadros por trás de janelas, talvez com o propósito de expressar a própria imprecisão da vida, confusa e indeterminada: “A câmera indica a vida em nebulosidade, um sujeito em constantes devaneios” (OLIVEIRA, 2022, p. 47).

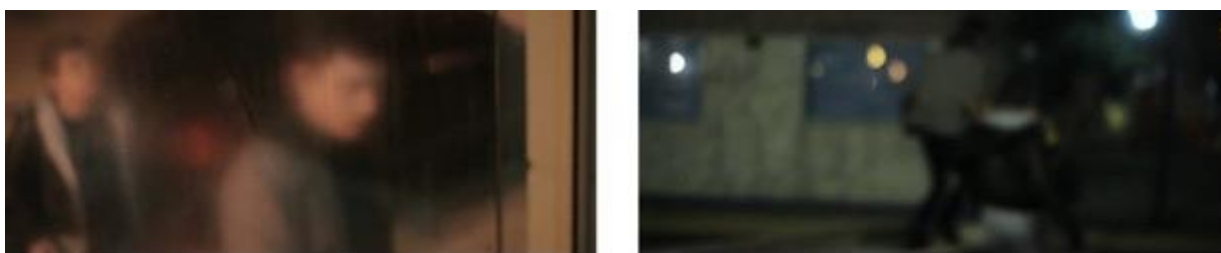


Fig. 52 – As imagens em nebulosidade. *Beira-Mar*, 2014

Dessa maneira, o filme sublinha uma melancolia oscilante entre uma falsa apatia dolorosa e uma explosão de frenesi: são imagens de rostos aproximados (os *close-ups* duradouros) ou imagens de natureza com planos abertos e vistas para o horizonte na difusão de uma atmosfera misteriosa (GIL, 2005) e impregnada de solidão. É uma câmera que “não se intimida em ficar um longo tempo analisando as emoções deste personagem, ora se abre, ora se fecha, mas sempre voyeurizando” (OLIVEIRA, 2022, p. 47).



Fig. 53 – Os quadros prolongados nos rostos dos personagens. *Beira-Mar*, 2014



Fig. 54 – Os quadros para o horizonte. *Beira-Mar*, 2014

Nas cenas em que os garotos bebem na praça ou brincam na orla da praia, por exemplo, vemos essa melancolia impregnada de desejo e vivacidade: “são risos engasgados e olhos reflexivos, às vezes corpos com pura energia, brincando e saltitando, quase dançando diante da câmera” (OLIVEIRA, 2022, p. 47).



Fig. 55 – Uma melancolia em frenesi. *Beira-Mar*, 2014

A câmera na mão movimentada-se com intensidade, como se quisesse combinar a sua mobilidade com o frenesi dos garotos brincando, e o som diegético do vento aumenta a dimensão do campo para fora do campo, acentuando a percepção de um espaço vazio, uma metáfora da solidão. O som “desempenha um grande papel; ora, entre um som emitido ‘dentro do campo’ e um som emitido ‘fora de campo’, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro” (AUMONT, 1994, p. 25, aspas do autor). Tal espaço fílmico que denota um lugarejo litorâneo – o silêncio interrompido pelo barulho da tramontana, o cantar incessante dos grilos que invadem o campo visível do quadro – dita o tom reflexivo da

narrativa. Na oposição do dinamismo dos grandes centros urbanos, a cidadezinha solitária é o cenário exemplar para impor uma intimidade verdadeira: os personagens obrigam-se a se questionar, obrigam-se a brincar, obrigam-se a ter algum diálogo (mesmo que reticente) para superar o silêncio que se impõe na ambiência desértica.

Em o *Caminhante Sobre o Mar de Névoa*, está um homem à beira de um penhasco, de costas – talvez, na sua melancolia, de costas para o mundo – sob uma paisagem de montanhas cobertas de névoas que se misturam às nuvens. A imagem sublinha o vazio na profundidade perspectiva do vale. A paisagem fria e sombria da pintura traduz-se numa atmosfera cujos fenômenos físicos (o frio, a névoa, o abismo) evocam experiências sentimentais: melancolia, temor, mistério: “Ao dispor observadores ‘de costas’ para nós, do lado de fora da tela, Friedrich criava [...] uma espécie de identificação entre o observador ‘de fora da tela’ e o observador ‘de dentro da tela’; de certo modo, é como se víssemos a nós mesmo vendo” (WALTER, 2019, p. 29, aspas da autora).

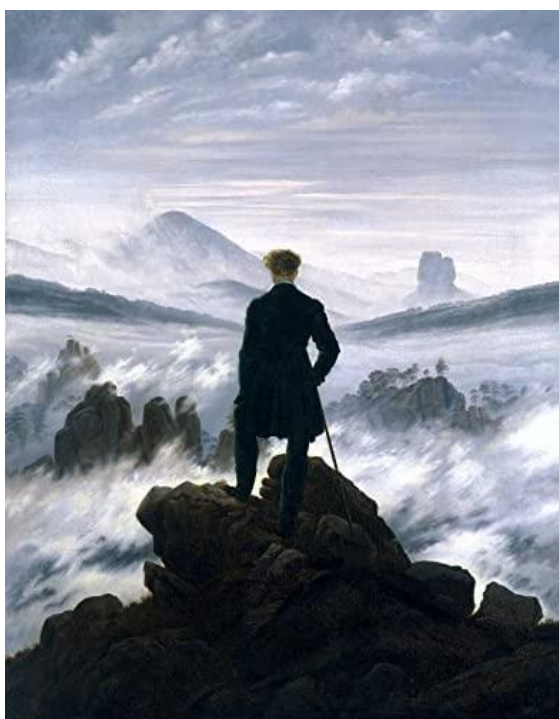


Fig. 56 – *Caminhante Sobre o Mar de Névoa*.
Caspar David Friedrich, 1818



Fig. 57 – O mar e a melancolia de Martin.
Beira-Mar, 2014

Em ambas as imagens (fig. 56 e 57), reforça-se a intensão de depositar na figura paisagística a melancolia do sujeito que questiona a si e o mundo: as “paisagens veiculam quase sempre um significado, mais ou menos articulado no quadro, de natureza espiritual” (AUMONT, 2004, p. 50). O *páthos* melancólico associado à figura do mar em seu espaço de

imensidão, à sensação de vento frio que toca o corpo de Martin, ao som do mar revolto é o motor que impulsiona a crítica e a cura existencial do personagem: “Porque um filme exprime sempre *qualquer coisa* que vai além da mera representação e que está, no domínio psíquico e afectivo, percebido pelo espectador” (GIL, 2005, p. 17, grifo da autora). É somente quando Martin assume o romance com Tomaz que ele também faz as pazes com o mar num simbólico mergulho (fig. 57): Martin sai de casa sem camisa num dia frio e segue de peito aberto para a praia. A câmara em *follow shot*⁴⁰ captura o personagem chegar até o mar sem olhar para os lados. Martin olha rigidamente para o horizonte sem se desviar, para por um momento no alto de um banco de areia e continua a passos firmes até se entregar ao mar como se quisesse celebrar uma descoberta naquele ato – como se fosse um *batismo*.

Segundo Barbosa (2013), “ao contrário da nostalgia conservadora da cultura comercial, que é via de regra uma espécie de *cura* paliativa para a melancolia atroz que o império da vivência é capaz de estabelecer, a nostalgia crítica ou *estética* [...] toma a melancolia como uma espécie de motor” (p. 74, grifos do autor). As escolhas estilísticas de *Beira-mar* são análogas a esse recorrente característica da melancolia cuja ambiência remete ao inverno em vez do verão, a chuva em vez do sol, à tramontana em vez da bonança.

No entanto, é preciso ressaltar que se manifesta, na pintura de Friedrich, uma paisagem em revolto, uma natureza sublime de movimentos, uma força avassaladora demonstrando, inclusive, a incapacidade do indivíduo perante o mundo natural. Tal imagem remeteria à dor da alma romântica da imanência absoluta à paisagem de natureza. Já em *Beira-mar*, a paisagem aparece mais estática e tépida. Assim como a alma do personagem, há uma melancolia mais hipermoderna, mais apática. A energia vibrante da pintura romântica, a alma em rasgo do caminhante diante das montanhas em névoa teria se convertido, na contemporaneidade, em forças melancólicas mornas e sem vida, como o mar quase sem perspectiva e todo em cinza de *Beira-Mar*.

Em *Pela Janela* (2017) e *A cidade onde envelheço* (2016), temos outras narrativas que, assim como em *Praia do Futuro* e *Beira-Mar*, a melancolia é o motor para esse movimento de fuga, de se lançar ao acaso: a narrativa de viagem, a exploração de paisagens de natureza enquanto camada de sentido na trama.

Observam-se essas características em *Pela Janela*, no segundo ato da narrativa (após a demissão de Rosália), nas cenas de estrada da protagonista com o irmão: a viagem começa com o céu ainda noturno conotando o estado emocional angustiado da personagem. Conforme

⁴⁰ Como se a câmara perseguisse o personagem.

o nascer do sol em sincronicidade com o desenvolvimento narrativo, uma nova Rosália também vai emergindo. A viagem é uma jornada interior que tem seu ponto mais alto (um clímax narrativo antecipado) quando a personagem chega até as Cataratas do Iguazu. Nessa cena, simboliza-se um prelúdio para a cura de sua angústia. Assim como em *Beira-mar*, a água é o elemento simbólico de um mundo devir. O elemento água, em *Pela Janela*, é reiterado em diferentes cenas como metáfora de uma personagem em renascimento. Na cena mais expressiva sobre esse elemento, Rosália está bem próxima do abismo das quedas d'água das Cataratas do Iguazu. A câmera centra-se em um prolongado *close-up* em seu rosto, umedecendo-se de partículas de água. Um sopro do vento na cascata forma uma chuva repentina tomando a personagem numa incontida euforia. É como se a natureza se apossasse de sua alma, numa cena de pura sublimação (cf. fig. 58):

Na água tudo é ‘solvido’, toda ‘forma’ é demolida, tudo o que aconteceu deixa de existir; nada do que era antes perdura depois da imersão na água, nem um contorno, nem um ‘sinal’, nem um evento. A imersão é o equivalente ao nível humano, da morte ao nível cósmico, do cataclisma (o Dilúvio) que, periodicamente, dissolve o mundo no oceano primevo. Quebrando todas as formas, destruindo o passado, a água possui este poder de purificação, de regeneração, de dar novo nascimento... A água purifica e regenera porque anula o passado e restaura - mesmo se por um momento - a integridade da aurora das coisas (ELIADE, 1998, p. 158, aspas da autora).



Fig. 58 – O rito de renascimento de Rosália. *Pela Janela*, 2017

A água, por seu estado transitório (sólido, gasoso, líquido), significa o estado de ânimo da personagem, numa gramática imagética que lembra o romantismo nas expressões e sentimentos metaforicamente apresentados pelos elementos de natureza: “As brumas,

tempestades, névoas e os grandes acidentes da paisagem, como cataratas e geleiras passam a frequentar o vocabulário imagético dos pintores da época” (FORTES JUNIOR, 2006, p. 40).



Fig. 59 – *Tempestade de neve - Barco a vapor na boca de um porto*, William Turner, 1842



Fig. 60 – *As Cataratas do Iguaçu. Pela Janela*, 2017

A cena de *Pela Janela* lembra a obra *Tempestade de neve*, de William Turner, por emprestar a natureza para dizer do sujeito: o sentimento de pequenez diante de forças incontroláveis da natureza, as ondas iluminadas pelo que parece ser trovoadas e raios, os traços enegrecidos que acentuam um redemoinho de água quase engolindo o barco (e o barqueiro). A técnica expressionista do pintor romântico é empenhada em seduzir o espectador pelo seu valor sensorial. A pintura é marcada por borrões com contornos precisos, cuja finalidade formal é a tutilidade do vento, da água e até do som da tempestade.

Como tendência na pintura romântica, a obra de Turner contraria uma concepção de arte mimética – a arte enquanto impressão da natureza e/ou do mundo exterior do realismo e/ou da transparência – para expressar o abstrato, o espiritual. O interesse romântico é a extração de um sentido que ultrapassaria a forma material da coisa representada, ou mesmo do pensamento enquanto razão pura da coisa, mas de uma aparência sensível que toca quem a observa: “O espírito não se limita à mera apreensão das coisas externas por meio da visão e do ouvido, ele as transforma para o seu interior” (HEGEL, 2002, p. 57). Na cena de *Pela Janela*, em comparação a pintura de Turner, temos, por um lado, um movimento contrário: a câmera fixa-se no rosto de Rosália e permite que as brumas atuem sobre a personagem e sobre suas próprias lentes que se mancham com as partículas de água. Nessa cena, há uma vontade de apreender o real do momento, uma estética quase documental – a natureza agindo diante da

câmera. Por outro lado, há também uma diegese fílmica que busca ancorar o sentimento de *frenesi* da personagem no elemento da natureza. As quedas d'água também se apresentam para o espectador com sensorialidade, trata-se de um realismo tátil: personagem e partículas d'água encontram-se no quadro fílmico com elevado grau de valor expressivo. A câmera não se preocupa mais com a personagem do que com as Cataratas, as próprias quedas d'água exibem-se como personagem.

Em outra cena, Rosália está dentro do carro fechado (primeiro quadro da figura 61) enquanto o irmão faz uma lavagem com uma mangueira. Em plano fechado, a água cai sobre o para-brisa do carro e escorre borrando o rosto triste de Rosália. A câmera enquadra com precisão a água escorrendo e banhando toda a imagem de Rosália, que permanece seca dentro do carro. A cena metaforiza a *secura*, o vazio que angustia a personagem. Uma água que molha tudo ao redor, mas não a toca por nenhum momento.



Fig. 61 – Rosália e o simbólico da água. *Pela Janela*, 2017

No terceiro quadro da figura 61, Rosália com olha reflexiva para a chuva caindo pela janela do carro. Desolada, ela questiona o término da viagem: “O que vai ser de mim quando eu voltar [...], tô velha” (PELA JANELA, 2017, 47’53”). A partir dessa cena, constrói-se na narrativa uma transição do estado angustiado da personagem para um estado melancólico de reflexão. É a melancolia que a move, agora, no pensar em novas possibilidades de ser e existir: ela usa a blusa nova que ganhou no bingo, ensina a colega do *hostel* a bordar, canta sem timidez com o irmão no quarto da pousada, aprecia *Buenos Aires* e seus passantes num

passeio na praça (fig. 62). A cena em que Rosália resolve usar a blusa (azul em tons prateados, escolhida intencionalmente na metáfora da água) sela o seu ritual de purificação. Tal momento seria a repetição do prólogo do filme em que ela fecha a fábrica e vai para casa passando pelo comércio completamente desinteressada do que se passa ao redor. Na ressignificação dessa cena, ela aparece caminhando absorta fruindo cada detalhe da cidade. O plano que a mostra refletida no vidro da vitrine reúne os elementos visuais na conotação de reencantamento com o mundo: sua imagem de roupa nova projetada sobre o purificador de água no mostruário, em alusão a outra cena em que aparecia engolida pela bacia de reatores; o olhar quase se enxergando no reflexo, atento para as coisas da vitrine; o semblante antes sisudo e frio, agora, meio triste, meio alegre (segundo quadro da fig. 62).



Fig. 62 – Rosália em fruição na *Buenos Aires*. Pela janela, 2017

Tudo passa a ser novidade para a personagem, como se ela tivesse recuperado o objeto perdido: “É impossível o melancólico atingir seu objeto – que ele considera ‘perdido’ [...] – mas é por isso mesmo que sua percepção das coisas pode gerar possibilidades de atingir objetos diferentes, com os quais ele jamais havia sonhado” (BARBOSA, 2013, p. 75).

Já em *A cidade onde envelheço*, há uma melancolia associada ao espaço que os personagens transitam. Francisca e Teresa são apresentadas em espaços apertados e num ritmo narrativo, por vezes enfadonho: elas dormem, choram sem motivo, conversam pelo *laptop* ou pelo celular, procuram distrações, têm conversas profundas e de muita intimidade (fig. 63).

A diegese fílmica soma duas dimensões de atmosfera, uma é o *frenesi* da grande Belo Horizonte, onde a personagem Teresa vê-se como uma flâneuse a olhar coisas, lojas e arquiteturas no centro da cidade e sob enquadramentos abertos e com muita profundidade de campo – com efeito, a frisar a ebulição urbana. A outra é o lado de dentro do apartamento, em que a expressão imperativa das imagens é a sensação de monotonia, intimidade e solidão, construída, sobretudo, por planos fechados e momentos de muita afetividade (risadas, abraços, introspecção) (fig. 64).



Fig. 63 – Teresa perambulando pela cidade. *A cidade onde envelheço*, 2016



Fig. 64 – Momentos de monotonia e intimidade. *A cidade onde envelheço*, 2016

A atmosfera melancólica não é mais expressa pela beleza plástica na fotografia fílmica como em *Pela Janela, Beira-Mar e Praia do Futuro*, mas pela expressão subjetiva de um mal-estar hipermoderno, na dimensão essencialmente afetiva. Trata-se de uma narrativa cujo realismo da *mise-en-scène* e da interpretação dos personagens realça um caráter intimista. Em uma cena em que Francisca e Teresa conversam, por exemplo, há toda uma camada de sentido impregnada numa estética preocupada com um registro bastante documental: elas conversam caminhando de um lado a outro pelos cômodos, portam-se de modo essencialmente informal (os pés no sofá, o trago no cigarro), seus rostos sombreados pela luz natural do ambiente.

Aumont (2006) defende que, há muito tempo, o cinema libertou-se da linguagem exagerada representada no teatro – as mãos no coração para demonstrar um sentimento, os gestos desesperados para indicar um tom dramático: “Reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 2004, p. 21). No filme, a atmosfera melancólica concentra-se, então, nessa atuação desdramatizada: conversas que variam de assuntos evasivos e apáticos a profundos e reflexivos. Um exemplo é a cena em que as personagens conversam sobre relacionamentos e contextualizam tendências das relações sociais na contemporaneidade – a temática da efemeridade nas relações sociais:

Francisca: Isso não existe hoje em dia, as pessoas terem namorado. [...] Tem relações, mas não têm... tem relações como tem com outras pessoas, não sei. Você acredita no relacionamento eterno? No casamento?

Teresa: Não sei eu acho... É uma pergunta difícil, mas... eu acho que o tempo cria relações super bonitas, super fortes. Sei lá, ficar com uma pessoa tantos anos até a velhice... Sei lá, eu não questiono o que é ter uma só pessoa, mas é aquilo que se constrói em termos de intimidade de um amor que está para além de sexo e cama. É uma história de vida (A CIDADE ONDE ENVELHEÇO, 2016, 27' 26").

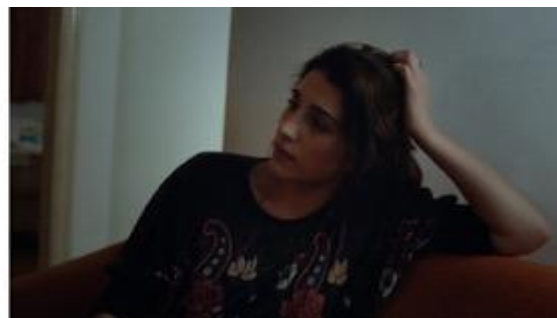
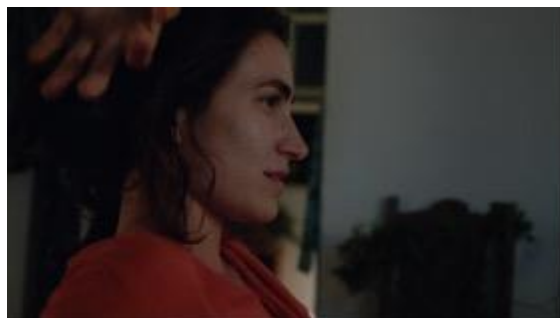


Fig. 65 – Francisca e Teresa conversando. *A cidade onde envelheço*, 2016

O cinema, para Aumont (2004), ganhou em autenticidade quando depositou nas gestualidades mais discretas a verossimilhança nas cenas. Inspirado nas reflexões de Urban Gad, Aumont diz que “nas cenas de diálogos, é no rosto daquele que ouve que veremos o sentido das palavras” (2006, p. 28). Em *A cidade onde envelheço*, a melancolia que cerca as personagens concentra-se em rostos cansados, descabelados; na melodia extradiegética romântica, como na música *Soluços*, de Macalé (1977) (“Quando você me encontrar / Não fale comigo, não olhe pra mim / Eu posso chorar”); nas reiteradas imagens de abraços e demonstrações de carinho, mas não apenas isso. Além de uma encenação calcada na intimidade entre os personagens, há um fluxo visual todo sustentado por signos visuais análogos à construção imagética da melancolia. Trata-se “de transformar cada detalhe do filme num símbolo, de exprimir um significado filosófico geral a partir de uma ‘extraordinária economia de meios, de encher de música e poesia cada imagem de cada fotograma” (TARKOVSKI, 2002, p. 7).

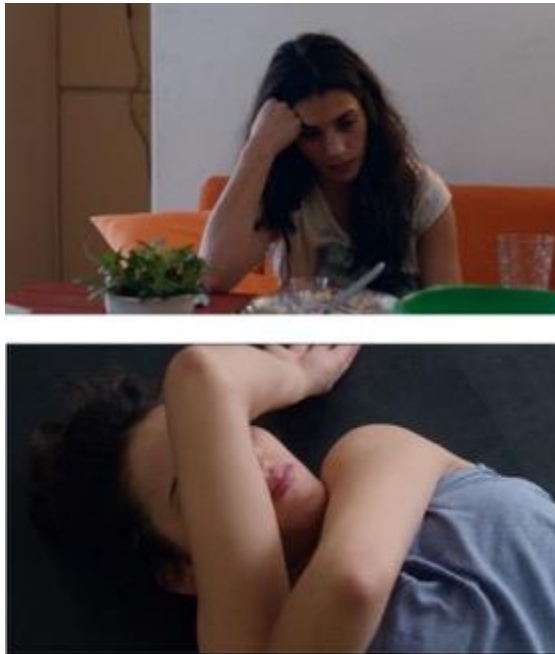


Fig. 66 – Melancolia e pensamento. *A cidade onde envelheço*, 2016

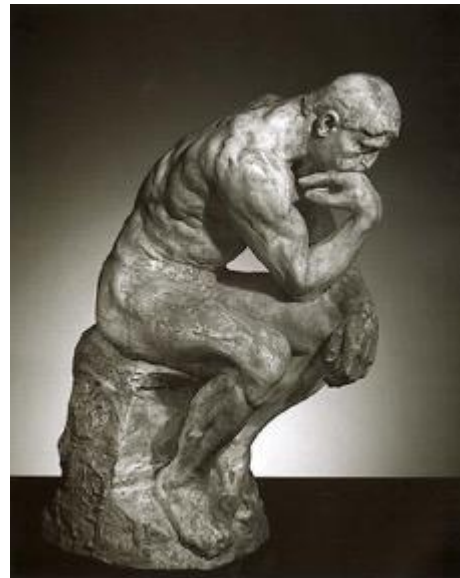


Fig. 67 – *O pensador*, Auguste Rodin, 1880



Fig. 68 – O olhar pela janela como signo de introspecção e melancolia. *A cidade onde envelheço*, 2016

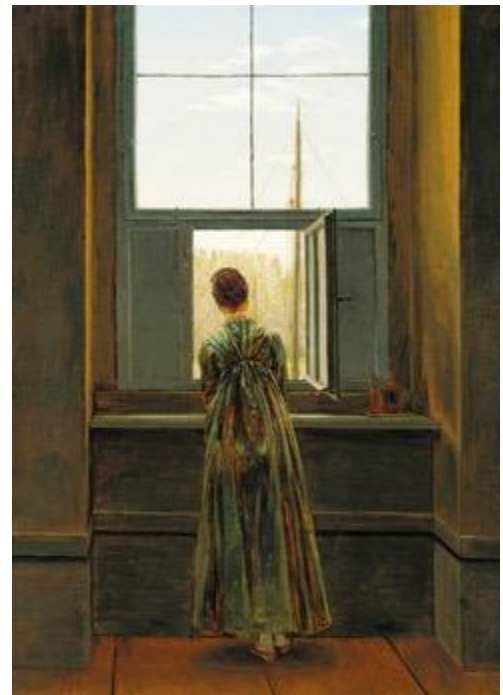


Fig. 69 – *A mulher na janela*, Caspar David Friedrich, 1822

São signos visuais recorrentes que expressam o *páthos* melancólico: o ato nostálgico de ver fotos antigas, o olhar longínquo à janela, o ato de pensar com a mão apoiada no rosto, os planos de costas para o espectador na tela, os olhares para o horizonte.

Na pintura *A mulher na Janela* (1821), de Caspar David Friedrich (fig. 69), há uma mulher debruçada sobre o parapeito da janela. Contrariando uma rígida simetria, Friedrich a coloca pendendo para a esquerda, desviando-se dos traços geométricos precisos do desenho da janela. Os reflexos do sol pintam seu vestido de dourado dando um sentido de um corpo integrado aos raios solares. A imagem é quase uma metalinguagem do eu espectador: olhamos a personagem olhar e imaginamos o que ela vê enquanto encena a própria imaginação – imaginamos ao vê-la imaginar. Inserimo-nos na sua experiência: seu corpo preso ao quadrante do quarto (conotando um sentido de aprisionamento) e o simbólico da janela como vista para

o mundo exterior (conotando um sentido de liberdade). Como um espelho, a vista do mundo exterior não revela mais do que a própria introspecção, a interioridade da personagem.

Mesmo em traços estéticos bem diferentes, vemos algumas equivalências de signos e seus sentidos ao comparar tal obra com algumas figurações fílmicas. No primeiro quadro (fig. 68), Francisca olha pela janela, mas vê apenas uma outra parede, como se a cidade já lhe acenasse uma despedida (a personagem vai voltar para Portugal, a sua terra natal); não há mais horizontes que ela consiga enxergar para seguir no Brasil. No segundo quadro, Francisca assiste, da janela, à mesa do almoço com os amigos. Há ali, nesse momento, um estado de transitoriedade que ainda não se configura como pretérito na trama. Ela está melancólica porque sabe que irá partir e não verá mais os amigos, uma alegria dolorosa por saber que aquele momento será finito. Na cena desses dois primeiros quadros, a sensação é a de que a personagem já vê o lugar em que está com um certo distanciamento, um movimento de recusa ao espaço, ao lugar, às pessoas. Ela está ali, mas assiste de longe às coisas acontecerem, como se no fundo não quisesse mesmo estar. Já no terceiro quadro, Teresa aparece de frente olhando pela janela do ônibus. É possível observá-la frontalmente, em um sentido de chegada, em oposição às imagens de Francisca (de costas, de partida). Teresa, assim, acolhe o que vê para si numa melancolia de quem deseja ficar e descobrir o que virá.

Como desfecho da narrativa, a água, mais uma vez, é o elemento que metaforiza a condição de renascimento da personagem: em plano geral, vemos Teresa encontrar-se por coincidência com um amigo no ponto de ônibus. O encontro é marcado pela voz *off* da cena anterior (quando conversava com sua mãe pela *webcam*), desse modo, ouvimos parte da conversa meio tímida do casal e parte do que estava conversando com a sua mãe (pretérito e presente atravessados na mesma cena). O amigo lhe dá uma carona e começa a chover repentinamente: a chuva molha rapidamente suas roupas e cabelos. Em plano fechado, Teresa entra no carro eufórica enquanto a chuva escorre pela janela do carro. O carro não funciona e Teresa assume a direção – não apenas do carro como da própria vida. A chuva, então, cessa rapidamente como se quisesse abrir passagem: “Símbolo de regeneração: a infinidade das formas da água liga-se à infinidade das possíveis formas de vida” (BRUNI, 1993, p. 62).



Fig. 70 – A chuva, a cura e a partida. *A cidade onde envelheço*, 2016

Ainda que os filmes *Praia do Futuro*, *Beira-Mar*, *Pela Janela* e *A cidade onde envelheço* sejam marcados por um realismo estético e crítico na apreensão de um mundo sem qualquer perspectiva idealista, há uma certa característica romântica que se reaviva nessa força semântica dos elementos da natureza – o vento, a água, o sol – na significação do estado de melancolia da personagem e na recorrência da figuração de pessoas em ato de contemplação a partir da paisagem de natureza.

Nota-se, nos filmes, a preocupação de que cada quadro das cenas significa para além de seu encadeamento narrativo na montagem. Muitas vezes, a câmera captura quadros que chegam a evocar uma narrativa própria, “como uma cena, a um só tempo unitária e passível de ser decupada” (AUMONT, 2004, p. 110). Quadro a quadro funciona enquanto imagens em movimento na montagem do fluxo narrativo, mas também possui uma força semântica mesmo enquanto imagem (quadro) isolada: “Ela [imagem/quadro] é feita para que nós nos percamos nela – sabendo, ou mais raramente, sem o saber –, e a produção de imagens em nossa cultura ‘oculocentrista’ não é senão o casamento do objetivo com o subjetivo, a indistinção de ambos” (AUMONT, 2004, p. 114, aspas do autor).

3.4 O antirromantismo na figuração da mulher



Fig. 71 – *Angelus*. Jean-François Millet, 1857-1859

Em *Angelus*⁴¹, Jean-François Millet, inspirado pela lembrança de sua avó camponesa que interrompia suas atividades para o momento sagrado da oração das 18 horas, pinta um casal de camponeses em oração vespertina: a igreja avistada no horizonte e a coloração alaranjada do entardecer crepuscular denotam o rígido horário em que tocará o sino. Em primeiro plano, o casal aparece no quadro na contraluz do horizonte, o que dificulta a leitura de seus rostos, num limiar entre o anonimato, o trabalhador comum e o seu lugar na sociedade e a imagem sacra pelas posturas corporais: o homem num gesto de humildade e respeito segura o chapéu contra o peito, enquanto a mulher inclinada com as mãos juntas em oração simboliza uma dimensão do sagrado imaculado. São as Marias e os Josés, no silêncio e solidão do campo, tendo Deus como única testemunha do ritual de fé.

Ao contrário da expressão de um ato religioso marcado pelos simbolismos institucionais da Igreja Católica, Millet põe em cena um momento sublime de espiritualidade. O realismo de Millet, na tela, transita entre um romantismo que vai da vontade de reencantar a trivialidade do cotidiano, que naquele contexto estaria se perdendo pelas novas práticas culturais mais urbanas, e um antirromantismo ao imprimir como culto homens e mulheres comuns: a) a figura de Deus dos românticos aparece como imagem e semelhança do ser humano (homem e mulher trabalhadores), o que se converte na crítica fundante dos realistas – a denúncia social e o retrato do trabalhador; b) a obra lembra um tom moral romântico, o respeito e a crença ao sagrado/divino, porém narra um momento religioso sem a pompa do

⁴¹ No dicionário *Angelus* significa: “Oração, em latim, que se reza três vezes ao dia, às seis da manhã, ao meio-dia e às seis da tarde, em honra à Virgem Maria. Toque de sino que anuncia aos fiéis a hora da ave-maria; trindades” (MICHAELIS, 2022, *online*).

glamour da Igreja, isto é, narra o habitual cotidiano próprio do tema e esteticismo do realismo; c) o realismo em sua técnica, os detalhes precisos na cesta de batatas, o ancinho fincado no solo, as linhas e contornos da plantação, mas também os traços românticos no horizonte alto, no colorido do céu sublime, no campo plano e na profundidade de campo que desenham uma certa solidão e melancolia; d) a imagem da mulher na linguagem corporal quase santa, olhando para os pés, de mãos juntas em profunda meditação, contrapõe-se, ao mesmo tempo, à sua forma física: alta, robusta, de braço forte. Ao contrário da imagem idealizada da mulher pura e de beleza doce do romantismo, está a imagem de uma mulher real, de uma pureza genuína, mas também de uma pecadora ao expressá-la demasiadamente humana no sacrifício do trabalho.

É sobre essas ambiguidades técnicas, estilísticas e temáticas das artes que se defende uma discussão em cinema sempre impuro. Ainda que Millet e tantos outros artistas do realismo se opunham às características românticas, o fazem no empréstimo de técnicas já consolidadas, seja desse movimento ou de outros, mas num processo de (re)invenção, nunca de uma pureza original. Outra questão que se coloca é o determinismo técnico e histórico-social que o próprio artista está inserido. Por mais que ele consiga prever um contexto, não pode fugir da lei geral da conjuntura e seus reflexos (PELLEGRINI, 2007, 2012). Portanto, Millet pinta no encontro de uma tendência, na transição nunca encerrada entre o romantismo e o realismo: “A polivalência original desenvolveu suas virtualidades e, desde então, elas estão ligadas a formas por demais sutis e complexas para que possamos lesá-las sem comprometer a própria obra” (BAZIN, 1991, p. 88).

A obra de Millet é base comparativa para pensarmos em um conjunto de filmes entremeados por essas duas ideias artísticas: a realista e a romântica. Neste tópico, discute-se, precisamente, a mistura de características estilísticas e o discurso de uma conjuntura que, semelhantemente à obra de Millet, propõe um outro olhar para a imagem da mulher. No recorte de filmes em análise (*Temporada*, *Céu de Suely* e *Pela Janela*), vê-se também a marca da conjuntura atual no debate sobre o empoderamento feminino. São personagens fortes em narrativas de transformação interior: a insubmissão de Suely (*O céu de Suely*); os prazeres descobertos em viagem de Rosália (*Pela janela*); a vida reconstruída na nova cidade de Juliana (*Temporada*).

Em *Temporada*, o ponto de vista antirromântico sobre a figura feminina na personagem Juliana destaca-se na primeira cena em que ela acaba de chegar à equipe de trabalho de agentes de endemias: vemos a personagem centralizada no quadro com semblante terno e sério enquanto a chefe do setor coloca a mão sobre seus ombros e gentilmente a

apresenta para a turma. A supervisora comenta sobre o problema de labirintite da trabalhadora e ressalta a necessidade de ela ficar numa equipe em que haja homens para o caso de um socorro braçal.



Fig. 72 – A Juliana quase imaculada. *Temporada*, 2018

Em *Concepção do Amor e Idealização da Mulher no Romantismo*, Emília Viotti da Costa (1963) discute o olhar para a mulher na literatura romântica francesa e ressalta a idealização da imagem da mulher em um contexto que também irrompiam novos ideais femininos. De um lado, uma literatura notada pelo idealismo romântico da *mulher anjo*⁴², da mulher que, como Juliana, viveria com a fatalidade da biologia frágil, “mais propensa aos deslizes e às más influências, menos capaz de se defender. Por isso precisa ser protegida e amada” (MICHELET, 1861, *apud* COSTA, 1963 p. 47). De outro lado, na própria literatura romântica também aparece a *mulher demônio*⁴³, “a apologia da mulher forte que quer viver independentemente sua vida ou da jovem que almeja emancipar-se” (MICHELET, 1861, *apud* COSTA, 1963, p. 44).

Essa imagem quase imaculada e frágil de Juliana, a mulher anjo, é desconstruída no curso narrativo. Ela não espera melancólica pela possibilidade de volta do marido e age no feminismo orgânico que a sua classe exige, dedica-se ao trabalho, tenta divertir-se ignorando os papéis sociais de gênero: bebe cerveja como os homens do filme, conta piadas maliciosas, faz sexo sem compromisso, mas sem deixar de lado uma certa moral genuína.

⁴² A mulher anjo “é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente” (COSTA, 1963, p. 38).

⁴³ A mulher demônio, “com seu encanto mágico, seduz e enfeitiça. O amor é febre que consome, é perdição e loucura. Aparece como uma espécie de maldição e tormento. Tem, por vezes, o sabor de uma profanação, o gosto de todos os vícios, atingindo, em certos romances, os paroxismos de uma fúria orgiástica que envolve os personagens num clima de frenesi e loucura” (COSTA, 1963, p. 39).

Já no final da narrativa, a personagem revela-se ainda mais decidida e insubmissa: usando um maiô vermelho, ela aparece tranquila e altiva numa cachoeira. O simbólico do maiô remete à desobediência aos códigos de beleza padronizados. Juliana mostra-se na oposição ao ideal romântico, não só pela exposição do corpo à vontade na vestimenta sensual, mas da beleza eurocêntrica, assumindo a sua negritude e beleza da mulher real, da mulher que rompe com os paradigmas sociais. Na comparação com o quadro *Mulher com Garland* (1856), de Courbet, vemos uma curiosa semelhança ainda mais realçada pela postura corporal, uma sentada no chão e a outra apoiada na pedra, as vestimentas vermelhas e a paisagem de natureza.



Fig. 73 – À esquerda, *A mulher com Garland*, de Gustave Courbet, 1856. À direita, Juliana pousando como se fosse uma pintura. *Temporada*, 2018

Courbet pinta num certo desvio da mulher forte e determinada do realismo, ao mesmo passo da mulher pura e angelical do romantismo: a sensualidade marcada pelo vestido vermelho, o pescoço e ombros à mostra, ao mesmo tempo, os ares angelicais no semblante ingênuo, no olhar cabisbaixo, na associação da mulher com a flor (a longa guirlanda florida) e no cenário de natureza exuberante. No filme, está Juliana: sensual, semblante altivo, olhando para cima no sentido literal e simbólico, corrompendo um ideal romântico de moça submissa e obediente, à medida que o lirismo da cena (o som da cachoeira, a captura do lado essencialmente emocional da personagem) evidencia a ambiguidade entre a ideia de mulher de moral ilibada e doce (ainda que na exploração do corpo mais erotizado do que casto) e a mulher forte que conquistou a sua independência social, econômica e afetiva⁴⁴.

⁴⁴ No curso narrativo, a personagem constrói bons laços de amizade, acerta-se no trabalho e reconstrói a autoestima, como no novo corte de cabelo ou na metafórica cena em que faz o carro do colega funcionar e segue dirigindo deixando todos para trás.

Na sequência da cena (que é desfecho do filme), Juliana faz o carro do colega funcionar e segue dirigindo às gargalhadas, deixando todos os amigos para trás. Nessa metáfora, Juliana assume a imagem de emancipada. Da mulher que dirige a própria vida.

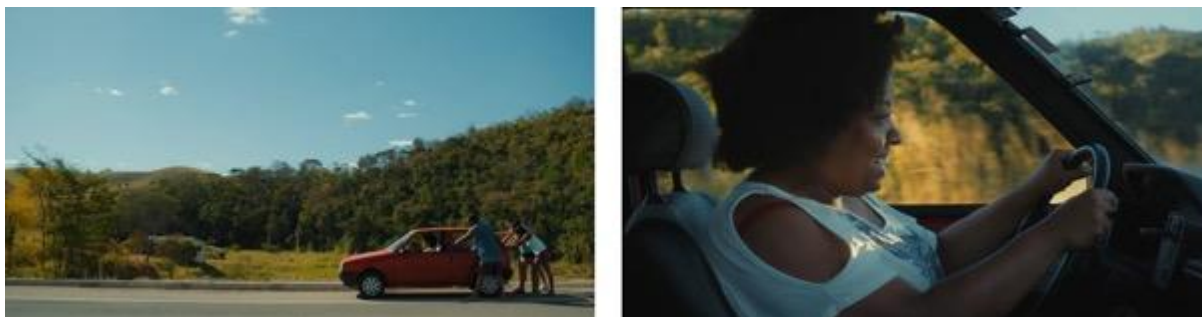


Fig. 74 – Juliana na direção como metáfora da liberdade e da cura. *Temporada*, 2018

Distante dessa imagem entre a mulher imaculada e a mulher insubmissa, está Hermila/Suely, em *O céu de Suely*: ela é inconsequente, sonhadora e pura subversão. A situação econômica difícil, o cuidado com o filho cujo pai abandonou e o desejo iludido de fugir de tudo marcam o conflito narrativo e a postura antirromântica da figura feminina: “às vezes, dá vontade de deixar ele [Mateuzinho] no mato e sair correndo” (*O CÉU DE SUELY*, 2006, 00 07’ 08”).

É interessante ver que a personalidade da personagem é bastante ancorada em um realismo essencialmente arranjado, um real pictórico: o trabalho minucioso da direção de arte na composição dos figurinos e numa *mise-en-scène* menos preocupada com um documentarismo puro. Trata-se de uma produção fílmica que, em vez de frisar um real bruto, o uso de ambientações reais já existentes, a iluminação ambiente, a objetividade da câmera, a feição geográfica mais crua (como vimos em *Temporada*), empenha-se num realismo que não deixa de lado a beleza plástica do quadro. Preza-se, portanto, pela plasticidade da imagem, pela subjetividade da paisagem.

O sertão, em *O céu de Suely*, é estilizado na contramão da imagem de desconforto pela seca, na característica naturalista, mas no retrato da alma da personagem – ora seco, apagado, com pouca vida, ora colorido, cheio de vida. Mesmo quando o discurso fílmico trata das precariedades do espaço e das condições de vida dos personagens, Aïnouz exprime isso impregnado de beleza plástica. Em um quadro panorâmico da apresentação de Iguatu, por exemplo, vemos que, mesmo nos casos do uso de ambientações já existentes, a maneira de enquadrar e as tonalidades da imagem no realce de um elemento de natureza (o céu, o sol, as

nuvens) ou de um elemento arquitetônico (como no contorno nítido do desenho das casinhas e comércio de cidade), faz-se transbordar a característica pictorial (fig. 75).



Fig. 75 – A cidade de Iguatu como pintura. *Céu de Suely*, 2006

Em outro quadro também bastante pictórico, está Hermila com Mateuzinho no colo: ela pega o menino de um jeito forte e apressado e corre para pegar o ônibus. A estradinha de chão batido é uma opção para cortar o caminho até o ponto. O céu azul da Suely erótica quando se encontra com João é trocado pelo clarão sem cor e forma que irradia na vegetação seca. Esse céu não é de Suely, mas de Hermila (a mulher real) no sacrifício materno.



Fig. 76 – Hermila carregando o filho. *O céu de Suely*, 2006

Na comparação com a pintura de *O caminho que leva à casa* (1854), de Jean-Baptiste Corot⁴⁵, está a figura da mulher pouco idealizada e cultuada num sentido romântico, mas entremeada por uma atmosfera de liberdade advinda da natureza delicada e suave. A personagem da pintura segura na mão de um garoto e segue o caminho com certa rudeza, denotada pelas vestimentas pretas e pesadas:



Fig. 77 – *O caminho que leva à casa*, Jean-Baptiste Camille Corot, 1854

As pinceladas sem intenção de contornos nítidos, as misturas das cores e a coloração acobreada do céu fazem apontar a força do sol, contradizendo a cautela da mulher ao carregar um guarda-chuva. Longe da ideia de *mulher moça*, mas marcando a ideia de *mulher mãe*. Ao invés da narrativa heroica, da mulher perfeita e ideal do romantismo, temos a mulher que sai sozinha com o filho, a representação simplória de um cotidiano campesino no despontar do impressionismo. Dessa personagem quase anti-heroica da pintura para a sua radicalização com Hermila/Suely. Para além da abordagem do cotidiano materno não idealizado, a sua partida para Porto Alegre sem o filho assinala o antirromantismo acerca da maternidade. É como se a personagem tivesse escolhido ser a Suely que inventou, não só livre das responsabilidades maternas como ainda na recusa de viver um amor seguro, mas não implacável (romântico e ideal) ao lado de João.

Hermila/Suely é a mulher demônio, na contramão do ideal de mulher pura e obediente aos modelos sociais e morais românticos da mulher anjo (COSTA, 1963). Ao mesmo tempo, manifesta-se, nessa personagem, um certo romantismo, a exemplo do desejo escapista e da projeção de um mundo imaginado:

⁴⁵ Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) foi um pintor francês conhecido principalmente por suas pinturas realistas de paisagens de natureza e figuras femininas.

[...] ele [o filme *O Céu de Suely*] me permitiu fazer os personagens viverem coisas que na vida delas documentalmente não poderiam fazer. E me permitiu entender também que na ficção é um lugar da gente explodir o real, da gente dar um pé na bunda do real, da gente imaginar e é nesse sentido que ele não é documental, ele é uma vida imaginada, uma vida sonhada (AÏNOUZ, 2020, 42' 02”).

Residir na imaginação, na Porto Alegre sonhada, é a válvula de escape radical para tal espírito inquieto. O olhar objetivo do realismo puro e o estilo documental são atravessados pelo subjetivismo, um eu egoísta marcado pela imaginação.



Fig. 78 – Suely partindo para Porto Alegre enquanto João tenta alcançá-la. *O céu de Suely*, 2006

Ao contrário dessa mulher sonhadora, irresponsável, cheia de desejos e expectativas diante do mundo, está Rosália em *Pela janela*. A ideia do enredo surgiu quando a diretora, Caroline Leone, conheceu uma senhora numa viagem de ônibus até Foz do Iguaçu-PR. A beleza da história estaria justamente nessa preocupação de evidenciar a subjetividade de uma personagem real e comum, tal como uma espécie de inspiração do neorealismo, da valorização dos “enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis dos personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos e viscosos” (STAM, 2003, p. 95).

Em *Pela janela*, há um caráter realista e romântico ao mesmo tempo que conserva nos detalhes e no pitoresco a subjetividade dos personagens. Como observou Bazin (1991), no realismo, “a relação entre o sentido e a aparência encontra-se, de certo modo, invertida: esta sempre nos é proposta como uma descoberta singular, uma revelação quase documentária que conserva seu peso de pitoresco e de detalhes” (p. 302). São cenas de muita beleza poética: a iluminação fílmica calcada no pormenor do ambiente, a preservação de uma beleza plástica natural. A cena em que a protagonista chega do trabalho, lava roupa, faz o jantar e ainda se

mete a bordar é reflexo disso: uma câmera fixa põe em quadro dois cômodos da casa de uma só vez. São os opostos: o quarto da figura masculina, onde José assiste TV com o ventilador ligado e o quarto da figura feminina, onde Rosália borda um pano de prato à meia-luz (fig. 79).

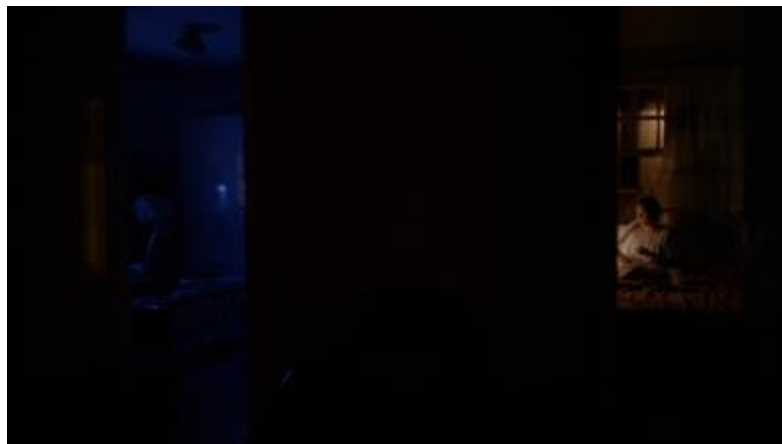


Fig. 79 – A ambiência pouco iluminada. *Pela Janela*, 2017

Recatada (a sexualidade não é uma questão para a personagem do filme) e de moral ilibada, sai do seu lugar de mulher do lar e conquista uma posição de chefia no trabalho, mas sempre volta ao cuidado doméstico e aos passatempos modestos. Também é a figura masculina (a do seu irmão) que se mostra forte no apoio quando cai em desespero pela perda do emprego e que se coloca como o apresentador do mundo ao levá-la em viagem.

Ao contrário da fruição de prazeres carnis e da luxúria (como na bebida e no sexo em *O céu de Suely* e *Temporada*), Rosália leva uma vida de prazeres puros: as cantigas noturnas, o trabalho de bordado, a confraternização essencialmente familiar. Práticas e atitudes sempre dentro de uma moral intocável. Na cena em questão, Rosália é comparada à Anahí⁴⁶: ela canta com o irmão sob um enquadramento que lembra a pintura *Fado* (1910), de José Malhoa.

Anahí / As harpas sentidas soluçam harpejos / Que são para ti/ Anahí / Seus acordes lembram a imensa bravura / Da raça Tupi/ Anahí / Índia, flor agreste / Da voz tão suave como o aguahí / Anahí, Anahí / Seu vulto nos campos destaca entre as flores/ Pela cor rubi / Defendendo altiva, sua valente tribo / Foste prisioneira / Condenada à morte, já estava seu corpo / Envolto à fogueira / E enquanto as chamas /O estavam queimando / Numa flor tão linda se foi transformando /Os seus inimigos fugiram dali / E as aves ficaram / Cantando o milagre/ Da flor de Anahí (GONZAGA, 1955, n/p.).

⁴⁶ Na música de Carlos Gonzaga (1924-2023), Anahí é uma índia guerreira que, ao ser capturada e condenada à morte na fogueira, transforma-se em flor.



Fig. 80 – *Fado*, José Malhoa, 1910



Fig. 81 – Rosália cantando. *Pela Janela*, 2017

Segundo Saldanha (2006), em *Fado*, Malhoa, na proposta de retratar de maneira mais fiel possível o estilo musical português, representado pelas canções tocadas por uma guitarra portuguesa, percorre os bairros mais periféricos de Lisboa em busca de modelos e ambiências perfeitas para representar a famosa arte portuguesa. Descontente com os modelos profissionais, Malhoa encontra em um fadista pobre (Amâncio) e numa prostituta (Adelaide) os modelos e cenário ideais: “a casa de Adelaide [...] – a cómoda com o croché, os santinhos na parede, o manjerico com o cravo de papel, o toucador com o espelho partido (por um chinelo da Adelaide), o cigarro, a garrafa de vinho sobre a mesa, o leque e as bandarilhas, etc.” (SALDANHA, 2006, p. 528).

Em virtude de uma cicatriz no rosto (um corte à faca), Adelaide, antes já rascunhada em outras pinturas de Malhoa, foi colocada do lado esquerdo da tela. O comparatismo das obras suscita reflexões interessantes: no filme, a regata folgada com o colo levemente à mostra na intimidade pura com o irmão, a posição com que estão sentados cantando e tocando semelhante à pintura de Malhoa. Mais ainda, quando ela canta desinibida a música *Anahí* e faz lembrar a história de Adelaide, a atriz por trás da personagem do quadro: a mulher na fogueira da canção (entendida como a pecadora) que viraria flor. Ao mesmo passo, Rosália ressignifica uma versão mais casta de Adelaide. Ela também doou seu corpo para o trabalho, pois a fonte de sua angústia é não encontrar mais sentido na vida sem ele. Mas, ao contrário

de Adelaide, é justamente o trabalho que lhe consagra a imagem de honra. De um lado, está Rosália com o bastidor do bordado nas mãos, ao lado de uma panela de pressão, denotando o papel mais ideal de mulher do lar. De outro lado, está Adelaide segurando um cigarro entre os dedos, posicionada um pouco à frente da penteadeira (seu instrumento de trabalho, já que a usa para se arrumar para os clientes), denotando a vida libertina.

Para além da narrativa da mulher fragilizada que precisa do amparo do irmão, do modo de vida restrito às relações familiares e ao trabalho, o sofrimento de Rosália nem tanto se refere à condição feminina em uma sociedade patriarcal, mas ao mal-estar de uma sociedade sem vistas ao futuro. A tão sonhada emancipação econômica da mulher – que já víamos despontar na literatura romântica do século XVIII – teria se convertido numa armadilha. Por um lado, Rosália conquistou o posto de mulher empoderada no trabalho de chefia fora de casa (ainda que os papéis sociais relativos à atuação no lar permaneceram), por outro, só quando perdeu tal posto que percebeu ser apenas uma peça, um objeto de descarte dentro do sistema.

Nos filmes *Temporada*, *O céu de Suely* e *Pela Janela*, não parece haver uma ânsia de verdade universal do realismo, uma tese social muito bem declarada, mas uma crítica social menos categórica, além do elogio a um estado de espírito contrário aos valores da vida hipermoderna – as experiências coletivas *versus* a individualização, o ritmo do tempo da natureza *versus* a aceleração e o dinamismo hipermoderno. O social está sempre entranhado ali, faz vistas nos objetos, nos cenários, nas conversas carregadas de sotaques regionalistas, na crítica social das condições de classe. Em *Temporada*, o nomadismo de Juliana em busca de trabalho, ao mesmo tempo que os dilemas da vida pessoal atravessam a narrativa – a perda da filha antes de nascer, o distanciamento do pai, o abandono do marido. Em *O céu de Suely*, a tentativa de Hermila ganhar a vida, a situação de rifar o próprio corpo, mas também o abandono do parceiro, as diferenças e conflitos com a família. E em *Pela Janela*, a demissão de Rosália, mas, sobretudo, a sua rotina vazia de sentido. Os filmes preocupam-se em representar as condições de classe, a crítica ao capitalismo moderno, mas ao invés da objetividade, do cientificismo que remete a um neorealismo, está o subjetivo, a intimidade, o afeto. Tais questões, as quais desenhavam ainda mais um certo romantismo anticapitalista, são retomadas com mais detalhes no próximo capítulo.

TERCEIRA CONSTELAÇÃO

O eu e o mundo interior

4 REENCANTAR A VIDA ORDINÁRIA: A FALTA DE RITUAIS EMPOBRECE O MUNDO

Este capítulo tem como proposta o estudo de um conjunto de filmes que prezam pelas subjetividades e o reencantamento da vida ordinária. Como aponta Lopes (2007, p. 40): “Hoje, esse reencantamento do mundo vem acoplado a toda uma discussão sobre o retorno do sagrado”. Trata-se de um cinema que privilegia a *mise-en-scène* e os objetos cênicos como significantes de um estado de espírito. Os espaços de interiores não são meros cenários de atuação, mas ambiências que, além de corroborar a descrição subjetiva e social dos personagens, como a classe social ou as características de personalidade, também possuem sentidos simbólicos no desenvolvimento da narrativa. Observam-se algumas questões sob as quais cabe uma perspectiva de leitura do romantismo: *o elogio às tradições e os valores de comunidade* (a confiança, a quebra do anonimato, os rituais culturais e religiosos etc.), o aspecto sensorial empenhado em reencantar o cotidiano na promoção de novas experiências sensíveis, o culto à intimidade engendrada em um espaço poético.

Na estrutura do capítulo, tem-se a conceituação de *realismo*, sobretudo na perspectiva baziniana que embasa a leitura dos filmes, os temas do automatismo atravessado pelo que denominamos, a partir de Benjamin (1987), de *poéticas do corpo* e da *tradição*, as quais reflexionam a discussão acerca da vida ordinária percebida pelo tempo avesso à aceleração, à automação, à racionalização.

4.1 A emancipação do realismo?

O termo realismo surge no século XIX, como critério estético-político nas artes e na literatura e cujo princípio está na descrição minuciosa dos fatos da realidade, estendendo-se, então, como tendência artística em vários países, inclusive e com excessiva acuidade no Brasil⁴⁷. Como escola artística, o realismo movimentou, no auge do positivismo científico e

⁴⁷ Os principais precursores do realismo no Brasil dão-se a ver na literatura, como as obras de Machado de Assis (1839-1908), Xavier Marques (1861-1942), João Lúcio Brandão (1875-1948), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), entre outros. Entre esses autores, a definição entre o realismo e o naturalismo é, em muitas obras, uma linha tênue (*Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, inaugura o realismo no Brasil). Haverá autores na defesa da objetividade e descrição crua da realidade dos textos, mas também da radicalização realista com temáticas acerca da violência, das patologias humanas, do determinismo social etc. Na pintura, por

da ascensão do pensamento burguês europeu, a cena cultural da segunda metade do século XIX, especialmente pelo seu caráter político e social contestador. A intenção não se limitava às novas formas de imitar o mundo, mas de interferir nele com sua proposta estético-política direcionada para as causas socioeconômicas. Colocar o sujeito comum, a classe trabalhadora no centro das atenções do campo artístico era (e continua sendo) um movimento inovador e polêmico (MASSAUD, 2013).

Como sentido histórico, o realismo marca um contexto de descrença no transcendental e assume o desencantamento do mundo ao mesmo passo que apreende características voltadas à racionalização iluminista, como a objetividade, a realidade pautada pela razão, a impessoalidade e o cientificismo como ponto de vista. Nesse contexto de avanços científicos e mudanças culturais, fez-se aflorar a vida política e social enquanto forma e tema no campo artístico (MASSAUD, 2013). Isso não quer dizer que o realismo empenhar-se-ia numa cópia mais fiel possível das coisas e do mundo, mas que explorava o mundo profundamente e sob uma linguagem que o desvelava na sua complexidade material e subjetiva.

Tania Pellegrini (2007) entende o realismo a partir de dois principais vieses: a primeira proposição está no que a autora chama de *postura*. É ela que envolve a visão político-ideológica e o sentido histórico cujo conceito abrange uma síntese ideal posta em ficção: “mostrar as coisas como realmente são” (PELLEGRINI, 2007, p. 139). Há que se destacar, nesse sentido, que independentemente das definições e discussões sobre esse conceito, há sempre “a relação entre indivíduos e sociedade que ultrapassa a noção de um simples processo de registro” (PELLEGRINI, 2007, p. 138). Quando se compreende o realismo para além da busca constante do registro mais fiel da realidade, o social está, para a autora, sempre envolto nessa perspectiva. Não por sua marca militante ou qualquer caráter de manifesto que a própria escola do realismo é conhecida, mas porque o indivíduo nunca estaria solto no mundo. Com isso, o “realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse apenas um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns, representadas na sua prosaica tragicidade” (PELLEGRINI, 2007, p. 140). Ele [o indivíduo] sempre se inscreve num tecido social, e se a ânsia do artista realista é apreender a realidade dos fatos, ele terá que olhar minuciosamente para o mundo social, material e concreto que o cerca.

A segunda proposição é o que a autora chama de *método*. Refere-se a um conjunto de técnicas, estilos e convenções formais na proposição do real ou do que se acorda como real

sua vez, vê-se um realismo menos enredado ao naturalismo com as obras de Modesto Brocos (1852-1936), Georg Grimm (1846-1887), Benedito Calixto (1853-1927) e Castagneto (1851-1900).

dentro das artes. Nesse sentido, Candido (1993) compreende que o realismo orienta-se pela busca da “verdade convencional da ficção” (p.135). Assim, para além do zelo com a verossimilhança, busca-se a tangibilidade das coisas e do mundo no seu nível mais profundo, por isso a característica do pormenor, do desenho mais preciso, não apenas do personagem, mas da realidade espacial a qual ele está inserido. A caracterização de um personagem sempre imbuída no meio social passa a ser critério primário na construção da obra. E mais, as temáticas que definem socialmente e subjetivamente o personagem são, muitas vezes, o mote narrativo. Isso quer dizer que, na contramão do romantismo, do distanciamento do social na construção narrativa, da centralização do sujeito e do acento no emocional, temos o meio social tão presente nas obras que, por vezes, também se faz personagem. Trata-se da *postura* diante do mundo que se torna *método* artístico (PELLEGRINI, 2007).

Tais convenções metodológicas/estruturais, nas quais o movimento se estabeleceu, são resumidas por Candido (1993) em três características fundamentais: a) o uso do pormenor (importa a fidedignidade das coisas); b) a coerência com que se arranjam os pormenores na integralidade da narrativa (é o que amarra tais particularizações numa disposição mais verossímil possível, que organiza os fatos numa progressão eficiente e que faz sentido como nexo da trama); c) a marca temporal da duração no pormenor. Sem essa última característica, não seria possível atingir um realismo “completo”, pois é o efeito do tempo que dita a profundidade do “real”. É a marca temporal que sela o porvir do realismo: “As coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram; por isso, muito da sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes, mesmo porque a suprema especificação pode ser essa marca temporal” (CANDIDO, 1993, p. 136-137).

Entretanto, essas convenções técnicas e formais não estão/são dadas como prontas. Novas representações artísticas exigem mudanças e atualizações, a contemporaneidade e os seus *modernismos* não desapareceram com o realismo, mas o modificaram. Avançou-se com novas características, retrocedeu-se com as antigas, isto é, está em movimento. Para Pellegrini (2007), tanto o sentido desse conceito como a sua presença nas artes mostram-se em permanente transformação e, portanto, o realismo “continua vivo e cada vez mais atuante, também na ficção brasileira contemporânea” (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

De acordo com Pellegrini (2007), esse novo cenário exige um outro olhar sobre a busca da realidade concreta por parte do artista. E o resultado é o que a autora chama de *realismo de refração*. Novas tecnologias, mudanças culturais e a marca da fragmentação na contemporaneidade também se manifestam a partir de múltiplas perspectivas e dimensões:

O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela mimesis, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e representáveis, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana (PELLEGRINI, 2007, p. 146).

Por refração, também se entende que o realismo estiliza a realidade sempre em consonância com a história e sociedade de um contexto. A fórmula de captura pode mudar, desde que seu fundamento primário seja a postura de como olhar para o mundo buscando uma verdade atenta às especificidades contemporâneas e à sua mescla de contradições (PELLEGRINI, 2007). A razão cientificista como ponto de vista determinante (em pauta no século XIX), há muito, passou a ser questionada num mundo, agora, tendo a subjetividade como baliza na realidade dos fatos. Uma “espécie de aprofundamento do caráter cognitivo das emoções e sentimentos, que os românticos da primeira metade do século ou os realistas da primeira hora não chegaram a perceber” (PELLEGRINI, 2007, p. 147). Aliás, as problemáticas nesse cenário também advinham do subjetivo, os males psíquicos, as cismas da mente (uma sociedade balizada cada vez mais pelo hedonismo e narcisismo⁴⁸), a política neoliberal nuançada pelos discursos em redes digitais, tudo isso, segundo a autora, não tardaria em pôr em jogo novas formas de representação da realidade.

Em um contexto, hoje, no século XXI, em que os artistas mesmo na proposição de um realismo não teriam a obrigação de defender a arte como uma tese social, de responder ao mundo utópico dos românticos, de não ver maldade em fazer arte pela arte, talvez se tenha possibilidade de unir esses contrários (romantismo x realismo): se tudo pode numa sociedade que se radicaliza nas contradições, se a ciência positivista não é mais a solução para todos os problemas humanos, se os determinismos sociais são *premissas superadas* e se há que se descolonizar por inteiro da ótica hegemônica ocidental, o realismo, deve-se agora, apreender o real contemporâneo, marcado pelo subjetivo, com tanta objetividade? Se os realistas do século XIX justificavam sua arte na reação contra tudo o que se percebia como romântico, os

⁴⁸ Sobre essa questão, ver *Freud e a Indústria Cultural: notas sobre a constituição de uma cultura* (OLIVEIRA, 2022).

realistas contemporâneos, depois da crise da representação⁴⁹, da vitória da máquina diante da morte do poeta⁵⁰, podem repoezar o real como contestação do mundo vigente?

4.2 O realismo baziniano ou *os que acreditam na realidade?*

Zavattini me disse: 'Eu sou como um pintor diante de uma campina e que se pergunta por que folhinha ele deve começar'.

ANDRÉ BAZIN

Bazin (1991) chama de realismo “todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (p. 243). Na polêmica baziniana, a arte fotográfica/cinematográfica é gerida por um certo determinismo, a câmera objetiva por natureza liberta-se das mãos do artista como em nenhuma outra arte: “A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor” (BAZIN, 1991, p. 22). A reflexão baziniana, no decorrer de seus escritos, torna-se também um tanto *paradoxal*: ora o autor debruça-se na maior parte de sua crítica, sempre enviesada pelo poder de encantamento do dispositivo cinematográfico, ora reflete justamente sobre as escolhas técnicas e formais realizadas pelas mãos do realizador na orientação do fenômeno do real. Coutinho (2016) afirma que Bazin (1991) admirava o respeito que se tinha pelo real, sobretudo no cinema neorrealista moderno:

Respeitar o real, aqui, não é filmar passivamente tudo que aparece na frente da câmera, como poderia parecer, dada a concepção baziniana do realismo automático da câmera. Respeitar o real, ao contrário, é também subtrair, escolher, retirar, despojar o real de alguns de seus atributos. Em suma, não é uma atitude passiva, de mero registro, mas ativa, de escolha e construção. Certamente, uma retórica, uma estilística e, mais do que nunca, uma ‘interferência’ (COUTINHO, 2016, p. 22, aspas do autor).

A virtude cinematográfica indagada por Bazin (1991) acerca do realismo é a de que não se trata apenas de uma técnica, de um modo de fazer filmes que busca a mais fiel imagem

⁴⁹ Para Fiorin (2008, p. 2015), “a revolta se dá precisamente contra o conceito de totalidade, que estava na base de epistemologias, estéticas e códigos culturais, que pretendiam explicar a sociedade e o homem no seu todo” (FIORIN, 2008, p. 215). A crise de representação trata da própria crise de legitimidade dos domínios das áreas do conhecimento. Guinada sem rumo definido à era da fragmentação, da cópia e da colagem, do pastiche, da política de identidades e da individualização.

⁵⁰ O declínio da experiência e a morte do divino do iluminismo mostram-se na conseqüente *morte da poesia* na modernidade discutida por W. Benjamin (1987), em *O narrador*.

da realidade dos fatos posta em ficção com a objetividade fria do aparato tecnológico. Pelo contrário, trata-se de uma qualidade cinematográfica que não está presente no filme clássico e/ou em sua lógica de montagem invisível. A característica que Bazin (1991) tanto defende, nesse sentido, é a ambiguidade do real, é a permissão que o artista dá de vaguear pela obra, de idealizar sentidos, de conservar o mistério envolto da imagem prolongada: “de fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade” (BAZIN, 1991, p. 78), de libertar-se da função lógica da montagem.

Para o autor, filmes posteriores à segunda guerra⁵¹, cujo enfoque narrativo não estaria mais nas ações, mas na duração (como também argumenta Deleuze (2005)) possuem uma sensibilidade compreendida na exigência de um espectador ativo na construção de sentido da obra. O que Bazin (1991) enxerga como virtude em oposição à montagem invisível, à linguagem transparente do cinema clássico é que, enquanto tal cinema tolhe o espectador, isto é, “o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático” (BAZIN, 1991, p. 67), o cinema moderno não existe senão pelo olhar sensível do espectador livre diante do filme. Nas palavras de Coutinho (2016, p.23): “É ele [espectador] que vê, escolhe o mais o importante, liga o que vê, em resumo, dá sentido ao filme: se quisermos ser justos, teremos que incluir o espectador na sua equação de realismo cinematográfico” (COUTINHO, 2016, p. 23).

Ao mesmo tempo que Bazin (1991) refere-se a um cinema que não julga, que não direciona o olhar do espectador, que apresenta a realidade com suposta objetividade, que não o convence acerca de um ou outro ponto de vista da trama, como faria de maneira mais evidente o cinema clássico, ele dá a abertura e até a exigência de que o espectador faça o trabalho de colocar o seu olhar moral, filosófico, ético e político diante do filme. Então, por mais que a câmera liberte a obra do artista (o que não é bem verdade), o realismo só poderia ser construído a partir do registro ativo e sensível do realizador, do exercício reflexivo do espectador e do seu caráter inerentemente humano e subjetivo: “Não é esta uma sólida definição do realismo em arte: obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e as coisas” (BAZIN, 1991, p. 241).

Para Bergala (2016), Bazin nem estaria tão interessado no registro fiel ou definitivo das coisas, mas em um cinema que, por meio de tal realismo, buscaria aprisionar o mundo na sua ontologia. O que mais lhe interessava era a “epifania do real” (BERGALA, 2016, p. 209).

⁵¹ Debate retomado por Deleuze em *Imagem Tempo* (2005) sobre o cinema moderno do pós-guerra.

A virtude dessa estética não estaria na mimese, mas em fazer ver um real que só o cinema proporcionaria: “o cinema não é feito para reconstruir o real, mas ele é, antes de tudo, feito para ver o real” (BERGALA, 2016, p. 209). E mais ainda, esse cinema não só destacaria o seu lugar como arte, como bem antes já fez o cinema clássico, mas se igualaria também ao romance, ou seja, “a imagem – sua estrutura plástica, sua organização no tempo” (BAZIN, 1991, p. 81). Além disso, aperceber-se-ia em meios e escolhas de fazer o que antes remetia à literatura: a descrição minuciosa do pormenor, a duração dos eventos que *Candido* (1993) tanto salientou.

Não se trata de igualar o cinema ao romance, nem de dizer que o cinema realista valeria mais ou menos, mas de realçar a qualidade do cinema ao fazer entranhar a realidade na tela, de escrever com a câmera. Nem tanto a escrita da realidade que se fundamenta na documentação dos fatos, na frieza do aparato tecnológico, mas da realidade fina, rebuscada, toda trabalhada no olhar meticuloso e sensível do realizador: “É pela poesia que o realismo de De Sica ganha seu sentido, pois há arte, no princípio de todo realismo, um paradoxo estético a ser resolvido. A reprodução fiel da realidade não é arte. Estão sempre nos dizendo que esta é escolha e interpretação” (BAZIN, 1991, p. 281).

Ainda assim, o cinema como arte da técnica, do aparato tecnológico, possui um conjunto de convenções no modo de se fazer o real: o arranjo da *mise-en-scène*, o uso da profundidade de campo, o efeito prolongado da duração das cenas (o tão falado plano-sequência), a escolha de planos e ângulos com enfoque em um certo prosaísmo, a marca do roteiro em detrimento dos efeitos de montagem (BAZIN, 1991; XAVIER, 1991, 2005). Com relação a tais convenções técnicas, têm-se em resumo:

a) O plano-sequência

Para Bazin (1991), o cinema, mais que outras artes, sempre se direcionou para a busca do realismo. E o que mais lhe encanta nisso, que aqui se ajusta muito bem na leitura do *corpus* da tese, é um realismo que, para além de registrar, “embalsamar o tempo” na imagem, faz experimentar a catarse de assistir a todo momento a confusão entre perceber se o que se vê na tela (enquanto ficção) é sempre encenação ou espontaneidade.

Tal cinema de ‘situações em bloco’, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico traduz o ideal da ‘compreensão’ baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza de coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que

se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de maneira global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si (XAVIER, 1991, p. 10, aspas do autor).

Nesse realismo, interessa-se pelo “tempo real das coisas” (BAZIN, 1991, p. 80) e rejeita-se a decupagem clássica ao jogar para dentro da tela não apenas o ordinário próprio do realismo desde a sua origem mais literária, mas a reticência das coisas, o espaço vazio quando o personagem já desapareceu, o personagem em situações tão corriqueiras, tão íntimas que chegam a ser vulgares. Para o autor, o plano-sequência, juntamente com a profundidade de campo e o seu extravasamento das bordas do quadro, poderia provocar esse efeito. Também não se trata da vulgaridade escrachada como a direção do realismo ao naturalismo, mas da vulgaridade da vida, o pormenor constrangedor, que pelo efeito duradouro da imagem, poder-se-ia capturar.

b) Profundidade de campo

A profundidade de campo, nesse sentido, não configura uma simples convenção ou mania do cinema de realismo, mas a elevação da verossimilhança na linguagem cinematográfica. A profundidade de campo transforma o sentido e a recepção da imagem cinematográfica. É ela que faz ver um *a mais de real*, de mistério imbricado no tempo duradouro da cena, que permite o escapar da tela ao mesmo passo que atesta a veracidade da imagem (BAZIN, 1991; AUMONT, 2008; XAVIER, 2005). É ela que permite uma *mise-en-scène* mais orgânica: “não pode haver cinema sem construção de um espaço aberto [...]. A ilusão de tal sentimento não poderia ser dada pela tela sem que esta recorresse a certas garantias naturais” (BAZIN, 1991, p. 151). Sendo assim, a profundidade de campo é um ponto a mais na busca do real sem artifícios espetaculares.

c) A *mise-en-scène* natural

Ainda de acordo com Bazin (1991), o cenário urbano, em muito, favoreceria o realismo da *mise-en-scène*. O neorealismo, por exemplo, poderia valer-se dos ares arcaicos, das movimentações aglomeradas pelas vielas de Veneza ou Roma, do caráter de comunidade próprio da cultura das ruas, da exposição da cena íntima das famílias facilitada pela arquitetura com vistas às ruas (às varandas, aos terraços). A própria paisagem climática das cidades italianas, do céu ensolarado, da pouca chuva, como cenário propício para gravações

em externas (BAZIN, 1991). Não deve ser por acaso que, em boa parte dos filmes do *corpus* desta tese, também se vê o aproveitamento do aspecto arcaico, da prosaicidade da Porto Alegre (em *Aos olhos de Ernesto*), da Belo Horizonte e da Contagem (em *Temporada, A cidade onde envelheço*), da Buenos Aires (em *Pela janela*), da Iguatu (em *O céu de Suely*).

Outro uso comum, não apenas como elevação do realismo na *mise-en-scène*, mas como camada de sentido nas tramas, são as metáforas na narrativa. Eles enriquecem a narrativa de significados outros, de ambiguidade, sem a necessidade de artifícios técnicos e estéticos complexos: a *mise-en-scène* marcada pelos elementos de natureza, mas também a escolha de signos como expressão narrativa: a bicicleta, talvez a mais famosa do cinema, como a de *Ladrões de bicicleta* (1948) e toda a semântica expressa nesse signo; a janela (em *Pela janela*), o sol e o céu (em *Praia do Futuro* e em *O céu de Suely*), o trem (em *Redemoinho* e em *O homem das multidões*), o mar (em *Beira-mar* e em *Praia do Futuro*).

d) A escolha dos atores

Personagens rigorosamente pensados para o espaço social que acontece a história. A outra polêmica baziniana está nessa ideia de que os atores possuem igual (ou até menor) grau de importância dentro da trama em relação ao espaço ou outros elementos da *mise-en-scène*. Segundo o autor, não há teatro sem atores, mas há cinema sem eles: “Uma porta que bate, uma folha ao vento, ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática” (BAZIN, 1991, p. 141).

Bazin (1991) admite a tese de Bresson (2000, p. 18): “Nada de atores. (Nada de direção de atores). Nada de papéis. (Nada de estudo de papéis). Nada de encenação. Mas a utilização de modelos, encontrados na vida. Ser (modelos) em vez de parecer (atores)”. Atores e *mise-en-scène* devem aparecer imersos integralmente na trama, amalgamados, sem que a ausência de um ou de outro (ator + *mise-en-scène*) impeça a existência do filme. As características do ator devem, na ótica de Bazin (1991), ser combinadas ao tecido social que se passa no enredo. Muitas vezes, há que se valer da inexperiência e/ou de aspectos morais dos atores concernentes ao personagem como forma de propor autenticidade para a trama. Daí se parte a escolha cuidadosa do elenco. Esse rigor, em busca do conjunto mais natural possível com o mundo natural, parte da recusa de tudo que lembra artifícios: o neorealismo é “anti-espetacular”, se não há possibilidade de fugir da encenação, que a atuação dos personagens seja ao menos “anti-teatral”, ainda sem cair na ideia de que deveria ser ou de que seja documentarismo puro e frio. Bazin (1991) defende a poesia no real, não se trata de

desprezar o trabalho dos atores enquanto artistas, mas do apreço por uma direção voltada para o amor ao real. A escolha dos atores deve corresponder a essa exigência – “amor que proíbe dissociar o que a realidade uniu: o personagem e seu cenário” (BAZIN, 1991, p. 312).

* * *

No Brasil, essa tendência de um realismo que abarca uma ideologia na contracorrente do projeto neoliberal, um realismo que, para além das nuances técnicas, é construído com narrativas entranhadas pela necessidade social e econômica nas suas variadas facetas. Além do panorama de filmes do início dos anos 2000 sobre um Brasil pobre e desigual, estudados por Leites (2017, 2021), em décadas anteriores, por exemplo, estava o *Cinema Novo* (1964-1968) e, *a posteriori*, o *Cinema Marginal* (1969-1972) (cujas marcas estilísticas se veem no cinema brasileiro até hoje). Esses movimentos, além de questionarem os padrões estéticos impostos pelo cinema comercial, sobretudo dos Estados Unidos, também acabavam desvelando questões políticas e sociais do Brasil entre os anos de 1960 e 1970. Obras como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, irrompiam com os discursos hegemônicos vigentes a partir de críticas às desigualdades sociais, ao conservadorismo religioso, às violências físicas e simbólicas do avanço capitalista: “É o artesanato contra a tecnologia”, dizia Glauber Rocha ao trazer a conhecida *Estética da fome*⁵².

Veremos, nos filmes a seguir, a repetição de tal discurso insurgente, contestador do realismo como escola, mas com teor mais sensível e poético. Neles, a necessidade não deixa de ser socioeconômica, mas desvela também os vazios da alma contemporânea. Em vez de um conjunto de filmes sob a visão hobbesiana de que o “homem é o lobo do homem”⁵³, o julgamento ou a denúncia social explícita e objetiva, a subjetivação da sociedade pautada por sua crueldade e narcisismo, como se pendia o realismo ao naturalismo, tem-se a subjetivação de uma sociedade melancólica, angustiada, porém não brutalizada; pelo contrário, essencialmente humanizada – um realismo curioso e solidário, ou como disse Deleuze (2005, p. 13), “um romantismo marxista”⁵⁴.

⁵² A estética da fome retratava, de maneira bastante expressiva, as misérias sociais do Brasil. Estetizava, nas imagens, o desconforto da seca, da violência, da vida de penitência das classes marginalizadas.

⁵³ Tomas Hobbes (1588-1679) foi um filósofo inglês que popularizou a referida expressão na obra *Leviatã* (1651).

⁵⁴ Deleuze (2005) faz referência a filmes do neorealismo que, embora tenham como discurso o debate social, que muito estava em voga no pós-guerra (capitalismo *versus* socialismo), pendiam também para uma sensibilidade romântica de esperança numa possível revolução socialista.

4.3 Do automatismo às poéticas do corpo



Fig. 82 – *A alma da rosa* (John William Waterhouse, 1908)



Fig. 83 – *Corpo e desejo. O céu de Suely*, 2006

Na pintura de John William Waterhouse⁵⁵, a mulher aproxima-se da rosa num movimento de integração: com a palma de uma das mãos aberta ela pressiona seu caule parecendo anular a percepção de qualquer possibilidade de espinhos; na outra mão ela segura levemente a rosa inclinando-se para cheirá-la (fig. 82). A entrega ao aroma da flor, a pele rosada, a estampa do robe que imita os ramos da rosa imprimem a metáfora romântica da mulher-flor. Tal expressão que captura a ternura de um instante – no prazer da percepção olfativa da flor – convida a desautomatizar os sentidos. Se a experiência na sociedade hipermoderna é precária pelo automatismo do tempo e do espaço, no romantismo há essa ânsia em subverter o declínio da experiência na expressão de um corpo que cultua o sensível, um corpo dotado de alma. A visão de mundo romântica lança-se na contramão da racionalização do corpo destituído de alma, do corpo funcional, ainda mais convertido em mercadoria ou máquina de lucro com o avanço do capitalismo (LÖWY; SAYRE, 2015).

Por um lado, a delicadeza e fragilidade do corpo feminino são a representação de um ideal de mulher – o estereótipo racial da mulher branca (próprio do espaço de produção (a Europa), no entanto exportado para o mundo, a concepção eurocêntrica de beleza), os trajés

⁵⁵ John William Waterhouse (1849-1917) foi um pintor de estilo romântico que nasceu na Itália, sendo radicado na Inglaterra. O pintor tinha como temas principais a mitologia grega e a figura feminina.

que lembram a indumentária da corte medieval (revalorização de características de um passado medieval), o gesto puro e ingênuo como valor moral dado à representação feminina (as influências do cristianismo). Por outro lado, esse mesmo olhar romântico da pintura é avesso ao corpo autômato cartesiano⁵⁶. Ou ainda, a expressão de um corpo que resiste à dessubjetivação do indivíduo como mão de obra trabalhadora, em um contexto de expansão da indústria (revolução industrial (sécs. XVIII e XIX)) e consolidação do sistema capitalista: “O capitalismo dessacralizou o corpo: esse deixou de ser o campo de batalha entre os anjos e os demônios e transformou-se em instrumento de trabalho” (PAZ, 2013, p. 159).

É essa crítica à dessacralização do corpo que também se observa em *O céu de Suely* (fig. 83). Contudo, na contramão de um romantismo que idealiza a figura feminina, está o estereótipo anti-ideal do feminino: a roupa vulgar, o costume de mascar chicletes, a mecha loira na franja como um certo sarcasmo do que trouxe de costume da Grande São Paulo. Ao invés da princesa doce e pura, a plebeia libertina. No filme, o corpo de Hermila significa a própria forma-mercadoria: a personagem que se rifa para driblar os dois aparelhos de opressão, o próprio jogo do mercado ao angariar pequenas quantidades de dinheiro de cada homem de Iguatu e a da moral cristã, uma vez que a protagonista da trama coloca-se como dona do próprio corpo e questionadora de um moralismo irrefletido como quando justifica a ideia de rifar-se: “[...] puta trepa com todo mundo, Só vou trepar com um cara” (O CÉU DE SUELY, 2006, 43’ 44”). Talvez essa subversão dada ao corpo em *O céu de Suely*, que dança, exala desejo, promove sensorialidade, sublinha a expressão de um mundo cansado pelo desencanto, reivindica-se o reavivamento do corpo negado pela moral cristã, por isso o faz de maneira potencialmente profana.

Na visão de mundo romântica, propõe-se a restauração do declínio de um corpo sagrado, na recusa da ideia dicotômica entre corpo e natureza, ou de um corpo que é puramente objeto psicofisiológico para recriar uma visão de mundo compreendido na totalidade entre corpo e espírito (LÖWY; SAYRE, 2015). Hermila/Suely, entre o sagrado e o profano, expressa o sujeito com desejo de liberdade na busca por um mundo anti-ideal quase romântico: ela não mede as consequências de seus desejos e exagera a confiança e a paixão no amado (o exagero subjetivo e sentimentalista), como quando narra em *voz off* a confiança nas

⁵⁶ O conceito de humano *tecnomecânico* aparece nos escritos de René Descartes em *As paixões da alma*, em que o autor compara o corpo humano a um relógio: “julguemos que o corpo de um homem vivo difere do de um morto como um relógio, ou outro autômato (isto é, outra máquina que se mova por si mesma), quando está montado e tem em si o princípio corporal dos movimentos para os quais foi instituído com tudo o que requer para a sua ação; [ele] difere de outra máquina quando está quebrado e o princípio de seu movimento para de agir” (DESCARTES, 2000, p. 79).

promessas do amado: “Ele disse que queria casar comigo ou então morrer afogado” (CÉU DE SUELY, 2006, 01’ 05”).

Ao mesmo tempo que se afirma um corpo objetificado como produto do capitalismo (o corpo rifado) e se nega a ideia de pureza, há uma ânsia em reencantar uma vida e um mundo desiludidos como no gesto erótico da dança: ela dança e sorri diante de uma câmera interessada em capturar uma sensorialidade na contracorrente da *anestesia hipermoderna* (de um fluxo rápido e dinâmico da imagem em movimento). Trata-se de uma sensorialidade marcada por um fluxo quase lento, com efeito disso, uma fruição afetiva da imagem cinematográfica que se configura numa estética política: esse corpo profano que dança com sensualidade no centro do quadro cinematográfico despe-se do padrão apolíneo e/ou reprimido da figura feminina e a pureza do romantismo, porém, em contrapartida, assume uma poesia visual cuja subversão, talvez, reconcilie o profano com o sagrado.

César Simoni Santos (2021), em estudo sobre o romantismo revolucionário e a teoria marxiana, argumenta que o romantismo também se colocou como uma vertente na contramão do pensamento filosófico racionalista e da reflexão crítica apartada da experiência empírica. Para o autor, o culto à feminilidade, à ideia de corpo integrado à natureza e vívido de espírito também é resposta dos românticos ao modelo de expressão da racionalidade *formalista*, por vezes, masculina e apolínea do classicismo:

No esforço de superação do racionalismo moderno, a exigência de um estatuto para a prática similar ou superior àquele concedido à consciência vem acompanhada das reivindicações sobre a dimensão corpórea, original e estrutural, a qual é frequentemente negligenciada pelo paradigma filosófico da subjetividade (SANTOS, 2021, p. 12).

Aïnouz intenciona a construção de uma imagem que conjuga os prazeres mais instituais (sexo, comida) com uma sacralidade que evoca a imaginação: “A presença do corpo e a fisicalidade me interessam” (AÏNOUZ, 2014⁵⁷). Está nessa maneira de filmar de Aïnouz a restauração de um discurso que devolve ao corpo a fonte de prazer e a experiência sensível do mundo, mas na contracorrente do idealismo romântico, como na pintura de Waterhouse.

Na tese *Imagem em ação: para um cinema do corpo*, Monica Toledo Silva (2011) defende a narrativa cinematográfica atada ao *corpo vivo* (pleno de sentidos) conceituado por Merleau-Ponty. Para a autora, o corpo é entendido como fenômeno perceptivo na imagem cinematográfica, ou ainda, como um conjunto de percepções que integra um fazer fílmico

⁵⁷ Karim Ainouz em entrevista para Gabriel Carneiro, em 2014.

complexo e sensível na proposta de entender a obra audiovisual como ato de performance. Segundo Silva (2011), a realização de um filme requer percepções intuitivas – a escolha da trilha sonora coerente com a cena, o plano e seus efeitos. Convém dizer que essas percepções emergem do corpo e seus sentidos tanto do trabalho sensível que guia a câmera quanto do movimentar dos atores e da sua relação com a *mise-en-scène*. Ainda de acordo com a autora, um filme distribui cultura e estados de ânimo em imagem em movimento: “As narrativas corpóreas são embebidas de cultura, memória, imaginação e discursos particulares sempre recriados em suas relações com o mundo” (SILVA, 2011, p. 107).

Não somente em *O céu de Suely*, mas também em *Praia do Futuro*, o corpo possui valor simbólico de emancipação de uma visão de mundo racionalista. Donato, assim como Hermila, conjuga um corpo poético em cenas cuja sensibilidade emerge em estados de devaneios: são corpos dançantes, marcados por uma alegria dolorosa e introspectiva. Em vez de um corpo subjugado pela razão instrumental, a exemplo de *O homem das multidões*, *Redemoinho* e *Pela Janela*, vemos encenações cujos desejos e imaginação são encarnados em um corpo que se transfigura em poesia.

Segundo Paz (2013), a poesia romântica possui uma dimensão corpórea que recobra um lugar sensível no mundo, recobra os poderes do corpo enquanto poética. O autor chama de *corpo-linguagem*, ou seja, é a materialização da poesia num corpo (um corpo que é rio, um corpo que é flor, um corpo que é sentimento, talvez ainda, um corpo que seja revolta do mundo, como é Hermila/Suely): “Poesia plena de ideias e pseudo-ideias, lugares-comuns e autênticas revelações, enorme massa gasosa que de repente encarna-se em um corpo-linguagem que podemos ver, cheirar, tocar [...]. O futuro desaparece: resta o presente, a presença do corpo” (PAZ, 2013, p. 148). Em filmes como *O céu de Suely* e *Praia do Futuro*, observa-se esse *corpo-linguagem*, que se não pode afirmar-se como romântico, ao menos se rebela como os românticos em relação à materialidade de uma imaginação poética.

Essa dimensão corpórea mais explicitamente intencionada por Aïnouz pode ser vista em *Praia do Futuro*, seja na cena final do primeiro capítulo do filme, seja em outras três cenas do segundo capítulo: na primeira cena, ocorre a indecisão de Donato sobre a mudança para Berlim. Aqui, Donato surge fazendo abdominais de frente para uma câmera fixa, usando uma regata vermelha com um rasgo amarrado no ombro (metáfora de um Donato *em rasgo* ao se decidir abandonar a corporação). Ele aparece e desaparece do centro do quadro cinematográfico na sincronidade do exercício físico e na semelhança do movimento de vai-e-vem das ondas do mar. A cada momento em que desaparece da tela, a imagem límpida do mar sobressai-se numa bela performance de coexistência: humano e natureza (fig. 84). A

cena, então, é sequenciada por uma transição de planos fechados em partes do corpo do grupo de bombeiros, que treina em perfeita simetria e beleza plástica. A uniformidade da cor vermelha de suas vestimentas, o ritmo minuciosamente sincronizado dos corpos em treino metaforizam um *eu* condicionado, não apenas pelo trabalho, mas pela cultura e valores locais.



Fig. 84 – Donato e a metáfora do mar. *Praia do Futuro*, 2014



Fig. 85 – Os corpos belos e disciplinados. *Praia do Futuro*, 2014

No final da cena, Donato quebra a sincronicidade do treino ao distanciar-se dos colegas da corporação num mergulho sozinho. Tal gesto infere uma recusa ao pertencimento de um corpo disciplinado (o simbólico da despedida da corporação de bombeiros e a sua partida para Berlim). No segundo capítulo da narrativa, Donato já aparece mais livre, com destaque para três cenas em que se mostra dançando:

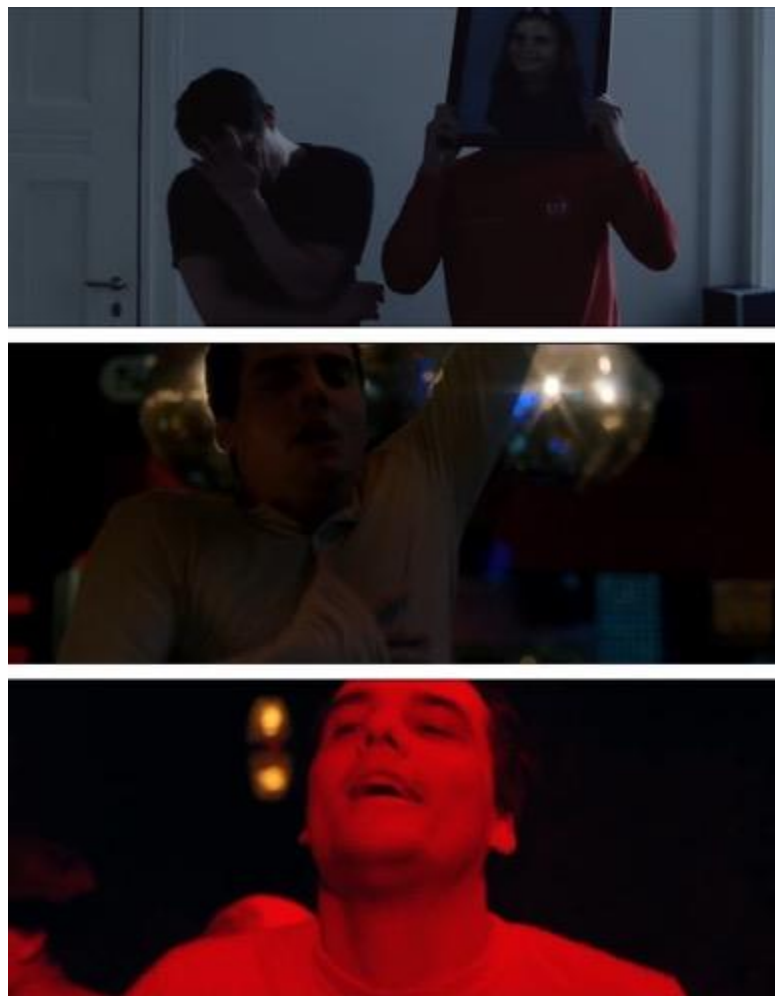


Fig. 86 – As três cenas de dança. *Praia do Futuro*, 2014

Nas três cenas em que Donato dança, a câmera parada marca o ponto de vista no corpo do ator com intensidade crescente. Esse plano prolongado nas suas performances, ora sensuais ora cômicas, cria intimidade e sensorialidade: são gestos, olhares, sonoridades. Uma *mise-en-scène* minuciosamente pensada para abrigar a narrativa do personagem: ele dança o que ele sente. Na primeira cena de dança, Donato brinca e canta escandalosamente a música *Aline*⁵⁸ (PRAIA DO FUTURO, 2014, 35'53" – 37'54"), numa encenação cujo corpo é o recurso expressivo que narra o desejo de vivenciar o romance com Konrad. Trata-se de um corpo-linguagem (PAZ, 2013), um corpo que fala de seus sentimentos na maneira com que se movimenta. Na segunda cena, ao som de *Yomá*⁵⁹ (PRAIA DO FUTURO, 2014, 50'40" – 51'12"), o personagem dança desesperadamente: o ato de dançar na boate barulhenta é para, ele, um refúgio para refletir sobre a sua partida. A câmera objetiva, sem trocar de ângulo

⁵⁸ A música *Aline* foi lançada em 1965 pelo cantor francês Christophe.

⁵⁹ A música *Yomá*, do grupo musical *Oriental Mood*, nesta versão, teve a participação especial da cantora egípcia Fatma Zidan e foi lançada em 2011.

durante toda a cena, entorpece-se com a imagem de um corpo frenético, que é o oposto do pensamento distante (o olhar longínquo e entristecido do protagonista da trama). A sistematização dessa câmera objetiva, que flagra o conflito interno do personagem, implica uma tensão de intimidade ao espectador.

Do mesmo modo, dá-se a terceira cena de dança: a câmera, mais uma vez, frontal, objetiva e fixa, captura o corpo de Donato em movimento, tomado pela coloração vermelha. Significa, por meio da tonalidade avermelhada, a celebração do desejo que se perfez: bancou o próprio desejo ao decidir ficar em Berlim. Esse corpo que constrói uma discursividade por meio de gestos, olhares e movimentos, bem como a primazia do foco da câmera no ator, multiplica a potencialidade da imagem numa conversão à poesia visual: “o corpo comunica o conteúdo da obra, em gestos poéticos, impulsos, em diálogo com suas imagens, que vêm compor no espaço” (SILVA, 2011, p. 71).

Mourlet (1959) argumenta que o critério primeiro e verdadeiro da encenação está na proeminência do ator. Para o autor, o fascínio da imagem cinematográfica é encarnado no corpo do ator a partir do “encantamento de gestos, de olhares” (MOURLET *apud* AUMONT, 2008, p. 85), da sua franqueza e maestria em cena: “A *mise-en-place* dos atores e dos objetos, seus deslocamentos no interior do quadro devem tudo exprimir” (MOURLET, 1959, n.p.). Já Aumont (2008) desmonta essa tese ao entender que toda e qualquer encenação no cinema é condicionada pelo quadro. E o quadro, a maneira de enquadrar, a escolha do que se coloca para dentro do quadro, bem como a captura do ângulo que se deseja para *as coisas* possuem “valor expressivo próprio”: “Tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarificá-la, ao torná-la definitiva, se tornasse uma espécie de lente que foca a sua energia” (AUMONT, 2008, p. 84).

Quando Aumont (2008) diz respeito à força semântica e à energia do quadro, por óbvio, ele não está especificando um tipo de cena ou um tipo de ação em um filme. Todavia, isso faz lembrar da proposta insistente de Aïnouz (2014) pelo gosto de *filmar corpos*. Não se pode dizer que o diretor pensa a encenação no cinema em consonância com Mourlet (1959), mas que há o interesse por uma sublimidade do corpo do ator enquanto objeto de estímulo sensorial na imagem cinematográfica. Tal efeito estético não visa um corpo como mercadoria (a fruição do corpo padrão midiaticizado), nem o corpo traduzido na moral do romantismo (a pureza, a doçura, o pudor), mas no limiar entre o corpo livre das regras da moralidade e, ao mesmo tempo, na subversão do automatismo racionalista – pelo seu lirismo visual, pelo senso cômico no ridículo da dança desajeitada no signo da imperfeição humana.

Em ambos os filmes de Aïnouz (*O céu de Suely* e *Praia do Futuro*), há o elogio aos prazeres do mundo natural: “Gosto de filmar presença humana, gente respirando, cantando, dançando, fazendo ações vitais, como sexo, dança, comida, viagem, que são ações muito presenciais” (AÏNOUZ, 2014, n.p.). Contudo, de certo modo, Aïnouz intenciona, com isso, um estilo paradoxal: o obsceno e o genuíno – a obscenidade nas cenas de sexo, não por sua simples aparição (presente nos dois filmes), mas por seu realismo indiscreto, íntimo demais (o que tenderia a se afastar de qualquer romantismo, mesmo o mais profano); e o genuíno no arranjo estético que alia o mundano ao sublime – a ambição de construir um olhar reencantado para o corpo como coisa natural do mundo, a restauração da experiência corpórea genuína por meio da imagem cinematográfica.

Talvez pudéssemos entender esses aspectos como uma ressurreição do corpo dessacralizado pelo capitalismo, como defende Paz (2013) ao afirmar que “o prazer é um desperdício, a sensualidade, uma perturbação. A condenação do prazer abrangeu também a imaginação, pois o corpo não é apenas um manancial de sensações, mas também de imagens” (p. 196). Segundo o autor, o romantismo reivindica, por meio da subversão do corpo, a restauração da imaginação poética negada pelo racionalismo capitalista que censurou os prazeres do corpo em nome de um ideal de futuro (o corpo instrumentalizado para o lucro) e da supervalorização do passado, da antiguidade do classicismo, que também subordinou o corpo à padronização formal e moral.

À semelhança de *O céu de Suely* e *Praia do Futuro*, no que se refere a esse modo de filmar cuja presença corpórea é explorada, está o filme *Tinta Bruta*, entretanto, é preciso dizer que com diferenças precisas entre eles. Se em *O céu de Suely* e *Praia do Futuro*, temos um estilo pouco interessado numa carnalidade racionalizada, em *Tinta Bruta* temos justamente tal interesse. Ao longo do filme, várias cenas de performances eróticas atuam no paradoxo entre a construção de visualidades que exprimem a indústria sexual/erótica na conformação das demandas de uma cultura hipermidiatizada e a própria desconstrução desse modelo ao propor uma narrativa dissidente, cuja marca da cultura pop⁶⁰ é empregada como crítica ao fetichismo na sociedade capitalista.

Para Collares e França Júnior (2020), embora os filmes como *Tinta Bruta* abriguem aspectos da *cultura pop* que, em geral, são vinculados ao mercado publicitário e à reprodução

⁶⁰ Justamente por causa da imprecisão do termo *pop*, no artigo *Pop: em busca de um conceito*, Tiago Velasco (2010) realiza uma revisão da literatura acerca de tal conceito. Em linhas gerais, o autor define a cultura pop enquanto “uma cultura de consumo que comporta, ao mesmo tempo, a massificação e a segmentação, a contestação e a afirmação do *status quo*, o profundo e o superficial, o sofisticado e o *kitsch*” (VELASCO, 2010, p. 116).

de “imagens de sucesso, de felicidade e de adequação social”, eles [os filmes] vão “na contramão do que triunfa sob a lógica da massificação do consumo e do mimetismo dos comportamentos” (COLLARES; FRANÇA JÚNIOR, 2020, p. 2-3). Essa mesma característica experimental do filme, que faz uso das potencialidades do corpo na imagem como gesto político, ao explorar o homoerotismo com histórias de fracasso na contracorrente da indústria cultural da felicidade (COLLARES; FRANÇA JÚNIOR, 2020), também manifesta, com isso, o ponto de vista racionalista/tecnicista na própria forma narrativa, um corpo que é produto do jogo do capital.

No artigo *Estéticas da corporeidade e espectralidades à flor da pele no cinema contemporâneo*, de Erly Vieira Jr. (2021), é investigada uma tendência artística no cinema contemporâneo engajada na experiência corpórea, isto é, tanto na exploração do corpo para além da representação ou signo como ainda no estímulo sensorial do espectador.

Nesse sentido, pode-se dizer que, por um lado, essa dimensão corpórea explorada em *Tinta Bruta* a partir da performance suscita novos regimes de imagens e/ou possibilidades de desvio de ordem racionalista, do corpo funcional, do autômato, pelo seu caráter de experimentação sensorial (SILVA, 2011), pelo homoerotismo (confronto aos ditames culturais hegemônicos) empreendido a partir de uma opacidade narrativa na contraposição da transparência da imagem. Por outro lado, ao contrário do que vimos no personagem Donato (*Praia do Futuro*) em performances de desprendimento, do ato da dança simbolizar um momento de reflexão e liberdade para o personagem, em *Tinta Bruta* a expressão é de um corpo instrumentalizado e objetificado para o consumo hedonista próprio da sociedade hipermoderna. O prólogo do filme já prenuncia tais questões (fig. 87): Pedro aparece nu deitado em uma cama sem lençol sob a imagem granulada do computador. O espaço precário e a imagem rarefeita já inferem um estado de mal-estar. A partir de um *zoom out*, identificam-se, aos poucos, as mensagens dos internautas que assistiam sua performance erótica indagando-se sobre o fato de ele ter pegado no sono e esquecido a câmera aberta. A metalinguagem de uma câmera duplamente invasiva (filmagem da filmagem do computador) leva o espectador a uma fruição também dupla: a) experimenta-se o espaço precário – a *mise-en-scène* organizada realisticamente para descrever as condições de vida e de trabalho do personagem; b) as estratégias técnicas intermediárias – o caráter de câmera de vigilância que potencializa o efeito de mal-estar.



Fig. 87 – Pedro dormindo com a *webcam* ligada. *Tinta Bruta*, 2018

Em outra cena (fig. 88), Pedro falseia alguns sorrisos enquanto dança timidamente para a câmera do computador. O cliente vai ditando as regras num tom depreciador: “Eu posso cuidar de ti. Te abraçar, beijar todas as noites. Aí tu não ia mais ter estes olhos tristes... Vai para o fundo e agora tira a cueca” (TINTA BRUTA, 2018, 8’ 40” - 9’ 30”). A tinta que estampa seu corpo é estratégia não apenas para sensualizar a performance, mas para encobrir um eu desamparado pelas condições materiais e pela solidão.



Fig. 88 – O corpo artificializado. *Tinta Bruta*, 2018

O *mal du siècle* do romantismo (o sujeito cindido, fragmentado, dissociado do tempo e do espaço), aqui, também existe, mas ao invés da melancolia na paisagem natural, como em *Praia do Futuro* ou em *O céu de Suely*, ele embriaga-se da própria mazela capitalista: a imagem desconfortante pela claustrofobia da *mise-en-scène*, o cenário urbano violento e hostil

narrado por uma câmera inquieta e interessada em espaços a esmo, as performances essencialmente carnais que expressam um certo gozo com o desencantamento do mundo. Esses corpos que se destacam para além da função narrativa, ao mesmo tempo sensuais e mecânicos pelos efeitos do jogo de luz colorida, o som eletrônico, as tintas neons quase os transformando em hologramas, convergem-se numa proposta em que o mundano, o hedonismo na dimensão mais artificial (mais capitalista e hipermoderna) implica os pecados de morte: a nudez, a promiscuidade, o movimento lascivo dos corpos em dança que são alusivos à pintura *O juízo final* (1467-1471)⁶¹, de Hans Memling (1468-1471).



Fig. 89 – *O juízo final*, Hans Memling, 1468-1471



Fig. 90 – As performances promíscuas. *Tinta Bruta*, 2018

Ao contrário de tentar reencantar o mundo no sagrado ou no profano, como em *O céu de Suely*, em *Tinta Bruta* imprime-se o que Marcuse (1982, 1997) chama de corpo mortificado pela racionalização do trabalho e as relações sociais no capitalismo. De um lado, as extensas cenas de sexo e performances eróticas respondem a um contexto de produção marcado pelo fundamentalismo religioso⁶². De outro, a expressão da luxúria forma um discurso figurativo de vingança a Deus, que teria abandonado o lugar e seus moradores à própria sorte: “Essa cidade parece um purgatório” (*TINTA BRUTA*, 2018, 40’58”), reclama

⁶¹ A obra faz parte de um tríptico (pinturas em três molduras cujo formato lembra um oratório) que está no Museu Nacional de Gdańsk, na Polônia. No primeiro painel, os salvos do purgatório são direcionados por São Pedro para o céu. No painel central, está Jesus escolhendo os salvos e condenados. E, por último, estão os condenados ao inferno (no terceiro painel).

⁶² Ver nota de rodapé 29.

Leo numa conversa em que sinaliza a sua vontade de se mudar. Simboliza-se, nessas cenas de sexo, uma *Sodoma e Gomorra*⁶³, o comportamento sexual libertino dentro de um apartamento púido pelo tempo enquanto do lado de fora a cidade padece de humanidade.

* * *

Ao contrário de *Tinta Bruta*, cujo espaço representa ameaça, violência e o declínio das relações humanizadas, em *A Cidade onde envelheço* vemos um recorte de uma Belo Horizonte terna e afetuosa. Uma sequência de cenas (58'00" – 60'40") captura corpos em estado vivo de fruição e monotonia: um casal dorme em um lençol estendido no gramado do parque, outro casal faz uma troca de cafuné, um homem lê o jornal e outro homem tira um cochilo. Enquanto isso, Teresa corre por ruas e avenidas trajada com uma camiseta vermelha (a energia em explorar uma cidade inesperada onde “tudo é diferente e nada se repete”) e calça preta (o luto da distância de seu país que é foco do conflito narrativo). Na narração em voz over, Teresa recita trechos de *A carta a Otto ou Um coração em agosto*, de Paulo Mendes Campos para Otto Lara Resende:

Agora, eu preciso distinguir cada céu, conseguir de cada um a intimidade singular, de cada vento devo arrancar o segredo, a confidência, de cada alegria é preciso que eu estabeleça os limites, organizando as paisagens que a compõem, que lembranças me vivem na alma, que tonalidade de luz me cerca, que momentos de tédio ou ansiedade precederam o prazer de colecionar conhecimentos. Agora, irmão, tudo é diferente e nada se repete (CAMPOS, 2012, n.p.).

A cena marca o sentimento misto entre a saudade das terras portuguesas e o deslumbre da recém-chegada à terra mineira. Na montagem da voz over com os sons dos pássaros, o ruído do vento, o quase inaudível som de cidade e a fruição do espaço enquanto corre, imprime-se a seleção perceptiva de um corpo que se posiciona diante do mundo. Na captura dessas imagens, onde “nada acontece”, está a ânsia por uma experiência verdadeira e sensível. Esse corpo escolhe não ouvir a buzina e o ronco dos motores dos carros – como no trânsito que parece parar para dar passagem à personagem –, evita o choque com os transeuntes na rua de maneira quase intuitiva e concentra-se nos detalhes de natureza que

⁶³ Em referência às duas cidades destruídas por Deus em razão do comportamento sexual libertino de seu povo: “Então o Senhor fez chover do céu fogo e enxofre sobre Sodoma e Gomorra. Destruiu-as completamente, além de outras cidades e vilas da planície, e exterminou todos os habitantes e toda a vegetação” (BÍBLIA, 2005, Gênesis 19:24,25).

normalmente escapam no cotidiano da urbe: a sensação do cheiro e frescor das árvores, o canto dos pássaros, o sol que espreita os arbustos.



Fig. 91 – O corpo na experiência sensível da cidade. *A cidade onde envelheço*, 2016

A câmera objetiva captura o balanço dos seus cabelos contra o vento, o toque da brisa, a mudança de sensação quando ela gira o corpo e corre de costas. A cena é quase rimada pela combinação de imagens em movimento com o poema em *voz over* numa rígida sincronicidade: no mesmo instante em que frestas de luz solar acertam o rosto da personagem, a narração enfatiza os dizeres “que a tonalidade de luz que me cerca” (*A CIDADE ONDE ENVELHEÇO*, 2016, 58’45”).

Há, na narrativa, a expressão de um “corpo vivo, que cria suas representações a partir de realidades corpóreas e, em contato com o ambiente, organiza um sentido que está sempre em trânsito” (SILVA, 2011, p. 64). O lirismo é a linguagem que expressa a relação do *eu e o mundo* sob uma intimidade absoluta. Na exaltação do eu-lírico e a comunhão do espaço que o cerca, uma experiência singular acaba emergindo. Nessa poesia materializada em audiovisual, rompe-se com a dicotomia corpo e ambiente e reinventa-se uma Belo Horizonte quase romântica – aquela que restaura a integração de corpo, alma e natureza, mas sem qualquer prisma com um idealismo transcendental ou imaginativo, pois ainda figura no apurado realismo.

4.4 A tradição e as marcas de comunidade: uma *mise-en-scène* da vida íntima



Fig. 92 – *Bons vizinhos*, William Waterhouse, 1885



Fig. 93 – *As boas amigadas de Juliana*.
Temporada, 2018

O tricô na tarde morosa e a conversa despreziosa com a vizinhança na pintura *Bons Vizinhos*, de William Waterhouse, ditam um ritmo de tempo em oposição ao acelerado cotidiano industrial. A expressão romântica, quase subversiva em um contexto de emergência da dinâmica fabril, reflete a percepção do tempo como produtor da matéria da experiência. Em outras palavras, inferimos na pintura o que Benjamin (1984b) chamaria de uma orientação pluridimensional da vida cotidiana – a lentidão dos processos de trabalho como a propensão ao artesanato, o estilo singelo de vida, a organização social centrada no valor de comunidade:

Tudo o que tem sentido, que é verdadeiramente, bom, belo está fundamentado sobre si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? E aqui está o segredo: a experiência transformou-se no evangelho do filisteu porque ele jamais levanta os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido; a experiência se torna para ele a mensagem da vulgaridade da vida (BENJAMIN, 1984b, p. 23-24).

Benjamin (1984b, 1987) defende uma concepção de experiência oriunda de um sentimento de natureza teológica, capaz de gerar uma ideia de bem comum, de sacralizar práticas cotidianas que a racionalidade tecnicista converteu em vazio de sentido. Diante disso, ele confia na tradição como barreira da radicalização do enfraquecimento das relações sociais e da perda da experiência. O empobrecimento da experiência, que é a depreciação da tradição fomentada pelos modelos capitalistas de produção, comunicação e consumo, para Benjamin (1984b, 1987), destituiu de sentido o próprio valor do trabalho e das relações sociais, atribuindo valoração somente aos resultados monetizados e imediatos. É a tradição que

sustenta os laços comunitários e o saber restituído de sentido quando inscritos no mesmo tecido o passado e o presente – o reconhecimento da memória na contraposição do presentismo contemporâneo (BENJAMIN, 1987).

Na crítica romântica do mal-estar moderno, também está a subtração do indivíduo do universo da tradição: “os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das formas ‘orgânicas’ e comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 66, aspas dos autores). Principalmente porque o ideal de corpo coletivo, de comunhão, onde se firma o sagrado na relação com o mundo e com a natureza, em muito se concretiza na dimensão da tradição. É no valor sacro da tradição que repousam as identidades. Na sua perda, a sociedade ver-se-ia em crise não somente de si, mas de percepção de mundo, de imaginação, de contemplação e de criação poética (BENJAMIN, 1987).

Sobre isso, na dissertação *No lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin*, Marcelo de Andrade Pereira (2006) argumenta que, na perspectiva benjaminiana, os conceitos de experiência e tradição são intrínsecos, pois não há tradição sem conteúdo de experiência verdadeira:

A tradição contextualiza uma natureza, um mundo de vida; ela contempla um conjunto de representações significativas que condicionam o fazer e o saber de determinadas comunidades; ela é, em parte, o enquadramento de ações que não só ditam o modo do fazer, mas também, o modo de estar, o modo dos indivíduos se relacionarem uns com os outros e com o mundo (PEREIRA, 2006, p. 63).

Em *Temporada*, semelhantemente à temática da pintura romântica de Waterhouse, está a impressão de um cotidiano que ainda guarda essa experiência perdida pelo dinamismo moderno do qual Benjamin (1984a, 1987) reclama. Na cena comparativa à referida pintura (fig. 93), o plano geral mais aberto que o padrão (o ângulo tão interessado nos personagens como ainda no espaço que os cerca) intenciona o alargamento do limite visual da imagem porque ele (o plano geral) configura-se numa camada de sentido que critica os rearranjos de uma arquitetura antissocial: o enclausuramento das residências motivado pela violência urbana na proeminência do muro alto rente ao telhado e nos portões selados de chapas. Na cena em questão, a construção narrativa nem tanto se interessa pelo conteúdo do diálogo entre as amigas, mas no ato trivial de conversar, contar histórias, falar de si e dos outros, sustentar vínculos afetivos. A discurso é o de querer superar os silogismos dos grandes centros urbanos – o anonimato e a violência urbana –, querer construir uma atmosfera de cidade parecida com

a do campo no que se refere ao pacatismo e à convivência coletiva. Se em *Tinta Bruta* as ruas oferecem medo e ameaça ao personagem Pedro, por exemplo, em *Temporada*, as ruas, mesmo que de maneira improvisada, são espaços livres para o encontro.

Em várias cenas do filme, notam-se personagens que burlam a narrativa da violência no espaço urbano e o tempo cronometrado do relógio do trabalho: improvisam na calçada ou no meio-fio um encontro corriqueiro para uma cerveja com os amigos (primeiro quadro da figura 94); escapam para um café e um pedaço de bolo no meio do expediente; aproveitam o dia chuvoso para jogar uma conversa fora, já que não é possível fazer inspeção da dengue em dias chuvosos (quarto quadro da figura 94); fazem confissões íntimas num banco de praça no cair da noite; solidarizam-se emprestando dinheiro a um amigo ou parente (terceiro quadro da figura 94); estabelecem relações de confiança e amizade.



Fig. 94 – Os laços de amizade. *Temporada*, 2018

Na prevalência de um substrato essencialmente coloquial, um diário íntimo do trabalho dos agentes da dengue, a *mise-en-scène* é pensada para criar uma atmosfera de intimidade: os diálogos tímidos e os contornos prosódicos de Minas Gerais; o acento nas ambiências que tomam mais destaque no quadro que o normal (a desierarquização entre os personagens e o espaço que os cerca dentro do quadro cinematográfico); a iluminação amarelada⁶⁴ (o efeito atmosférico arcaico fornecido pela própria iluminação pública cuja luz

⁶⁴ No filme, a própria iluminação pública é usada para dar uma sensação mais relaxante às cenas em áreas externas noturnas. Trata-se das tradicionais lâmpadas de sódio, que embora estejam caindo em desuso (pois

quente cria um espaço mais intimista e acolhedor); *o som direto* como meio expressivo para prover uma verdade ao ambiente; uma câmera que flagra situações íntimas ao mesmo tempo que captura a cultura do cotidiano local. Nesse sentido, há uma *mise-en-scène* nos moldes de um olhar zavattiano⁶⁵ (neorrealismo), uma câmera com *fome de realidade*:

O cinema para ele [Zavattini] deveria se concentrar naquilo que a realidade já tem de mais espetacular: o homem ordinário em suas ações cotidianas, a qualquer hora, em qualquer dia. Cada fatia da realidade seria capaz de nos revelar o real em sua totalidade. É preciso então confiar na realidade diante de cada cena, preservá-la, sublinhá-la, permanecer nela, deixar-se ser atravessado exaustivamente pelos elementos que compõem cada situação filmada (BEZERRA, 2013, p. 83, inserção minha).

Por vezes, essa câmera mostra-se inconveniente, ela olha para os espaços mais privados (os fundos da casa, a personagem trocando de roupa ou comendo desarrumada, uma senhora tirando roupas do varal, um senhor sem camisa arrumando a gaiola de passarinhos, o ponto de vista para as janelas do fundo) simulando o olhar de um vizinho enxerido (fig. 95). Saltam aos olhos a beleza de pequenos objetos cênicos que significam mais do que as condições materiais dos personagens; são objetos que carregam subjetividade, gestos que sintetizam a simplicidade daquele cotidiano: o copo americano com uma bebida pela metade, a cortina antiga rendada, o frasco de detergente apoiado no parapeito da janela, a bacia de alumínio pendurada na parede.

consomem mais energia elétrica e têm menor capacidade de difusão se comparadas às luzes de *led*), ainda estão presentes nos espaços públicos e, no filme, acabam denotando a transição entre uma tecnologia e outra. Cria-se, assim, uma atmosfera arcaica provocada pela luz.

⁶⁵ Cesare Zavattini (1902-1989) foi um roteirista italiano expoente do cinema neorrealista. Entre as obras mais famosas que ele roteirizou com a direção de Vittorio De Sica, estão: *A culpa dos pais* (1944), *Ladrões de Bicicleta* (1948), *Umberto D.* (1952).



Fig. 95 – A captura das intimidades. *Temporada*, 2018

Na contramão das imagens naturalistas do espaço periférico no cinema brasileiro (LEITES, 2017), mas sob uma estética profundamente documental, Novais de Oliveira conta os dilemas dessa mulher (Juliana), tangenciando as temáticas sobre os problemas urbanos (a poluição, as infraestruturas mal planejadas, o desemprego) por meio de uma experimentação de tempos mortos que fazem suspeitar da própria ficcionalidade da trama, o que intensifica a imersão do espectador num recorte íntimo de tecido social.

Chamam a atenção, nesse sentido, o caráter essencialmente documental e o aspecto moral dos atores: as características fenotípicas que contribuem para a verossimilhança da condição de classe e da geografia dos personagens (o sotaque, o caráter franco, o figurino minuciosamente coerente com as condições materiais); o roteiro com diálogos que exige o mínimo de mentira dramática; o uso recorrente do plano-sequência e da profundidade de campo. A cena em que Juliana bebe cerveja com a prima na nova morada mostra isso (fig. 96), na medida em que o enquadramento captura o quarto escuro ainda mal organizado pela mudança e joga as personagens para o segundo plano da tela. A câmera invasiva, atrás das paredes, faz aumentar a veracidade da imagem ao capturar os bastidores de sua vida íntima.

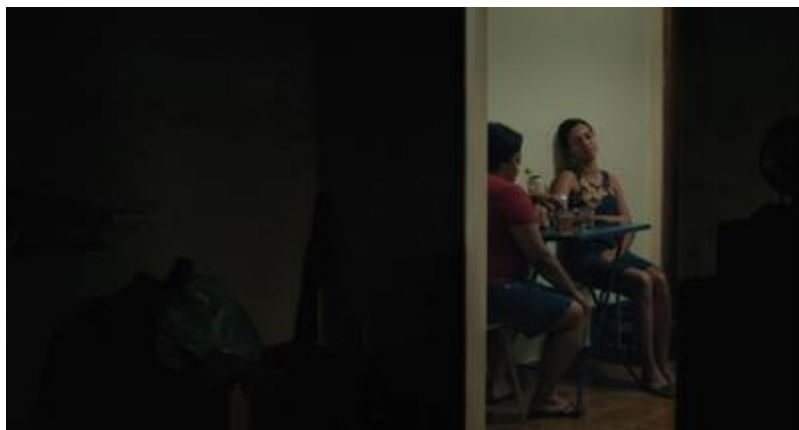


Fig. 96 – Juliana tomando cerveja com a prima. *Temporada*, 2018

Em outra cena, uma câmera fixa grava Hélio (Hélio Ricardo) relatando para Juliana, com riqueza de detalhes, o processo de fiscalização e limpeza no combate à dengue em um fundo de quintal. A cena estende-se por três minutos em um mesmo plano aberto. Passo a passo, Hélio explica a retirada da água dos vasos das plantas, como se estivesse fazendo uma reportagem: um registro real do trabalho dos agentes de endemia.



Fig. 97 – O realismo a partir do ambiente cênico. *Temporada*, 2018

Na proposição de um realismo à cena, utiliza-se de várias artimanhas técnicas: a câmera fixa e objetiva em único plano, a gravação em externa, os nomes de alguns personagens que são os mesmos nomes dos atores – o que facilita na imersão do ator na trama –, a ambientação já existente (um fundo de quintal de uma casa popular), a *mise-en-scène* da vida real cuja característica documental já é imanente. No entanto, ao invés de evidenciar o discurso social na ideia de luta de classes ou na característica de denúncia do trabalho subalternizado, como normalmente acontece num cinema de *escola realista*, em *Temporada*

empenha-se em conjugá-lo sem perder a poética na vivência dos personagens. Aliás, o discurso social no filme revela-se mais no seu estilo, no que tange ao apreender um cotidiano da vida periférica e do retrato do trabalhador comum, do que enquanto temática ou conflito narrativo. Aqui, como aponta Bazin (1991, p. 277), “o filme se desenrola no plano acidental puro”. A mesma câmera objetiva que finge capturar apenas o que está à sua frente, na verdade, registra as subjetividades dos personagens com um interesse genuíno. Uma composição fílmica que quer saber como é a rotina dos trabalhadores nas suas minúcias: quais são as suas crenças, as suas dores, os seus amores. Os valores morais aparecem na prestatividade de Hélio com a nova colega de trabalho; no cuidado de Juliana com as plantinhas das residências que visita; na vontade franca dos colegas à adaptação de Juliana ao novo trabalho.

Novais apoia a alma de seu filme numa *mise-en-scène* interessada nos espaços: a primeira etapa da *mise-en-scène* é explorar o espaço e encontrar os pontos centrais, “domesticar o espaço, dobrar-se a ele e ao mesmo tempo dominá-lo, achar a posição justa da câmera” (LOUNAS, 1997, p. 45 *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 127). Além da escolha por ângulos que privilegiam espaços e coisas dentro do quadro (determinados cômodos de uma casa, objetos cênicos característicos ao meio de vida simples), o discurso anticapitalista implícito (uma reivindicação dos laços comunitários) é expresso pela soma dessa *mise-en-scène* intimamente aliada ao pormenor e uma dilatação narrativa que preza pela horizontalidade – uma montagem ordenada por um roteiro que quase anula a curva dramática. Ao contrário de *O homem das multidões* e *Redemoinho*, cuja *mise-en-scène* e a dilatação temporal da narrativa remetem à temática sobre a rotina autômata e extenuante do trabalhador, em *Temporada* remete-se a uma ânsia de reencantar um modelo de vida social que foi apartado do rito e da tradição (BENJAMIN, 1984).

Diferentemente de um cinema mourletiano com o foco na ação, na linguagem transparente clássica e na dramatização, tem-se um cinema que ganha destaque na opacidade narrativa e na busca por exprimir modos de percepção de mundo: “promover um alargamento da percepção, permitir que o homem descubra um novo acesso aos fenômenos e que potencialize, por meio da imagem, seu investimento afetivo na realidade” (OLIVEIRA JR. 2013, p. 16).

De um lado, uma *mise-en-scène* que tende a fixar-se numa verdade social: sua construção em um espaço já existente, a iluminação fornecida pelo próprio ambiente, a atuação acurada na informalidade de gestos e diálogos. De outro, uma narrativa de pouca oscilação dramática marcada por “uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos”

(OLIVEIRA JR., 2013, p. 175) – ou como diria Benjamin, um sentido narrativo expresso no vagar do tempo, no tédio que possibilita o envolvimento psíquico e afetivo do espectador: “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1987, p. 204). Câmera, *mise-en-scène* e montagem configuram-se num *retorno do narrador*, pela descrição minuciosa do pormenor, pelo caráter tedioso da narrativa, pelo reavivamento da experiência em imagens: “A presença do mundo na imagem emana da possibilidade de ele ser registrado em bloco, em sua totalidade, para o espectador, que o constitui a partir de sua ambiguidade original, que, por sua vez, revela o mistério da existência” (BEZERRA, 2013, p. 84).

Em outra cena, depois de ter vistoriado o quintal de uma senhora do bairro, Juliana entra na sala timidamente pela porta dos fundos. A senhora, já sabendo de sua visita, esperava-a para um café: o cenário é prosaico, uma sala carregada de adereços antigos – toalhas de crochê nos móveis, porta-retratos e pratos antigos nas paredes, cortinas rendadas e floridas, a música sertaneja (*Fio de Cabelo*, de Chitãozinho e Xororó) tocando baixinho no rádio, o anúncio de cheiro de bolo.



Fig. 98 – A casa como espaço de memória e acolhimento. *Temporada*, 2018

Nessa cena, *mise-en-scène* e personagens figuram o papel do narrador do tipo *camponês sedentário* – aquele que, nascido e criado no mesmo lugar, tem a capacidade de narrar histórias de si e de outras gerações, de dar conselhos, de preservar a oralidade (BENJAMIN, 1987). Como aconselha a senhora para Juliana na insistência por um pedaço de

bolo e um *dedo a mais de prosa*: “Sai por aí andando sem se alimentar direito... sabe como é, né?! ‘saco vazio não para em pé’” (*TEMPORADA*, 2017, 1 29’ 43”).

A narração comporta, nesse sentido, elementos da tradição que não se dão ao homem moderno – presa fácil de um tempo homogêneo e vazio, mecânico e quantificado. Todavia, a tradição é justamente o fio com que se tece a experiência; de sua trama nasce narração. A narração é um dos meios pelos quais a experiência da tradição é transmitida – e essa transmissão se dá em grande parte através da oralidade. A comunicabilidade oral foi fundamentalmente aquilo que se perdeu na modernidade. Com o gradual desaparecimento dessa espécie de comunicação, extingue-se também a figura do narrador como o sujeito que dá acesso aos conteúdos da tradição, aquele capaz de aconselhar e, portanto, capaz de dar continuidade a uma história (PEREIRA, 2006, p. 66).

Novais de Oliveira aposta em um arranjo cênico que elogia o papel simbólico da tradição ao colocar os personagens dependentes do espaço de encenação. Trata-se daquele realismo rosselliniano⁶⁶ que Bazin (1991) defende, no qual se encontra a mesma “dependência do ator em relação ao cenário, o mesmo realismo de interpretação imposto a todos os personagens do campo, qualquer que seja a ‘importância’ dramática deles” (p. 254). Na proposição de realismo aos fatos narrados, personagens e cenário amalgamados, a narrativa não faria sentido um sem o outro – a atuação e o cenário em puro prosaísmo.

Ao contrário do espaço vazio de estratos de memória, como a casa de Juvenal em *O homem das multidões*, ou o apartamento caótico de Pedro em *Tinta Bruta* (ambos os filmes na conotação do vazio existencial na hipermodernidade), em *Temporada*, a composição da *mise-en-scène* é pensada para restaurar o valor da memória na continuidade das tradições e da vida comunitária: a casa simples adornada de objetos de lembrança, por exemplo, pouco denota uma condição de precariedade material, mas um espaço privilegiado de acolhimento. De certa maneira, vê-se uma qualidade baziniana na defesa de uma “noção espiritual de revelação” (STAM, 2003, p.95), um cinema de natureza teológica, que sugere um toque reencantado para as coisas banais do mundo. Como disse Stam (2003) sobre o olhar baziniano para o cinema: “O cinema toma-se um sacramento; um altar onde uma espécie de transubstanciação toma lugar” (p. 95). No discurso imanente de tal estética, compreende-se o que Benjamin (1984) chamou de experiência verdadeira ou de *tradição*: câmera e *mise-en-scène* acordam uma demanda narrativa com base na desaceleração, no antidinamismo, na antifragmentação

⁶⁶ Roberto Rossellini e o estilo precursor de um cinema neorrealista, como nas obras *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisá* (1946) e *Alemanha, ano zero* (1948).

narrativa, no tempo psicológico da transformação e conflitos dos personagens e, assim, são ancoradas (câmera e *mise-en-scène*) no pormenor, nos gestos singelos, no instante habitual.

De maneira aproximada a essa visão de mundo de *Temporada*, cuja ânsia é a de restaurar a experiência perdida, temos o filme *Pela Janela*. Tal temática aparece por meio de três principais aspectos: o primeiro é a *mise-en-scène* impressa também num realismo da vida ordinária; o segundo é o elogio à vida comunitária (um contradiscurso do individualismo dos grandes centros urbanos); o terceiro é a crítica às relações do trabalho no sistema capitalista.

Em *Pela Janela*, Leone intenciona um realismo genuíno à *mise-en-scène*: o aproveitamento da luz do sol na iluminação dos espaços; a exploração do *som direto*; a predileção por locações naturais; a escolha de atores que se identificam com seus personagens na vida real: “pede aos intérpretes para *ser* antes de expressar” (BAZIN, 1991, p. 282). Prova disso é a cena que descreve, com riqueza de detalhes, Rosália lavando roupa no terraço: vê-se a personagem sair do quarto da pousada por uma câmera em *follow shot*. A deambulação de Rosália subindo pelos corredores e escadas do prédio até chegar ao terraço sem nenhuma pressa (o corte protelado na montagem), em nada colabora em termos narrativos, mas constrói uma atmosfera de intimidade ao fazer o espectador vagar com a personagem pelos espaços da pousada. Evidencia-se, portanto, a *mise-en-scène* sublinhada pelos espaços coletivos: os corredores; a área de serviço; a arquitetura precária e, ao mesmo tempo, colonial (as paredes com pinturas descascadas, os desenhos delicados dos tijolinhos vazados de estilo *cobogó*); as janelas coloniais de grande abertura para o interior do ambiente; a sonoridade especialmente documental e diegética (o rádio tocando baixinho em algum lugar, sugerindo o despertar da manhã); a movimentação de trabalhadores (as buzinas, as máquinas elétricas da construção civil e a típica sirene de ambulância (ouvida de longe) para não deixar de lembrar que a pousada é quase um oásis na grande capital) (PELA JANELA, 2017, 1 06’08” – 1 08’53”).

Esse cinema, cuja essência é envolvida pelo poder da imagem dos espaços, evoca o pensamento de Rohmer⁶⁷ aludido por Oliveira Jr., isto é, a primazia do espaço e, mais precisamente, a *mise-en-scène* como virtude na arte cinematográfica:

Uma vez que o cinema é uma arte do olhar, o espaço é seu elemento mais essencial. É sobre o espaço que o olhar se abre, e a sensibilidade espacial, portanto, é a forma geral de sensibilidade mais determinante para o cinema [...]. Admitir que o cinema é uma arte do espaço implica automaticamente inferir que aquele que organiza o espaço, ou seja, o *metteur en scène*, é seu verdadeiro criador (ou autor) (OLIVEIRA JR., 2013, p. 48).

⁶⁷ Rohmer em *Le cinéma, art de l’espace*, apresentado originalmente em *La Revue du Cinéma*, n. 14 (junho de 1948).

Em *Pela Janela*, foi escolhida uma ambientação – seja em São Paulo ou em Buenos Aires – que contrasta com a ideia de grande capital caótica, como a Belo Horizonte de *O homem das multidões* ou a Porto Alegre de *Tinta Bruta*. Da grande *Buenos Aires*, exploram-se locações e tomadas de cena na divergência da ideia de espaço confuso, efervescente. Por exemplo, nas cenas em que Rosália passeia pelas ruas da cidade, ela vai a quitandas, contempla o movimento pacato das praças (como na cena em que vai à praça *San Martin*), ou ainda o próprio modelo de estadia na pousada (que lembra uma casa de parentes) – o compartilhamento dos espaços entre os hóspedes, o atendimento informal, as cantigas noturnas e as prosas pelos corredores.

Esse intimismo do ambiente constrói um espaço de acolhida, pois antes de ser hóspede, Rosália sente-se num lar. Essa vida impregnada de viver coletivo é antagônica à vida inanimada de Rosália na Grande São Paulo. Substitui-se o realismo do desencantamento dos grandes centros urbanos por um realismo que encontra uma outra concepção de experiência urbana, o qual apresenta um estilo de vida que comumente só poderia ser encontrado no campo, nas regiões interioranas, aquele que, na contramão do individualismo moderno (SIMMEL, 2005), reserva a possibilidade de viver junto e de se fazer amizade.



Fig. 99 – O rito e a amizade. *Pela Janela*, 2017

A intenção do filme nem tanto é de contar a história de uma mulher demitida por causa da sua idade, mas de narrar o seu conflito interno, a sua crise existencial, o seu lugar no mundo e de fazer isso explorando momentos de reflexão, de silêncios e fruição dos espaços. Trata-se da confiança no real como lembra os filmes de Zavattini: “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade” (Zavattini *apud* Xavier, 2005, p. 72).

Em várias cenas, constrói-se uma narrativa baseada nas *não-ações*, nos interstícios da vida cotidiana, na recusa da imagem-ação (DELEUZE, 2005). Escolhe-se filmar a espera da personagem (Rosália) enquanto o outro (o irmão) vai se trocar; a espera na fila para um banho; o flunar despretensioso para o movimento da rua enquanto espera alguém falar ao telefone.

Ainda na cena em que a protagonista lava roupa no terraço, está um desses momentos de *nadas* (fig. 100): o primeiro plano nas toalhas do varal movendo-se com o vento; a luz natural do ambiente anunciando o frescor do amanhecer; o contraste entre o estado de reflexão e silêncio da personagem e os ruídos do mundo do trabalho na urbe que vêm das ruas. Leone pinta cinematograficamente o belo dia para secar as roupas e a sua simbologia: quando a personagem abre as janelas completamente, quando muda o seu estado de ânimo e se abre ao mundo. Tudo isso por efeito dos signos metafóricos e a *mise-en-scène*. O saber de gênio de Leone está no esforço de criar a impressão de realidade sem interferir na beleza própria do espaço e tempo capturados, de deixar os blocos de imagens em movimento agirem espontaneamente, revelar o mundo – um olhar ayfreano⁶⁸ para o cinema, como aponta Bezerra (2013, p. 76): “Sua maior preocupação é a presença silenciosa das coisas e do mundo que o cinema, por sua própria natureza, é levado a nos revelar. [...] e o desejo por uma representação antiespetacular do homem em confronto com uma realidade que a priori nada significa”.

⁶⁸ A esse respeito, ver o texto *Néo Réalisme et Phénoménologie*, de Amédée Ayfre (1952).



Fig. 100 – Rosália no terraço fruindo os movimentos das ruas e da vizinhança. *Pela Janela*, 2017

Lavar roupa, no filme, é mais do que uma atividade corriqueira, é rito que simboliza a transição da personagem na narrativa. Tanto que a cena aparece duas vezes no filme, uma no prólogo que se soma na apresentação das características fundamentais da personagem (onde trabalha, onde mora, como é a sua rotina em casa) e outra no terraço (quando há uma certa resolução do conflito da personagem).

Na simbologia do ato de lavar roupa também está o elogio do trabalho como ontologia ao ser. Lavar roupa, para Rosália, demarca um momento de sublimação, de contraponto ao trabalho da fábrica e o seu relógio. Para além da sugestão ao trabalho doméstico, temos o ato de lavar roupa como um rito. Isso, desde o início do filme, sublinha um modo de ser, uma prática cotidiana que atribui sentido à própria existência. Como considera Pereira (2006, p. 70), trata-se do “modo de produção do ser da experiência e, portanto, o da tradição, constitui-se como uma dimensão existencial que nada tem a ver com a ideia moderna do trabalho, ou seja, com o modo de produção industrial, mecânico e desprovido de sentido”. Se vimos, na primeira parte do filme (no primeiro ato da narrativa), uma Rosália que guardava um certo rito nos afazeres domésticos – ao cantar enquanto coava o café, ao obedecer a uma certa cronologia de atividades ainda atravessada pelo automatismo do tempo da fábrica –, na última parte (terceiro ato da narrativa), vemos a protagonista menos presa ao tempo do relógio e em ações habituais que ganham um caráter mais contemplativo. Há um convite a uma nova forma de habitar o mundo; uma reivindicação romântica cuja vontade é de “habitar poeticamente o mundo ao articular a máquina com a poesia, o trabalho rotineiro com a criatividade, o interesse com a gratuidade, [...] o pão penosamente ganho com a beleza fascinante das relações calorosas” (LÖWY E SAYRE, 2015, p. 16). Ou como defende Benjamin (1987, p. 115): “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho”. Trata-se de propor um sentido ontológico ao trabalho.

A cena é análoga à *narrativa das lavadeiras*. Em *A lavadeira* (1898), de Camille Pissaro, nota-se, em primeiro plano, a personagem de face corada lavando roupa em um

barril. As vestimentas pesadas que cobrem todo o seu corpo denotam não apenas o clima mais ameno, mas o seu caráter sóbrio, a moral feminina recatada marcada pelo uso do saião longo, o realce da evidente força física na ação laboriosa. A posição da personagem, praticamente de costas para o observador, a criança sentada com a boneca próxima à mãe, tudo infere o olhar para a mulher designada ao trabalho doméstico. Em *Pela Janela*, está essa semelhança moral – a força física e a posição firme diante do trabalho (o ato responsável ao labor doméstico), o semblante sisudo (ainda que levemente percebido pelos poucos traços do rosto da personagem na tela).



Fig. 101 – *A lavadeira*, Camille Pissarro, 1898



Fig. 102 – O rito no ato de lavar roupas. *Pela Janela*, 2017

Ao retratar o cotidiano mais íntimo da população italiana do século XIX, vê-se no impressionismo de Pissarro a recorrência da escolha pelos espaços domésticos. É como se os espaços domésticos fossem os signos primeiros a expressar a vida cotidiana, especialmente da figura da mulher, que não só aparece nessa pintura como em muitas outras pinturas oitocentistas: *A lavanderia* (1860-1861), de Honoré Daumier; *Lavadeiras* (1891), de Eliseu Visconti; *Uma mulher trabalhando* (1912), de John French Sloan etc.

Assim como em boa parte das representações pictóricas sobre o retrato do cotidiano, no filme de Leone, os espaços domésticos possuem grande valor semântico: a lavanderia (espaço que Rosália foi se recolher quando estava magoada com a demissão); a cozinha

(espaço em que aparece mais contente e na boa convivência com o irmão); a área de serviço no terraço do prédio da pousada (quando fez as pazes consigo mesma e aceitou o fato da demissão). Em *Temporada*, vimos Juliana nessa reincidência de aparições nos espaços domésticos (nos fundos das casas, na arrumação do novo lar em Contagem). Contudo, essa repetição parecia mais como uma proposta de criar intimidade, de capturar o que havia de mais prosaico do lugar, não apenas da personagem em si, mas na expressão dos costumes de uma comunidade, do que propriamente de associá-la (Juliana) ao trabalho doméstico, como vemos em *Pela Janela*. Nesse filme, ocorre uma aproximação mais direta com a pintura de Pissaro. Na tela, a mulher no afazer doméstico da lavagem de roupa e no cuidado com os filhos; no filme, a mulher na permanência do cuidado com o lar (o cuidado de si, o cuidado com o irmão, o cuidado com a mãe que já faleceu), porém sem deixar de imprimir as mudanças e o papel/condição da mulher no mercado de trabalho contemporâneo, a jornada extensa de trabalho.

De maneira parecida, observa-se nas obras postas em relação o registro do lapso de transformação entre a urbanidade moderna e o campo. Em *A lavadeira*, a emergência de pinturas que começavam a desgarrar-se de uma temática mais rural sem nunca a deixar completamente. Em *Pela Janela*, por sua vez, a presença tímida da natureza (o sol e o vento) que conseguiu burlar a verticalização e o enclausuramento dos prédios residenciais. Portanto, há na pintura um recorte mais fechado para os fundos do quintal, a árvore presa à parede denotando uma paisagem natural mais dominada (traços de uma modernidade capitalista crescente). Por outro lado, no filme nota-se a total ausência de um espaço verde, a área ao ar livre cercada de arranha-céus. É como se o quadro do filme fosse a continuação histórica da tela de Pissaro. Um salto no tempo do que se anunciava – ainda como esboço – na pintura: a transição de hábitos e costumes no ato de lavar roupa, as transformações dos espaços privados e sociais com a urbanização. Nesse cotidiano sublimado pela narrativa lenta, algo da ordem do sublime no banal advém: “Nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material. O sublime é uma alternativa ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas [...] e à ladainha de um mundo povoado de imagens, clichês e informações” (LOPES, 2007, p. 45).

Em *Aos olhos de Ernesto*, a crítica à modernidade e a ideia de tradição também aparecem por meio dos espaços mais privados, os espaços de intimidade. Quase todo o filme passa-se em um apartamento cheio de quinquilharias avelhantadas e desorganizadas: móveis rebuscados em tonalidades escuras, luminárias de baixa iluminação, quadros fotográficos em preto e branco nas paredes, papéis e livros gastos espalhados em diferentes mobílias, cômodos

que lembram salas de arquivo. Nesse espaço, está Ernesto e seu mundo: a máquina de escrever, os muitos livros, o piano, a tentativa de leitura do jornal diário em papel, em suma, a recusa de uma vida prática que remete a uma ideia de modernidade (as relações sociais mediadas pela imediaticidade das novas tecnologias, por exemplo). Tal cenário, ainda que com menos pompa, lembra os famosos *gabinetes de curiosidades*: o espaço destinado ao trabalho intelectual e à reflexão, o canto mais solitário da casa, que no filme se reserva não somente, mas principalmente, à biblioteca de Ernesto.

Os gabinetes eram espaços destinados a conservar e exibir como troféus os símbolos das conquistas artísticas e científicas da época alavancada pelo Renascimento. Acumulando desde obras de arte até instrumento de astronomia e de navegação [...] dão o testemunho histórico de uma pulsão de catalogação e colecionismo que mais tarde se prolongaria como um dos traços característicos da modernidade (as *Kunstkammern*, os gabinetes dos colecionadores de arte, nada mais são do que os precursores dos museus) (OLIVEIRA JR., 2015, p. 135).

Na exploração desse ambiente, aproveita-se cada objeto cênico para expressar o eu do personagem: meio abandonado, solitário, visto como ultrapassado, mas também sábio, erudito nesse espaço de intimidade impregnado de memória e conhecimento: “Ver o espaço seria, portanto, necessariamente *interpretar*, à custa de uma construção complexa, um certo número de informações visuais. Em primeiro lugar [...], de ‘profundidade’ ou ‘terceira dimensão’ da imagem” (AUMONT, 2004, p. 142, aspas do autor). Nesse sentido, vemos enquadramentos que convidam o espectador a adentrar no apartamento e conhecer cada cantinho; conhecer a personalidade e a história do personagem a partir dos espaços e objetos. A cada cena, um novo cômodo é apresentado, embora seja sempre abarrotado de coisas, a atmosfera é a do vazio, a atmosfera de solidão (fig. 103).



Fig. 103 – A *mise-en-scène* como símbolo do saber e da solidão. *Aos Olhos de Ernesto*, 2019

O cenário de natureza como expressão da reflexão existencial. A melancolia, a solidão, o ato de refletir diante de uma paisagem natural, como vimos em filmes como *Pela Janela*, *Praia do Futuro*, *Beira-Mar*, em *Aos olhos de Ernesto* são substituídos por uma zelosa *mise-en-scène* que privilegia o saber arcaico, o espaço dos estudos: a sonoridade dos móveis antigos e portas rangendo; o arranjo da atuação dos atores com base nos deslocamentos de um cômodo ao outro, dentro de enquadramentos plásticos e profundidade de campo, provocando muita dominância íntima; a presença destacada da biblioteca como espaço de reflexão e contemplação. Nessa expressão do ambiente como signo de momentos de introspecção e até de solidão, evoca-se a pintura *Moça lendo uma carta na janela*, de Johannes Vermeer.



Fig. 104 – *Moça lendo uma carta na janela*, Johannes Vermeer, 1657-1659



Fig. 105 – Ernesto tentando ler a carta de Lucía com uma lupa.
Aos olhos de Ernesto, 2019

Na pintura, há uma moça concentrada na leitura de uma carta (fig. 104): a profundidade de campo joga para dentro do quadro as cortinas, a cama forrada com lençóis desarrumados e a cesta de frutos levemente caídos. Isso tudo em primeiro plano permite um olhar mais íntimo para o espaço em que a personagem encontra-se. Sua posição no canto do quarto e o reflexo de seu rosto no vidro da janela reforçam ainda mais o caráter de intimidade (o observador a vê meio à espreita, sem ser visto). A terceira dimensão causada pelos objetos e ornamentos do quarto em primeiro plano intensifica o campo de visão na captura de sua privacidade, na introversão da leitura. De modo semelhante, está Ernesto no silêncio de sua biblioteca. A posição de costas para o observador reforça um olhar meio intruso por parte do espectador. Flagramo-lo lendo a carta numa posição em que os móveis funcionam como barreiras, leves desvios do foco no ator, como forma de atribuir aos objetos cênicos (a gaveta aberta, a posição quase lateral de seu corpo, as partes da mobília e livros empilhados) uma sensação mais doméstica e íntima do espaço: “nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos” (LOPES, 2007, p. 87).

Diferentemente de *Temporada e Pela Janela*, em que havia uma certa assimetria entre a experiência visual dos espaços e o texto dos atores (o destaque para as cenas de insignificâncias, os afazeres domésticos, as conversas despretensiosas, as longas cenas marcadas por planos-sequência), em *Aos olhos de Ernesto* vemos os espaços de representação e o texto dos personagens numa convergência mais simétrica.

A ambiência fílmica, como se observou no apartamento e seu conjunto de objetos cênicos como principal cenário, é signo importante de expressão, mas ele reserva-se enquanto lugar em que a história (do filme) é contada. Parafraseando Aumont (2008), o lugar da história nas imagens sob um modelo clássico: a cena termina (o corte) no momento em que o

acontecimento e/ou diálogos terminam. Em outras palavras, a *mise-en-scène* não se configura como expressão autônoma, suspensa pela imagem de tempo duradouro e no convite à experimentação de mundo avesso à imediatez da hipermodernidade, porque está sempre se reservando ao tempo dos acontecimentos e às falas dos personagens. Contudo, o discurso de confronto com um mundo utilitarista e o sentimento nostálgico do passado aparecem numa proposta que também pode ser chamada de *retorno do narrador* (BENJAMIN, 1987). Um narrador-personagem que verbaliza um discurso social sem cair num enredo de ordem militante ou de um realismo essencialmente objetivo, pelo contrário, um narrador poético e saudosista, como nos trechos da carta de Lucía a Ernesto:

De vez em quando vejo um filme na Cinemateca 18. Eu Gosto de lá. As poltronas envelhecem comigo e nenhum celular toca durante o filme. Eu gostaria de um cinema que abrisse as cortinas ao som de três toques de um gongo, como os da nossa infância. [...] A falta de rituais empobrece o mundo (AOS OLHOS DE ERNESTO, 2019, 01 02' 38" – 01 03' 23").

Os diálogos dos personagens são sempre carregados de um sentido a mais que o literal, funcionam como ensinamentos, expressões embriagadas de poética e memória: “A cozinha ainda tem o cheiro do bolo de cenoura que a sua mãe fazia” (AOS OLHOS DE ERNESTO, 2019, 01' 12”), diz o personagem interessado na compra do apartamento de Ernesto; “Se trocar as coisas de lugar nunca mais encontro” (AOS OLHOS DE ERNESTO, 2019, 01' 46”), afirma Ernesto no prólogo do filme, queixando-se da possibilidade de venda do apartamento em que mora há 46 anos. Nessa última frase, Ernesto expressa uma nostalgia por um mundo que não é mais seu – um mundo que *nunca mais encontrará* – um mundo com o qual não tem mais identificação.

A relevância do texto no filme não preza pelo verbal em detrimento de uma subordinação dos movimentos de câmera às falas dos personagens, mas faz das cenas de diálogo uma experimentação poética de se fazer encantamento nos momentos de prosa, de sacralizar o objeto carta e o ato da leitura, como na pintura de Vermeer (fig. 104). O texto do filme dá a ver a figura do *camponês sedentário* e do *comerciante marinheiro* que Benjamin (1987) menciona. Os narradores arcaicos que contam histórias, dão sermões, repassam valores morais: “[a] extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 1987, p. 199). Trata-se do homem [Ernesto] que viaja, que conhece as coisas do mundo – um uruguaio que firmou raízes em Porto Alegre –, mas também do homem que permanece, que conhece cada cantinho da sua casa e da sua cidade: a exemplo de quando ele

caminha pelas calçadas de seu bairro sem enxergar praticamente nada e segue de maneira intuitiva escorando-se nas paredes, tateando sem enxergar, porém conhecendo cada palmo das localidades próximas à sua moradia.



Fig. 106 – Ernesto tateando as paredes enquanto caminha. *Aos olhos de Ernesto*, 2019

Tal como na imagem simbólica da parede grafitada pedindo mais amor, está o ponto de vista do personagem Ernesto diante do fenômeno hipermoderno (a urbanidade carente de valores afetivos). A recusa do personagem às novas tecnologias, a preferência pelo jornal ainda de papel, a carta em vez do telefone, a conservação de objetos antigos, a espera em vez do imediatismo (como na protelação da leitura da carta recebida da pretendente Lucía *versus* a ansiedade de Bia na pressa de sua leitura). Tudo isso expressa um certo romantismo benjaminiano, cuja aposta de mundo melhor estaria na retomada de experiências cotidianas banalizadas pelo artificialismo hipermoderno: “A palavra na carta é mais gostosa, se alimenta do tempo de espera, da expectativa ao abrir o envelope. A palavra no papel fica como um objeto, sobrevive a ti” (AOS OLHOS DE ERNESTO, 2019, 38’ 46”), comenta Ernesto na recusa de fazer uma ligação à Lucía.

Sem a intenção de propor uma idealização do mundo, *Aos olhos de Ernesto* representa uma certa dualidade romântica do indivíduo na costura moral entre o bem e o mal: os desvios de conduta da personagem Bia (os furtos, o interesse financeiro e individualista) e o olhar solidário de Ernesto ao lhe oferecer abrigo e trabalho mesmo na situação de desconfiança. Ernesto também lembra o homem pré-romântico rousseauiano que acredita que o declínio moral da sociedade contemporânea estaria na cultura e na imposição das condições materiais, não na natureza humana, contrariando uma visão mais hobbesiana de que o indivíduo nasce mau: “o bem comum mostra-se por toda parte com evidência e apenas demanda bom senso para ser percebido” (ROUSSEAU, 2016, p. 49). Ele expressa, especialmente a partir de sua

personalidade (simplória, franca, doura), a confiança no bem comum, o desejo de sociedade que visa o bem-estar coletivo, ao mesmo tempo sem se iludir como o romântico idealista. Já Bia simboliza o indivíduo *que pode mudar*, que embora tenha se mostrado de *moral duvidosa*, tem respeito e admiração pelo mais velho e enxergou nele (Ernesto) para além das dificuldades físicas provocadas pela idade (como enxergava o filho Ramiro ou como enxerga a sociedade capitalista). Ernesto é, para Bia, a figura do sábio que acabou oferecendo-lhe uma bonita troca de experiência no encontro entre o velho e o novo.

* * *

Esse caráter de valorização aos laços coletivos e afetivos (particularmente por meio da amizade), que vimos em *Pela Janela, Temporada, Aos olhos de Ernesto*, é encontrado na tradição do mundo cristão católico em *Histórias que só existem quando lembradas*. Há, no filme, uma proposta estético-política que não deixa de ser romântica: a crítica do romantismo acerca de uma sociedade que negligenciou os valores do mundo antigo e do mundo cristão (LÖWY; SAYRE, 2015), a gratuidade do mundo, o sentido ontológico das coisas: um “contexto em que se confiava à religião a guarda dos valores tradicionais, senão a própria defesa da ordem instituída–, com o sentido do desenvolvimento espiritual da humanidade” (NUNES, 2019, p. 71).

No prólogo do filme, Madalena (Sonia Guedes) emerge sob a luz de uma lamparina bem ao fundo do quadro. A câmera fixa captura-a na profundidade de campo, em lenta aproximação no breu do corredor do quarto até a cozinha. Ao aproximar-se da câmera que continua estática, seu corpo e objetos (a louça delicada estampada em flores, os potes de mantimentos) cintilados pela luz de lamparina sugerem uma imagem pictórica. Outra câmera (apanhada em plano médio) captura-a de lado, terminando de preparar pães.

Toda a cena (01’24” - 03 ‘07”) evoca a técnica do *chiaroscuro*⁶⁹, cuja função da luz organiza e gera dramaticidade para o espaço, é a ela que define o lugar das coisas no espaço e, neste caso, da cena. É a “única indicação de corporeidade, sua única inscrição do espaço dramático” (AUMONT, 2008, 172). O *chiaroscuro* foi usado, de início, para a obtenção de perspectiva nas telas de pintura desde o século XV e, posteriormente, como estilo que ganhou

⁶⁹ A palavra *chiaroscuro* vem do italiano e designa “claro e escuro”. A técnica de pintura refere-se às manifestações na arte renascentista (obras de artistas como Leonardo da Vinci, Caravaggio, Rembrandt e Velázquez. “*Chiaroscuro*, relativo à arte, é a técnica, ou o conceito, responsável pela manipulação da relação entre luz clara e escura, através da representação das mesmas, em função de um objetivo em uma obra. Em outras palavras, *chiaroscuro* é o controle do contraste na representação de luz e sombra em função de objetivos formais para geração de significações diversas” (BESEN, 2019, p. 10).

destaque no barroco (sobretudo com o *tenebrismo*⁷⁰) e estendeu-se até o romantismo (ou por que não dizer até os dias de hoje, com destaque especial para a arte cinematográfica – a arte da luz e sombra). Em um contexto em que começaram a surgir as composições artísticas visando a tridimensionalidade, os trabalhos com destaque para a perspectiva, a técnica configurou-se como uma das estratégias de criar mais volume na composição espacial das telas (JALLAGEAS, 2015).

Em tal cena, toda gravada em câmera objetiva, não se nota o ponto de vista subjetivo da personagem que caminha no escuro, mas o olhar onisciente do espectador, ou ainda, o olhar figurativo de Deus (a câmera onisciente). Enquanto a luz da lamparina plasma a ambiência, os objetos, o corpo da personagem, cria-se profundidade de campo no quadro e um caráter místico à cena: a luz que a contorna e expõe visibilidade ao espaço, simbolizando uma ideia de santificação: “Ela [a função simbólica da luz] liga a presença da luz na imagem a um sentido. Princípio banal, mas que, no caso da luz, toca sempre o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência” (AUMONT, 2008, p. 173, inserção minha).

A técnica do *chiaroscuro*, nesse sentido, cria uma atmosfera sacro-católica, como o contraste entre a intensidade de luz e o breu do espaço cênico; o caminhar arrastado do fundo do corredor até a cozinha, que alude à marcha religiosa conhecida na religião católica como procissão⁷¹; os quadros cinematográficos com enfoque nos elementos simbólicos para essa tradição: o fogo hipnotizante movendo-se dentro da lamparina (o fogo que simboliza o Espírito Santo e aparece em vários trechos da *Bíblia Sagrada*⁷²); a bacia em primeiro plano no centro da tela (o objeto que, de acordo com os escritos bíblicos⁷³), era usado como suporte

⁷⁰ A difusão da técnica do *chiaroscuro* configurou-se no tenebrismo. As características desse movimento consistiam na exploração do contraste entre claro e escuro em vez do uso mais específico da luz como maneira de exposição dos personagens e objetos, como na pintura do renascimento clássico. A diluição da cor na intensidade de luz criava, em pontos específicos, dramaticidade para as obras: “O tenebrismo é uma característica da pintura barroca que usa contrastes incriminados de luz e sombra para destacar ou aprimorar alguns elementos, de modo que as partes iluminadas se destacam das obscuras” (ARQUILLO-AVILÉS; TORRES, 2011, p. 197, *apud* COUTO; GERBASE, 2020, p. 297-298).

⁷¹ Procissão: “Cortejo solene e religioso de padres e fiéis, geralmente ordenados em alas, carregando imagens e crucifixos e entoando rezas e cantos pelas ruas, em sinal de devoção” (MICHAELIS, 2023, n.p., *online*).

⁷² Trechos bíblicos sobre o simbólico do fogo: “E o Senhor ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem para os guiar pelo caminho, e de noite numa coluna de fogo para os iluminar, para que caminhassem de dia e de noite” (BÍBLIA, 2005, Êxodo 13:21) / “Porque o Senhor teu Deus é um fogo que consome, um Deus zeloso” (BÍBLIA, 2005, Deuteronômio 4:24) / “A obra de cada um se manifestará; na verdade o dia a declarará, porque pelo fogo será descoberta; e o fogo provará qual seja a obra de cada um” (BÍBLIA, 2005, Coríntios 3:13).

⁷³ Trechos bíblicos sobre o simbólico da bacia: “E Moisés tomou a metade do sangue e a pôs em bacias; e a outra metade do sangue espargiu sobre o altar” (BÍBLIA, 2005, Êxodo 24:6) / “Depois deitou água numa bacia, e começou a lavar os pés aos discípulos, e a enxugar-lhos com a toalha com que estava cingido” (BÍBLIA, 2005, João 13:5) / “Far-lhe-ás também as suas caldeirinhas, para recolher a sua cinza, e as suas pás, e as suas bacias, e os seus garfos, e os seus braseiros; todos os seus utensílios farás de cobre” (BÍBLIA, 2005, Êxodo 27:3) / “Nela, Arão e seus filhos lavarão as mãos e os pés. Quando entrarem na tenda da congregação, lavar-se-ão com água, para que não morram” (BÍBLIA, 2005, Êxodo,19:20).

para a lavagem das mãos e dos pés em rituais de purificação espiritual; o trigo como símbolo da prosperidade e do pão⁷⁴, que alimenta o corpo e a alma (o sacramento da Eucaristia⁷⁵). Além disso, o *chiaroscuro* marca um sentido de vida eterna, a luz que brilha no além (carregada por Madalena) quando tudo parece ter sido esvaído para o nada (o silêncio e a escuridão da *mise-en-scène*).

Tais composições cênicas remontam às pinturas de Petrus Van Schendel e Jean-François Millet, cujo diálogo de luz e sombra transmite a simbologia do *ser escolhido* por Deus, a Maria ou as Marias (mulheres-personagens comuns representadas nas obras pictóricas e no filme pelo dogma da pureza imaculada (fig. 107, 108, 109, 110)): Madalena, numa dissolução da dualidade romântica entre a imagem da mulher casta (a personagem que, ao que se sabe, nunca teve filhos, amores ou amantes), de moral ilibada; e a imagem da mulher de um realismo *milletiano* (a força do trabalho, a franqueza meio doce, meio rude, o envelhecimento como reflexão de sabedoria).

Uma análise comparativa com a pintura de Millet (fig. 107), convence-nos dessa significação de Maria Imaculada: na pintura de Millet, está uma mulher costurando sob a luz da lamparina enquanto um bebê dorme tranquilo no fundo da tela. Sua posição levemente encurvada para baixo, o semblante terno, a gorra que lhe cobre as orelhas, o jogo de luz e sombra incidindo sobre seu rosto (em alusão à Anunciação⁷⁶) evocam a imagem cristã de Virgem Maria. Também na pintura de Van Schendel (fig. 108), a luz reflete o semblante límpido e a postura terna da mulher – com as mãos quase se juntando diante da vela – vemos em ambas as imagens uma sugestiva menção a um ato de oração.

⁷⁴ A simbologia do pão nas escrituras bíblicas: “Contudo, ele deu ordens às nuvens se abriu as portas dos céus; fez chover maná para que o povo comesse, deu-lhe o pão dos céus. Os homens comeram o pão dos anjos; enviou-lhes comida à vontade” (BÍBLIA, 2005, Salmos 78:23-25).

⁷⁵ Eucaristia: “Sacramento pelo qual, segundo o dogma católico, o corpo e o sangue de Jesus Cristo estão presentes sob as espécies do pão e do vinho” / “Ponto central do culto cristão em que a celebração desse sacramento representa a última ceia com o fracionamento da hóstia consagrada, que representa a distribuição do pão; banquete sagrado, pão da alma, pão dos anjos” (MICHAELIS, 2023, n.p., *online*).

⁷⁶ No dicionário Anunciação significa: “Mensagem do anjo Gabriel à Virgem Maria para lhe anunciar o mistério da Encarnação.” (MICHAELIS, 2023, n.p., *online*).



Fig. 107 – *Mulher costurando à luz de lamparina*, Jean-François Millet, 1870



Fig. 108 – *Vendedora em mercado à luz de vela*, Petrus Van Schendel, 1865



Fig. 109 – Madalena colocando a lamparina sobre a mesa. *Histórias que só existem quando lembradas*,



Fig. 110 – Madalena fazendo pães. *Histórias que só existem quando lembradas*, 2011

No filme, a relação implícita que o aspecto *chiaroscuro* lança no espaço em breu destaca a figura feminina como origem do mundo. Os efeitos de luz e sombra são signos do sentido divino dado à personagem e, de certa maneira, transmitem uma certa subversão antropocêntrica do mundo, a inversão da figura do homem como provedor, pois é a personagem quem faz e distribui o pão enquanto Antônio faz o café (uma divisão de tarefas); e a própria escolha do nome Madalena, que faz alusão à Maria Madalena, a prostituta salva de apedrejamento por Jesus Cristo e que não parece ser fruto de escolha desprezível por parte da cineasta.

Na cena seguinte, Madalena aparece em plano aberto caminhando sob os trilhos do trem com uma cesta de vime em um dos braços. Enquanto caminha, ela canta um louvor religioso. A cena é mais uma das menções de um cortejo religioso. Cada ação que integra a narrativa possui essa característica litúrgica. Já na mercearia, depois de cumprimentos protocolares com Antônio e da preparação artesanal do café, eles sentam-se juntos, conversam

sobre o clima (“É chuva que vem”, diz Antônio) e compartilham o pão. Ouvimos, então, os sinos da igreja de maneira gradual adentrando à cena, que é cortada para um plano aberto dos moradores seguindo para a igreja no topo da montanha. A câmera estática e objetiva captura, primeiro, a missa em plano geral, depois, em plano médio, os rostos mansos em quadros quase pictóricos dos fiéis. Em seguida, Madalena aparece com um ramo de flores em frente ao cemitério, a cena, então, é cortada mais uma vez para uma mesa de almoço cujos personagens (moradores locais) oram e comem juntos num gesto que lembra a Santa Ceia.



Fig. 111 – O ritual da fé e da comunhão. *Histórias que só existem quando lembradas*, 2011

Outros aspectos-temáticos também reforçam essa ideia sacro-cristã: o ato da feitura de pães como principal ação que tangencia simbolicamente toda a narrativa (o pão como o alimento sagrado no mundo cristão, o ritual de sua feitura transmitida de geração em geração – de Madalena para Rita –, o ato de fazer o pão no calar da madrugada como símbolo do sacrifício, mas também de um trabalho ontológico ao ser, as flores no cemitério – a memória dos mortos –, a prática religiosa da missa aos domingos). Esses signos (o pão, a partilha, o trabalho, o descanso, as missas aos domingos) fundamentam uma cosmovisão romântica na crítica à perda da poética cotidiana – a religião como uma das instituições divergentes ao espírito capitalista (a concepção de tempo reduzida ao relógio da fábrica; a negação do ócio; o trabalho como mercadoria, não mais ontológico): “mensurar tudo através de cálculos, poderia matar a própria vida das coisas” (DUARTE, 2011, p. 23).

Mas o que há de romântico nisso? Convém observar que, para os românticos, a religiosidade vale-se na arte da palavra (PAZ, 1974). Esta não é apenas acontecimento verbal, mas ato que religa o ser humano ao mundo. “Orar é na religião o mesmo que pensar é na filosofia. Religar é o que elas fazem” (NOVALIS, 2006 *apud* DUARTE, 2011, p. 151). Os primeiros românticos tentavam encontrar na religião o objeto perdido na modernidade: “Religar-nos ao mundo [...]. Religião, nesse contexto, seria a ação pela qual o homem busca a completude que, porém, jamais lhe é dada.” (DUARTE, 2011, p. 154).

Vemos no filme de Júlia Murat um caráter estético-político que alude ao romantismo por meio da poética de elementos sagrados: a) um discurso cinematográfico na ânsia de

religar o indivíduo hipermoderno com ao mundo (a garota que vaga de um lugar a outro e encontra em Jotumba uma ligação afetiva); b) o signo da religião como sentido entre a realidade material e a espiritual – as práticas cotidianas ressignificadas pela ritualística religiosa.

Para Paz (1974), a modernidade desprende-se do mundo cristão e se inicia desligando-se dos seus valores morais e míticos. Diante do vazio mítico da morte de Deus, o romantismo, enquanto discurso estético e político, irrompe como força revolucionária ao devolver a poesia no espírito moderno esvaziado de sentido pela racionalidade (PAZ, 1974). Ainda de acordo com autor, a poesia antecede a própria religião. Pois é da ânsia de metaforizar os medos, as angústias, o inexplicável que irrompem as crenças e indagações humanas. A agonia da modernidade estaria no vácuo deixado pelo declínio da narrativa cristã acerca da eternidade: “A eternidade cristã era a solução de todas as contradições e agonias, o fim da história e do tempo” (PAZ, 1974, p. 51). Ou conforme Duarte (2011, p. 151): “Religião, então, ocorre pelo vínculo entre a criação da arte e a reflexão da filosofia: ‘quem tiver religião falará poesia’ e o órgão para procurá-la e descobri-la é a filosofia”.

Outro signo importante do filme é o típico armazém de secos e molhados, que é onde grande parte da narrativa acontece. Para além do seu significado enquanto mercearia que dispunha de uma ampla variedade de produtos (sejam alimentos sólidos ou líquidos), exprime-se um estado quase ideal de *comunidade*, aquela baseada na amizade e na confiança. O tipo de estabelecimento, mais presente no século XIX, funcionava, sobretudo, a partir do compadrio entre o comerciante e os fregueses. O comerciante confiava na *venda fiada*, na qual as contas são anotadas numa caderneta e pagas no fim do mês. O fim desse tipo de mercearia situa os processos de urbanização, que como apontado por Simmel (2005), são marcados pelo anonimato e pela desconfiança: “em parte o direito à desconfiança, que temos perante os elementos da vida na grande cidade, que passam por nós num contacto fugaz, [...] nem sequer conhecemos de vista os vizinhos de muitos anos, e que a nós, habitantes da pequena cidade, tantas vezes nos faz parecer como frios e sem ânimo” (SIMMEL, 2005, p. 10).

Julia Murat materializa em Jotumba a comunidade, talvez ideal do pré-romantismo rousseauiano, onde o seu funcionamento é autossuficiente: Madalena, a padeira; Antônio, o comerciante; Josias, o Padre; outros moradores, os agricultores. Expressa-se, ali, uma sociedade sem classes, cuja estratégia de sobrevivência é o apoio mútuo. Se para Rita, a rotina excessivamente repetitiva de Madalena possui uma experiência ritualística, uma mística na repetição que ultrapassa os valores comerciais da sociedade moderna, para Madalena, a jovem

é a marca da temporalidade esquecida; é o encontro do passado com o presente que desloca gradativamente o sentido das coisas e faz reavivar a existência no mundo.

Não deixa de haver, no filme, a narrativa de idealizar um mundo novo, na medida em que a personagem Rita é representada fazendo as pazes com o passado, não com a nostalgia de uma sociedade cristã na sua forma religiosa enquanto instituição, mas na reconciliação com o íntimo de seus valores. Ao que parece, Rita decide ficar na comunidade, não por sua visão conformada com os costumes e valores do lugar, mas porque lá, talvez, haveria o remédio para as angústias da hipermodernidade, a solidez nas práticas e valores humanos, a tradição e os laços comunitários.

Rita é para Madalena o que Benjamin (1987) chama de *qualidade aurática*, o reordenamento das coisas e das relações na possibilidade de restaurar uma contemplação verdadeira para o banal cotidiano: “o que é a aura? [...] Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabe-se de um caixeiro-viajante que começou a sentir dor no pulso esquerdo, justo debaixo do relógio de pulso. Ao arrancar o relógio, o sangue jorrou: a ferida mostrava os sinais de uns dentes muito finos.

JULIO CORTÁZAR

Ainda no rascunho desta tese, acreditava-se, sem poder provar, que uma ânsia por um passado imaginado e, em parte, realmente vivido pairava na alma contemporânea e sobrevinha em um montante de filmes como vozes do inconsciente. No avançar dos estudos, viu-se que esse passado não trataria da memória idílica, da nostalgia por um tempo idealizado, mas do desejo de um modelo de vida ainda não arraigado pela cultura racionalista, do desejo de matéria do tempo em quietude (BENJAMIN, 1987). O que se emergia com recorrência era um traço cinematográfico que exprimia, de um modo ou de outro, um *páthos* fundador: o automatismo hipermoderno e as marcas de um vazio existencial.

O curioso é que esse desejo que chamaríamos de romântico, essa ânsia de subverter, de desconstruir a lógica temporal racionalista, apareceria num realismo que, de certo modo, recusava o olhar distanciado e objetivo próprio da escola. Exprimiam-se estético-narrativas conscientes de que não bastava a realidade concreta dos fatos. A saber, não faltaria o transcendental da religião, menos ainda a cosmovisão apocalíptica do cristianismo, que foi inspiração na arte romântica. Mas doses de um romantismo filosófico à moda de Rousseau, na reivindicação de relações humanas menos frias, na experiência autêntica como o romantismo de Walter Benjamin, no retorno ao passado, não com um olhar de nostalgia ou idealização como em um romantismo clássico, mas da contraposição ao estilo de vida moderno: em vez da efemeridade, da urgência, da indeterminação, do frenesi, do dinamismo, às relações orgânicas, a cultura oral e a memória, o trabalho do tempo impresso na lentidão.

Os ‘dissidentes’ românticos da modernidade dos últimos anos compartilham com os românticos anteriores a referência à cultura ao passado; frequentemente é uma lembrança indiferenciada: é o conjunto das formações sociais pré-capitalistas e pré-modernas que serve de ponto de referência, enquanto exemplo de um modo de vida alternativo, enquanto contraste que realça contornos sombrios do presente, ou enquanto memória de um universo comunitário regido por valores qualitativos (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 261, aspas dos autores).

Viu-se, em conjuntos de filmes, a expressão de um indivíduo preso ao relógio da indústria, do triunfo da morte do sentido ontológico das coisas e da vida. É como se fosse usurpado do sujeito romântico do século XXI a possibilidade de sonhar, de imaginar, de fugir da realidade concreta, como faziam os românticos do século XIX. Desse romântico, teria sobrado a alma cindida e o desejo de reanimar o mundo. Personagens em trânsito, fugindo, por causa de um sentimento que não se pode negar como romântico: da dissociação do tempo e espaço, da estranheza social e cultural, do mal-estar pelo esfacelamento das relações sociais em todas as instâncias. É como se a radicalização da racionalidade técnica tivesse chegado tão longe que teria retirado a capacidade do indivíduo de idealizar um novo mundo. Talvez este verbo *imaginar*, um dia nem possa ser conjugado, porém se insiste em um sagrado, um sagrado ainda sem fonte, da poesia no real, de reencantar o mundo sem escapar do real. Não se trataria da fuga romântica a um mundo idealizado, mas de um romantismo anticapitalista, por querer o encanto no mundo real.

Filmes regidos por modos de filmar, modos de compor a *mise-en-scène* preocupados com um realismo cuja representação do mundo dá-se a partir de sutilezas. Mesmo na realidade material empobrecida, na paisagem arquitetônica celada pela verticalização e aglomeração, como em *Temporada*, *Tinta Bruta* ou *O homem das multidões*, encontra-se algum signo de beleza para narrar ou contemplar. Do único copo americano de Juvenal que sublinha a amizade do casal (Juvenal e Margô) em *O homem das multidões*, ou da arte de colorir de alegre em *Tinta Bruta*, no uso da cor magenta contrastando-se com o mundo cinza lá fora e com as almas dolorosas dos personagens, à lagoa poluída e abandonada em *Temporada*, que é pretexto para tomar um ar livre e conseguir um papo com a amiga: “Tô aqui curtindo a paisagem (Hélio). – Paisagem? Vai lá pra Lagoa da Pampulha. Ficar aqui no meio desse esgoto... (Juliana). – Já até pesquei aqui (Hélio) – Já pescou? – Sério?! (Juliana)” (TEMPORADA, 2018, 1 16’ 33”). Narrativas que, ainda que com diferenças cruciais entre si, trazem de similaridades doses de (in)quietude e contemplação.

Ao invés do realismo impregnado de manifesto, do real cru na experiência sofrida de um Brasil que tanto se viu no signo da seca do sertão, da pobreza urbana ou campesina, ou das imagens naturalistas (LEITES, 2021, 2013), viu-se um realismo no limiar entre a busca pelo (re)encanto do mundo e a exploração do cotidiano nas suas minúcias. Nada de escapismos ou onirismos como faziam os românticos, mas de valorizar a beleza do pormenor. Um realismo centrado na poesia *menor*, no entremeio da prosa e da poesia: no romantismo pela recusa à racionalização da vida, pelo sagrado da trivialidade cotidiana, pela vontade de poetizar um mundo marcado pelo mecanicismo: o cheiro de café moído na hora no mercado

de Belo Horizonte, em *A cidade onde envelheço*; o quase sublime mar sem água na Berlim de *Praia do Futuro*; a nostalgia de Cristiano quando chupava mexericas no campo em *Arábia* e o próprio ato de escrever como única forma possível de transformar seu mundo lancinante em alguma coisa de graça. São filmes que tratam da “possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês” e que “implica repensar o banal” (LOPES, 2007, p. 42).

A narrativa convencional: o retorno do narrador com histórias de vida impressas na sensibilidade de um cronista “que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1987, p. 223). Benjamin (1987, p. 206) lembra que a sociedade moderna “não cultiva o que não pode ser abreviado”. Talvez o além da imagem-movimento, a imagem-tempo do cinema moderno de Deleuze (2005) e o interesse pela imanência da imagem, do fazer ver o seu interior, os seus interstícios, hoje, vistos na emergência do cinema de fluxo contemporâneo – o realismo sensorial de Pedro Costa, Karim Aïnouz, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, entre outros (BEZERRA, 2013; VIEIRA JR., 2013) –, também acenassem para um cinema que traz de volta o narrador. Esse cronista, que como vimos numa série de filmes, não se permite perder os lastros do passado no presente, nem ler a partir deles o mundo que o cerca. Que como um artesão, imprime o tempo na lentidão do processo. E, com isso, acaba por apreender uma psicologia do tempo-espaço, a percepção ou ainda o realismo sensorial da vida cotidiana na contemporaneidade: suas angústias, suas ansiedades estimuladas pelas instabilidades sociais, econômicas e culturais do capitalismo no seu auge.

O aspecto estético do tempo estendido do fluxo narrativo, aqui, foi visto como um convite à desaceleração, uma visagem benjaminiana até que o pormenor deixe de ser banal. Para um contexto de manifestações artísticas de enredo enfraquecido, de pastiche, de uma era de fragmentação e bricolagem, da ideologia do novo, tais filmes me pareceram bastante românticos. Ademais, evidenciou-se, com isso, o caráter fundamental da contemporaneidade: as contradições de estilos, as variadas tendências que emergem em um único contexto sócio-histórico (DUBOIS, 2004, VIEIRA JR., 2014).

Na primeira constelação de filmes, o indivíduo preso na melancolia, no vazio existencial da vida hipermoderna dos grandes centros urbanos sob uma estética que permite ver as suas subjetividades: o automatismo no trabalho e nas relações sublinhado pelo jogo de temporalidades cinematográficas. Mais do que representar o mal-estar contemporâneo, fazer senti-lo pelo retardamento do fluxo narrativo, pelos signos que remetem ao fracasso do

progresso industrial, em termos de vida psíquica e social na sociedade hipermoderna: o trem, as grandes edificações, a fuga do urbano para o interior, a atmosfera asfíxiante e pouco acolhedora das cidades em filmes como *Redemoinho*, *O homem das multidões*, *Pela Janela*, *Árabia* e *Histórias que não existem quando lembradas*.

Na segunda constelação, a natureza enquanto expressão dos sentimentos dos personagens, o lirismo e as conotações simbólicas (o sol, a água, o ar, as estações do ano) em filmes como *Praia do futuro*, *Pela janela*, *O céu de Suely* e *Beira-mar*: um certo desvio do automatismo próprio da urbanicidade; a *mise-en-scène* de caráter pictorialista; os espaços perspectivados enquanto ironia da conquista antropocêntrica renascentista nas obras *A cidade onde envelheço*, *Temporada*, *O homem das multidões*.

Na terceira constelação, uma *mise-en-scène* que apresenta um mundo reencantado: o apartamento de Ernesto e os lastros de memória nos cômodos, nos móveis (*Aos olhos de Ernesto*); a Belo Horizonte que ignora o viver moderno individualista e a paisagem que é elo subjetivo dos personagens (*A cidade onde envelheço*); a representação da Buenos Aires e da Porto Alegre arcaicas, assim como a Jotuomba e os espaços de intimidade em *Histórias que só existem quando lembradas*, *Aos olhos de Ernesto* e *Pela janela*; o corpo poético que dança para escapar dos vazios e dos dilemas existenciais em *Tinta bruta*, *Praia do Futuro*, *A cidade onde envelheço*.

Sem frisar as marcas mais autorais, interessou-se mais, neste trabalho, por um discurso comum, uma narrativa anticapitalista que parecia tangenciar todas as obras, mesmo que nem sempre essa retórica fosse estetizada da mesma forma. Ora um mundo acinzentado e sem sentido (*Redemoinho*, *O homem das multidões*, *Tinta Bruta*), ora um mundo mais colorido com um certo culto à natureza, ao lirismo e à expressão do esvaziamento de sentido (*Pela janela*, *Beira-mar*, *Praia do Futuro*, *O céu de Suely*, *A cidade onde envelheço*, *Histórias que só existem quando lembradas*, *Árabia*, *Aos olhos de Ernesto*, *Temporada*). Haveria, nesse traço estético-temático uma recusa do que é o contemporâneo (AGAMBEN, 2010): a aceleração, a efemeridade, a fragmentação, o dinamismo, o inabitual.

Vimos uma consonância com os estudos de Lopes (2007, 2013a, 2013b), ainda que com outras chaves de leitura, da inclinação da arte contemporânea ao sublime, ao cotidiano, à delicadeza das coisas – ao sublime no entremeio do belo, menos o sublime enquanto terror, sentimento avassalador. Um sublime banal, um sublime do cotidiano. Dentro da saturação da informação que marca a arte pós-moderna e impossibilita um *cotidiano*, uma delicadeza, uma afetividade (LOPES, 2007). Uma arte do sublime no banal que “está no meio do caminho entre o belo e o sublime. Do belo tem a modéstia, a luminosidade, a delicadeza; do sublime,

tem a não-convencionalidade, a não-submissão à racionalidade numa tradição romântica” (LOPES, 2007, p. 42). Talvez o que Lopes (2007, p. 24) chama de resgate do afetivo, da reaproximação da arte com a vida, arriscou-se emalhetar, aqui, com o romantismo, no afã de juntar arte, filosofia e vida. Aceno porque não se trata da arte da reflexão evasiva das coisas mundanas, da abstração total do eu cindido e utópico do romantismo, contudo, do sublime do banal, da poética do cotidiano.

Também da crítica em recusar um estado de espírito próprio da hipermodernidade, a autocrítica da modernidade, a vontade de renovar ideais (LOWY; SAYRE, 2015). Não se viram ideais tão utópicos como os dos românticos do século XIX. Talvez a avalanche de realismos, mais propriamente de naturalismos, a cotidianidade de informações espetaculares e trágicas, que invadiram todo e qualquer lugar, do campo à cidade, tenham matado a possibilidade do romântico ideal, aquele que era sonhador, absorto pela poesia.

É como se fossemos todos juntos para um passeio e voltássemos sempre sozinhos, toda vez sozinhos, uma vez mais sozinhos. E, dessa repetição, tivesse gerado a necessidade do encontro, do laço comunitário sem máscaras, do voltar acompanhado sincero, das conversas triviais sem o imperativo narcísico capitalista, numa língua sem pronomes possessivos. Como no filme *Redemoinho* e a saudade de Dona Marta: não era o televisor novo que o filho Gildo acabou de comprar que lhe preenchia a alma, mas a sua presença ou os poucos minutos emprestados ao telefone *do filho que nem pôde vir*. Viver um romance, o afago da pertença à Berlim ou a ausência, a saudade do irmão, como Donato em *Praia do Futuro*. Ou da vida mesmo sem poder escolher, na determinação trágica material, quando o desejo era o de quebrar o relógio universal, de dormir à tarde nos braços de Ana, como Cristiano em *Árabia*. Em outros filmes, a concretização do encontro, a Margô como o único colorido da vida cinza de Juvenal em *O homem das multidões*; das amigas verdadeiras de Juliana em *Temporada*; do primeiro amor nunca tardio de Ernesto em *Aos olhos de Ernesto*, da abertura sem estigmas ao novo lar com Tereza na Belo Horizonte, em *A cidade onde envelheço*, ou de Rita em *As histórias que só existem quando lembradas*, da entrega dos adolescentes em *Beira-mar*, do encontro consigo mesma de Rosália em *Pela janela*.

Conclui-se, nos limites da pesquisa, que o guarda-chuva filosófico sobre o romantismo permitiu a reflexão sobre narrativas que comportam visões de mundo de *um anticapitalismo romântico*. Desses filmes, outros olhares podem ser lançados, outras teorias, outros conceitos a serem matizados, não há qualquer intenção nem pretensão de esgotar os estudos e as interpretações das obras analisadas. Aqui, em vez de uma leitura de Brasil (problemas e peculiaridades nossas, tão comumente presente em pesquisas sobre o cinema brasileiro), a

leitura de um sentimento que é próprio da organização política e social global. O mal-estar que extrapola as fronteiras geográficas.

Talvez o que se viu aqui seja romântico demais, talvez o desejo de reencanto do mundo seja somente desta autora. Do romantismo ao acreditar na Arte e na Educação, da necessidade piegas de reencontrar *novas morais*, do cansaço na corrida frenética por melhores condições de vida, das relações precarizadas e cansadas pela cultura artificialista e mercantil, do desejo nostálgico da infância de ver o crepúsculo do entardecer de cima de um pé de jabuticaba.

*Na verdade, não existe teoria que não seja fragmento,
cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia.*

PAUL VALÉRY

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição e origem da história. Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010.

AÏNOUZ, Karim: **Anatomia do filme “O Céu de Suely”**: Entrevista com Karim Aïnouz por Porto Iracema das artes, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qBjd9ePUoy0>. Acesso em: 15 out. 2021.

AÏNOUZ, Karim. Os deslocamentos e as perturbações no cinema de Karim Aïnouz. Entrevistado por Gabriel Carneiro. **Revista de Cinema**. São Paulo, mai. 2014. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2014/05/os-deslocamentos-e-as-perturbacoes-no-cinema-de-karim-ainouz/>. Acesso em: 10 dez. 2022.

ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia**: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALMEIDA, Rodrigo Ferreira. **Lembranças de um passado imaginário**: epifanias de uma sensibilidade estética da história entre vibrações. 2017. Tese (Doutorado em Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

ALMEIDA, Ronaldo. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos Estudos**. Cebrap. São Paulo, v. 38, n. 1, p. 185-213, abr. 2019.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**; Poética. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, I. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1998.

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme** (org.). São Paulo: Papyrus, 1994.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AYFRE, Amédée. “Néo Réalisme et Phénoménologie”. **Cahiers du Cinéma**, n. 17, nov. 1952.

BALDAIA, Fabio P. B.; PEREIRA, Victória H. O Ciclope Polifemo da Ódisseia e a Consciência sociológica contemporânea. **Revista Café com Sociologia**, v. 8, n. 2, p. 105-120, 2019.

BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10499>. Acesso em: 28 jul. 2020.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Org. Michael Löwy. Trad. Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984a.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari). São Paulo: Sumus, 1984b.

BERGALA, Alain. O cinema epifânico e sagrado de André Bazin. Depoimento de Alain Bergala a Mário Alves Coutinho (Posfácio). In. BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BESEN, André F. O chiaroscuro e a cinematografia de Cabra Marcado Para Morrer. 2019. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.27.2019.tde-22072019-174516. Acesso em: 22 jun. 2023.

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

BEZERRA, Júlio. **A aurora do mundo**: propostas sobre um certo cinema contemporâneo. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

BIANCARELLI, André M. A Era Lula e sua questão econômica principal: crescimento, mercado interno e distribuição de renda. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p. 263-288, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p263-288>.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira Almeida. Barueri. Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.

BRANDÃO, André; FERREIRA, José Victor M. Uberização, a nova classe de trabalhadores. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 14, 2020.: doi.org/10.29327/217514.6.12-9.

BRANDÃO, Angela. A arte e a imagem das máquinas. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, v. 2, n. 2, 2006.

BRESSON, Roberto. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BRUNI, José C. A Água e a Vida. **Tempo Social**, São Paulo, v.5, n/s. 1-2, p. 53-65, 1993.

BYUNG-CHUL, Han. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

CALABRE, Lia; TAVARES, Thiago. O Fundo Setorial do Audiovisual e as políticas audiovisuais: interfaces com os estudos de cultura visual. **ESTUDOS HISTÓRICOS**, v. 34, p. 197-220, 2021.

CAMPOS, Paulo Mendes. 1945. **A carta a Otto ou Um coração em agosto**. In: BEZERRA, Elvia (org.). Edição: Instituto Moreira Salles, 2012. (Arquivo Otto Lara Resende / Acervo IMS).

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**: das origens ao Realismo. História e antologia. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CARNELOS, Cristina. **Copo Americano™**: de objeto banal para ícone. Dissertação (Mestrado em História e Patrimônio) – Universidade do Porto, Porto, 2021.

CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo de Faria. Literatura comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COLLARES, Regiane; FRANÇA JÚNIOR, Luís. *Tinta Bruta*: a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3866>. Acesso em: 19 jan. 2023.

COSTA, Emília V. A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 4, 1963.

COSTA, André G. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016a.

COSTA, Ariel Ferreira. **O romântico contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG, 2016b.

COSTA, Wendel M. Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em *A Cidade Onde Envelheço* e *O Homem das Multidões*. **RUA**, Campinas, SP, v. 24, n. 1, p. 85–101, 2018. DOI: 10.20396/rua.v24i1.8652439. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8652439>. Acesso em: 6 out. 2021.

COUTINHO, Mário A. A invenção do realismo, ou Tudo que vive é sagrado. In. BAZIN, André. **O realismo impossível**. Seleção, tradução, introdução e notas: Mario Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

COUTO, Giancarlo; GERBASE, Carlos. Todas as cores da escuridão: Por um Giallo tenebrista. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 8, n. 18, pág. 292-321, 2020.

CRISPIM MARTINS, Cristiane. A “fila dos ossinhos” na capital do agronegócio brasileiro: o retrato da fome que cresce num contexto de produção de riqueza abundante. **REVISTA DIREITOS, TRABALHO E POLÍTICA SOCIAL**, [S. l.], v. 8, n. 14, p. 128–146, 2022. DOI: 10.56267/rdtps.v8i14.13371. Acesso em: 13 mar. 2024.

CUNHA, Leonam Lucas N. A antipolítica de gênero Bolsonaro e suas dinâmicas de violência. **Revista de Estudios Brasileños**, Salamanca, v. 7, n. 14, p. 49-61, set. 2020. DOI: <https://doi.org/10.14201/reb20207144961>.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983 – (Cinema 1).

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

DESCARTES, Renè. **Discurso do método**. In: DESCARTES, Renè; *As paixões da alma; Meditações metafísicas*. 5ª Ed. São Paulo: Nova Cultural; 1991.

DESCARTES, Renè. **As paixões da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

DUARTE, Pedro. **Estio do tempo: romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS** (São Paulo), v. 2, n. 4, pp. 51-77, 2004.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. **Revista do GEL**, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008.

FLORES, Cláudia Regina. **Olhar, Saber, Representar**: ensaios sobre a representação em perspectiva. 2003. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Ciências da Educação. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. **Poéticas líquidas**: a água na arte contemporânea. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Plásticas na Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006. Disponível em: <
http://pct.capes.gov.br/teses/2006/926594_6.PDF>. Acesso em: 25 out. 2022.

FREUD, Sigmund. **Mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre, RS: LP&M POCKET, 2010.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. *In*: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. (Vol. XIV, p. 315- 319). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. *In*: **Actas do III Sopcom, IV Lusocom e II Ibérico**, v. 1, p.141-146, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-como-figura-filmica.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.

GUINSBURG, Jacob (org.). **O romantismo**. São Paulo, Perspectiva, 1978.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de estética III**. Tradução de Marco Aurélio Werne e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2010.

JALLAGEAS, Flamínio. **Chiaroscuro**: a luz na sombra. 2015. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª Edição. São Paulo, Editora Ática, 2006.

LEITE, Guto. “Três apitos”: lirismo e violência em Noel Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 66, p. 160-171, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-901x.v0i66p160-171. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/133111>. Acesso em: 3 nov. 2021.

LEITES, Bruno. **Cinema, naturalismo, degradação**: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000. Porto Alegre: Sulina, 2021.

LEITES, Bruno. **Quando a imagem faz sintoma**. Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) –

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri: Manole, 2005.

LOPES, Denilson. “O Sublime no Banal” *In*: **A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens**. Brasília: EdUnB, 2007.

LOPES, Denilson. A Estética do Neutro em Ozu e sua Atualidade. **Contracampo** (UFF), v. 22, p. 3-15, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17206>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LOPES, Denilson. A Poesia da Luz de Clarissa Campolina. **Rebeca**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n1.320>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LOPES, Denilson. Afectos Pictóricos ou em Direção a Transeunte de Eryk Rocha. **Revista Famecos**, v. 20, n. 2, p. 255-274, 16 set. 2013a. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14125/9959>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LOPES, Denilson. O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. **Galáxia** (PUCSP), v. 13, p. 72-83, 2013b.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Anticapitalismo romântico e natureza**: o jardim encantado. São Paulo: Unesp, 2021.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACHADO NETO, Diósnio. As imagens do músico caipira: ideias topificadas e tropificadas na consubstanciação de uma referência cultural paulista. *In*: Congresso brasileiro de iconografia musical, 3., 2015, Bahia. **Anais...** Bahia: Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 2015.

MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. Trad. de Giasone Rebuá]. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARQUES, Rosa Maria; XIMENES, Salomão Barros & UGINO, Camila Kimie. Governos Lula e Dilma em matéria de Seguridade Social e acesso à educação superior. **Revista de Economia Política**, v. 38, n. 3, p. 526-547, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rep/a/yTJLwCYQ89PvV77mJgRwGHq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 3 nov. 2021.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. Tradução de Florestan Fernandes. São Paulo: Ed. Mandacaru, 1989.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **O Manifesto comunista**. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

MASSAUD, Moisés. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MATOS, Olgária CF. Dialética do Iluminismo: mito iluminado e iluminismo mitológico. **Revista Hypnos**, n. 4, 1998.

MATZEMBACHER, Filipe e REOLON, Márcio. **'Tinta Bruta', o filme brasileiro que ganhou o principal prêmio do cinema LGBT do Mundo**. Entrevista ao site huffpostbrasil.com. 2018. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2018/12/08/tinta-bruta-diretores-analisam-filme-que-ganhou-principal-premio-lgbt-do-mundo_a_23609499/. 12/08/2018. Acesso em: 11 jul. 2021.

MAYOS, Gonçal. “O Iluminismo frente ao romantismo no marco da subjetividade moderna”. *In: Ilustración y Romanticismo. Introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Trad. de Karine Salgado. Barcelona: Herder, 2004.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Y. A identidade nacional no cinema novo e na pós-retomada. in Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Porto Alegre - RS – 20 a 22/06/2019, n. p. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf> Acesso em: 11 jan. 2021.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. *Online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=XpPMQ>.

MIGLIERI, Anthony. **Night windows: portraits of loneliness in the frames of Edward Hopper and film noir**. Muncie, 2019. Disponível em: <https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/201917/2019MiglieriAnthony-combined.pdf?isAllowed=y&sequence=1>. Acesso em: 03 set. 2022.

MOREIRA, Ana Cleide Guedes; ORENGEL, Jaqueline Dias. Melancolia e Bulimia: pathos, oralidade e amor. *In: IV Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e X Congresso Brasileiro de Psicopatologia*, 2010, Curitiba. **Anais do IV Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e X Congresso Brasileiro de Psicopatologia**. São Paulo: AUPPF, 2010.

MOURLET, Michel. “Sobre uma arte ignorada” em **Cahiers du Cinéma**, nº 98, agosto de 1959. Disponível Online: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobreuma-arte-ignorada-h-um-mal.html>. Acesso em: 22 nov. 2022.

NILSSON, Bibiana. **Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre**. Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/164386>. Acesso em: 28/07/2020.

NOVALIS, Georg. *In*: BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. A cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Scheiermacher, Holderlin. Tradução: Maria Emília Pereira Chanurt. Bauru/SP: Edusc, 2002.

NUNAN, Carolina; PEIXOTO, João. Crise econômica e retorno dos brasileiros em Portugal. **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana**, v. 20, n. 38, 2012.

NUNES, Benedito. “A Visão Romântica”. *In*: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. Editora Perspectiva, 2019.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. Enquadramentos da subjetividade no cinema brasileiro: olhares de uma câmera sensível. **Revista Contracampo**, v. 40, p. 1-19, 2021. Disponível: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/50159>. Acesso em: 08 out. 2021.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. **Entre Tântatos e Eros**: estéticas e narrativas do mal-estar no cinema brasileiro. **Imagofagia**, [S. l.], n. 25, p. 33–56, 2022. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/896>. Acesso em: 28 nov. 2022.

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. Freud e a Indústria Cultural: notas sobre a constituição de uma cultura narcisista. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 27, n. 54, p. 61-75, 2022.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva como forma simbólica**. Trad. de Elisabete Nunes, Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: modos de usar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, p. 11-18, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, v. 42, n. 4, 2007.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O lugar do tempo**: experiência e tradição em Walter Benjamin. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7725>. Acesso em 28 jul. 2021.

PRYSTHON, Ângela. Espaço e paisagem nos filmes de Patrick Keiller. **Revista Famecos**, v. 21, n. 3, p. 1140-1167, 4 fev. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/17813>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PRYSTHON, Ângela. Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja. **Devires (UFMG)**, v. 11, p. 230-255, 2014. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/120>. Acesso em: 20 jan. 2021.

PRYSTHON, Ângela. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. s/v, n. 39, set-dez., p. 53-71, 2018. ISSN 1982-2553, 0 (39). Disponível em: <https://ken.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/36857>. Acesso em: 20 jan. 2021.

RAMOS DO Ó, Jorge.; VALLERA, Tomás. A oficina do fragmento Método e processo historiográfico em Walter Benjamin. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 13, n. 32, p. 331-366, 28 abr. 2022.

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, Jacó. Romantismo e Classicismo. *In*: GUINSBURG, Jacó. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Do Contrato Social**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Discurso sobre a desigualdade**. *In*: Obras. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Editora Abril, 1979.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Mimeses do sublime: a recepção de Kant pelo Romantismo e pelo Expressionismo. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 30, n. 1, 2007. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/937/842>. Acesso em: 03 set. 2021.

SALDANHA, Nuno. **José Vital Branco Malhoa (1855-1933): o pintor, o mestre e a obra**. Tese (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2006.

SANTOS, César Simoni. Em direção a uma utopia espacializada: romantismo e vida cotidiana no marxismo de Henri Lefebvre. **Revista brasileira de estudos urbanos e regionais**, v. 23, 2021. Acesso em: 10 dez. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22296/2317-1529.rbeur.202139pt>.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. **Anticapitalismo romântico e natureza: o jardim encantado**. Editora Unesp, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica. **Morus-Utopia e Renascimento**, n. 6, p. 307-324, 2009.

SILVA, Mônica Toledo. **Imagem em ação**: para um cinema do corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: Velho, Otavio (org). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **MANA**: estudos de antropologia social. v. 11, n. 2, p.577-591, 2005.

SOARES, Conceição. O trabalho na ontologia da vida: implicações éticas. **Journal of Studies in Citizenship and Sustainability**, n. 1, p. 32-46, 2015.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia (São Paulo)**, São Paulo, n. 45, pág. 153-165, dezembro de 2020. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532020000300153&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 de mai. de 2021. Epub 02 de outubro de 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673>.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

SOUZA, André Pereira da. **Urbe melancólica: espectros de Eros na metrópole**. Tese (doutorado em Letras) – Universidade de Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-B8WGSF>. Acesso em 28 jul. 2020.

SOUZA, Jessé. **Os batalhadores brasileiros**: nova classe média ou nova classe trabalhadora? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STAROBINSKI, Jean. **Montaigne em Movimento**. São Paulo, Companhia das letras, 1993.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TENÓRIO NETO, João Francisco; ERICSON, Sóstenes. “Uma ponte para o futuro”: efeitos de sentido do discurso neoliberal no Brasil. **Revista da ABRALIN**, v. 19, n. 3, p. 409-428, 17 dez. 2020.

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 9, n. 17, 2010.

VIEIRA JR., Erly. Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo. **Contracampo**, v. 29, n. 1, p. 110-130, abr./jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17521>. Acesso em: 27 abr. 2021.

VIEIRA JR., Erly. Estéticas da corporeidade e espetatorialidades à flor da pele no cinema contemporâneo. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 32–50, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.15913. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15913>. Acesso em: 21 jan. 2023.

VIZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. *In*: GUINSBURG, Jacob. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOLOBUEF, Karin. Individualismo e sentimentalismo (Novalis e José de Alencar): duas formas de subjetividade no Romantismo. **Itinerários**, Araraquara, n.15-16, p. 77-98, 2000.

WALTER, Janaina Cordeiro Freire. **Para ver em busca de *Stimmung***: atmosfera no cinema de Angela Schanelec e Christian Petzold. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991a.

XAVIER, Ismail. Introdução. *In*: BAZIN, André. **O cinema. Ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991b.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

A CIDADE onde envelheço. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: Figa Filmes, 2016. 1 Filme (98 min), sonoro, colorido.

AOS OLHOS de Ernesto. Direção: Ana Luiza Azevedo. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. Distribuidora: Elo Company, Brasil, 2017.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchoa e João Dumans. Distribuição Embaúba Filmes/ Pique-Bandeira Filmes. 2018. Praça Paris. Dir. Lúcia Murat. Distribuição Imovision. 2018.

BEIRA-MAR. Direção: de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon. Distribuição: Avante Filmes. Brasil, 2015.

HISTÓRIAS que só existem quando lembradas. Produtora: Júlia Murat. Fotografia: Lucio Bonelli. Brasil. Produção: MPM Filmes. Distribuição: Vitrine Filmes, 2012.

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Distriuição/Produção: Videofilmes / Celluloid Dreams / Shotgun Pictures, Brasil, 2006. 1 DVD (90 min), sonoro, color.

O HOMEM das multidões. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. CINCO EM PONTO e REC PRODUTORES ASSOCIADOS, 2013. (95min), DCP, Color.

PELA JANELA. Direção: Caroline Leone. Distribuição: Vitrine Filmes, Brasil, Argentina, 2017. Streaming (87 min), sonoro, colorido.

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Aïnouz. Distribuição: Coração da Selva / Hank Levine Film / Detailfilm, Brasil, Alemanha, 2014. 1 DVD (106 min), sonoro, colorido.

REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Distribuição: Vitrine Filmes, Brasil, 2017.

TEMPORADA. André Novaes Oliveira. Contagem: Filmes de Plástico/Vitrine Filmes, 2018. DCP/Streaming (113 min.).

TINTA BRUTA. Ficção/Longa-metragem. Direção: Filipe Matzembacher e Márcio Reolon. Distribuição: VITRINE FILMES. 1 hora e 58 minutos. Brasil, 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE I: ESTADO DA ARTE

Teses e dissertações

Ao elaborar o estado da arte da temática investigada, três principais repositórios foram verificados, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Banco de Teses da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior) e o Google Acadêmico. Como a pesquisa propõe pensar sobre o romantismo em um cinema brasileiro recente (2006-2019), houve a prioridade de encontrar trabalhos que abordassem a temática anunciada, além de outros temas que com ela dialogassem, como “cinema e melancolia”, “cinema e poética, cinema e subjetividade, “cinema e sensibilidade”, “cinema e experiência”, “cinema e afeto”, “cinema e solidão” e “cinema e romantismo”. Também fez parte desta varredura a palavra-chave “mal-estar”, ainda entendendo-a como tema mais amplo dentro do aspecto do romantismo e comumente ligada às estéticas de violência, de desconforto e/ou do horror. Para tanto, o cruzamento dessas palavras foi necessário a fim de filtrar os trabalhos que melhor se enquadrassem aos objetivos da presente tese. Nos limites da pesquisa, foram encontradas sete teses e quatro dissertações nos programas de Pós-Graduação em Comunicação, uma tese em Ciências Sociais e uma tese em Estudos Literários, com algumas similaridades com a temática deste estudo, porém com outras abordagens teóricas e conceituais e/ou objetos de estudo, como a literatura e outros recortes temporais/filmográficos. São as teses e dissertações:

1) *Afetos no Cinema de Karim Aïnouz*⁷⁷ (2016), tese de doutorado de André Gonçalves da Costa, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade de Brasília), na qual se estuda os filmes de Karim Aïnouz a partir do que o autor considera como cinema dos afetos. No que se assemelha aos nossos estudos, está a reflexão sobre personagens que se inserem em tramas sobre questões existenciais.

2) *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*⁷⁸ (2017), tese de doutorado de André Antonio Barbosa, do Programa de Pós-Graduação Comunicação (Universidade Federal do Rio de Janeiro), em que há um estudo sobre a *frivolidade* em um

⁷⁷ COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília. 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22965>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁷⁸ BARBOSA, André Antonio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?poPup=true&id_trabalho=4997320. Acesso em 28 jul. 2020.

recorte de filmes brasileiros contemporâneos. No que se relaciona ao nosso trabalho, estão a metodologia de análise (constelações fílmicas) e a figura moderna parceira do *flâneur*, o *dândi*.

3) Na tese *Narrativa de matriz existencial: reconsiderações sobre o Cinema brasileiro através de Noite Vazia e São Paulo S/A*⁷⁹ (2019), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Juliano Rodrigues Pimentel faz um trabalho historiográfico sobre as narrativas de matriz existencial na história do cinema brasileiro. Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Martin Heidegger e Søren Kierkegaard são as principais referências bibliográficas para pensar a temática do existencialismo.

4) A tese *Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000*⁸⁰ (2017), de Bruno Bueno Leites, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), apresenta um recorte de filmes brasileiros dos anos 2000 sobre a imagem da violência e do mal-estar e sua correlação com o conceito de pulsão de morte, contribuindo para o mapeamento de filmes brasileiros pós-retomada e as tendências estilísticas.

5) *O mal-estar na visualização e outras estéticas: da imageria do audiovisual pós-moderno*⁸¹ (2011), tese de Ana Paula Penkala, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), aborda a proeminência de uma imagem que preza pela característica de câmeras de segurança. São imagens granuladas, borradas e que transmitem uma tensão. Trata-se de um *mal-estar na visualização* em obras audiovisuais da primeira década dos anos 2000.

6) A tese *Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo* (2015)⁸², de Raquel do Monte Silva, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal de Pernambuco), investiga a encenação da errância em um conjunto de filmes brasileiros (*Paisagem na neblina* (1988), *Transeunte* (2010), *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

⁷⁹ PIMENTEL, Juliano Rodrigues. **Narrativa de matriz existencial**: reconsiderações sobre o Cinema brasileiro através de Noite Vazia e São Paulo S/A. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/193898>. Acesso em 28 jul. 2020.

⁸⁰ LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Quando a imagem faz sintoma**: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157637>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁸¹ PENKALA, Ana Paula. **O mal-estar na visualização e outras estéticas**: da imageria do audiovisual pós-moderno. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/30199>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁸² SILVA, Raquel do Monte. **Devir-mundo**: a errância no cinema contemporâneo. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15024>. Acesso em: 20 jan. 2021.

(2010), *O Céu de Suely* (2008), *Eles voltam* (2012) *Gerry* (2002), *O Andarilho* (2007) e *Jornada para o Oeste* (2014)) e a experiência sensível que esses filmes suscitam. A autora entende o fenômeno errático no cinema contemporâneo como experiência do *eu* com o mundo sensível, contribuindo para o debate sobre a emergência de um cinema sensível.

7) Na tese *Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema* (2018)⁸³, de Raquel de Holanda Rufino, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade de Brasília), há um estudo sobre a experiência urbana a partir de filmes como de Cláudio Assis e Tsai Ming-liang. A autora interessa-se por uma estética cinematográfica que engendra o espaço urbano como construção de uma poética de cidade.

8) Na dissertação de mestrado *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*⁸⁴(2013), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal de Pernambuco), André Antonio Barbosa estuda a nostalgia e a melancolia nos filmes de Philippe Garrel e Sofia Coppola sob as principais referências de Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Segundo o autor, a melancolia desses filmes são rastros que se apresentam em obras artísticas desde o início do romantismo europeu.

9) Em *Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre*⁸⁵ (2017), dissertação de Bibiana Nilsson, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), é feita uma investigação da representação da questão existencial nos filmes de Karim Aïnouz. Também o estudo sobre a construção narrativa do conceito de liberdade, com as referências de Jean-Paul Sartre.

10) Na dissertação *Aspectos técnicos e simbólicos do espaço fílmico nas adaptações do conto pela passagem de uma grande dor de Caio Fernando Abreu* (2015), de Juliano Rodrigues Pimentel, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), é trazido o tema do espaço fílmico. Para o autor, a organização do espaço fílmico e a construção imagética do espaço criam noções de intimidade a partir de dois desdobramentos: a construção técnica do espaço e a construção simbólica do espaço. Como a presente tese também investiga o papel do espaço na construção

⁸³ RUFINO, Raquel de Holanda. **Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema.** Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília. 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34317>. Acesso em: 20 jan. 2021

⁸⁴ BARBOSA, André Antonio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola.** Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10499>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁸⁵ NILSSON, Bibiana. **Cinema, situação e liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre.** Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/164386>. Acesso em: 28 jul. 2020.

narrativa sob o aspecto da subjetividade, o trabalho de Pimentel (2015) pode contribuir para tais estudos.

11) *O Espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido*⁸⁶ (2012), dissertação de mestrado de Marcelo Monteiro Costa, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade Federal de Pernambuco), na qual se abordam as maneiras de percepção do tempo em filmes de Andrei Tarkovski e em romances de Marcel Proust. O trabalho orienta-se sob as perspectivas teóricas de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Henri Bergson e Gilles Deleuze.

12) A dissertação *Walter Benjamin e os caminhos do flâneur*⁸⁷ (2014), de Rosália Biondillo, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (Universidade Federal de São Paulo), apresenta um estudo sobre o pensamento de Walter Benjamin e o papel do *flâneur* na reflexão sobre a experiência histórica. Como o *flâneur* é o sujeito que se situa entre o passado e o presente, ao mesmo passo que se distancia de ambos, ele carregaria uma noção de experiência histórica, dita por Benjamin como verdadeira. Ainda que o trabalho não tenha como objeto de pesquisa o cinema, ele apresenta uma discussão e atualização do pensamento benjaminiano importante para esta tese.

13) Na tese de doutorado *Urbe melancólica: espectros de Eros na metrópole*⁸⁸ (2017), de André Pereira de Souza, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Universidade Federal de Minas Gerais), investiga-se o conceito de melancolia a partir da Grécia Antiga sob a principal referência teórica de Walter Benjamin. Para o autor, a presença da *melancolia* aparece com mais frequência em tempos de rupturas históricas, em tempos de ameaça. Também que esse sintoma (melancolia) surge com recorrência atrelado às imagens pictóricas.

14) A tese *Da viagem física à jornada interior: alegorias e identidade cultural em road movies brasileiros (1960-2015)*⁸⁹ (2016), de Gheysa Lemes Gonçalves Gama, do Programa de

⁸⁶ COSTA, Marcelo Monteiro. **O espiral e o quadrado: a arte e a ética do tempo perdido**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/11784>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁸⁷ BIONDILLO, Rosália. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo. São Paulo. São Paulo. 2014. Disponível em: <http://repositorio.unifesp.br/bitstream/handle/11600/39273/Publico-39273.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 ago. 2020.

⁸⁸ SOUZA, André Pereira da. **Urbe melancólica: espectros de Eros na metrópole**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos literários da Universidade de Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-B8WGSF>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁸⁹ GAMA, Gheysa Lemes Gonçalves. **Da viagem física à jornada interior: alegorias e identidade cultural em road movies brasileiros (1960–2015)**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências

Pós-Graduação de Ciências Sociais (Universidade Federal de Juiz de Fora), investiga as mudanças nas representações de identidade cultural a partir de alegorias em filmes de estrada brasileiros. A autora aponta uma mudança de temática nos filmes de *road movie* dos anos 1960 a 2015. De 1960 até 1998, as viagens dos personagens consistiam em uma *viagem física* – a viagem, aqui, assume alegorias da nação, de identidade nacional. De 1998 a 2015, consistem em *viagem interior* e os *road movies* trazem alegorias da identidade individual, da fragmentação identitária e das questões sobre os vazios existenciais.

15) Na dissertação de mestrado *Da entrevista à observação da ação: uma tendência realista-fabular no cinema brasileiro pós-2010* (2019)⁹⁰, Daniel Feix aborda uma tendência no cinema brasileiro, mais comumente em documentários, mas não somente, de uma câmera que preza por planos abertos, ou ainda, a insistência em jogar elementos extracampo para dentro do quadro. O estudo corrobora a leitura de uma técnica também presente no *corpus* de nossa tese, que é a ideia de quadros que extrapolam os limites do quadro (AUMONT, 2004).

Nesses trabalhos, o tema sobre o mal-estar contemporâneo é mais recorrente nos cursos de pós-graduação em Comunicação do que as temáticas relacionadas a um mal-estar que se centra mais nas questões existenciais (angústia, solidão, melancolia). Ainda que não elencados aqui, pois se entende que são trabalhos bastante distintos da proposta desta tese, a palavra-chave sobre essas questões existenciais é mais frequentemente encontrada na área de Letras, Linguísticas, Literaturas e Literatura Comparada (274 trabalhos – 194 dissertações e 80 teses), com estudos específicos de obras literárias (análises de romances, poesias ou contos); de Filosofia, com estudos sobre o pensamento de autores como Walter Benjamin – presente em 6 dissertações de um montante de 20 trabalhos que trazem a questão da melancolia (14 dissertações e 6 teses) –; da Psicologia e Psicanálise (186 trabalhos – 131 dissertações e 55 teses), com estudos no que tange à melancolia como sofrimento psíquico e/ou relacionada a outros problemas e neuroses. Está presente Também em leituras psicanalíticas sobre obras literárias e o cinema; nas Artes – Música, Artes Visuais e Artes Cênicas (19 trabalho – 15 dissertações 4 teses) – com estudos sobre performance, imagem (pintura, xilogravura, fotografia, desenho) e na Comunicação (11 dissertações e três teses), com estudos interdisciplinares como a literatura, videoclipes, música e cinema.

Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora. 2016. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_71cd17660830ae2d1aa1692cd4f1e357. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁹⁰ FEIX, Daniel. *Da entrevista à observação da ação: uma tendência realista-fabular no cinema brasileiro pós-2010*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2019. Disponível em: http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/8528/2/Daniel_Ricardo_Feix_Dis.pdf. Acesso em: 28 out. 2021.

Esse escasso número de pesquisas na área da Comunicação sobre as questões mais existenciais e o romantismo é o que também justifica a presente tese, no intuito de ampliar o debate no campo científico. Além disso, levando em consideração a velocidade com que ocorrem as mudanças nas produções, nas formações de subjetividades e o próprio recorte de tempo a ser estudado, já se diferencia significativamente dos trabalhos apresentados. Há também o recorte dos objetos pretendidos para análise desta tese, que difere dos trabalhos mencionados, pois predomina a análise de filmes estrangeiros (estadunidenses, japoneses, franceses etc.) e obras literárias. Assim, notam-se lacunas no campo científico sobre os diálogos entre o *cinema brasileiro* e os aspectos que se referem ao romantismo e realismo.

Artigos sobre cinema e romantismo e/ou cinemas que tangenciam essa temática publicados em livros e periódicos acadêmicos

A partir de uma busca das produções acadêmicas sobre o romantismo e o realismo no que se relaciona com o tema no cinema brasileiro, percebeu-se que, *a priori*, são raras as pesquisas neste viés. No entanto, há algumas produções teóricas que trazem o tema de maneira tangente. São temas como “cinema dos afetos”, “estética do cotidiano”, “realismo sensorial”, “cinema sensível”.

Dentro dessa percepção de cinema, destaco os que mais se relacionam com a proposta de tese: o artigo *Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte de Eryk Rocha*, de Denilson Lopes⁹¹, em que é feito um projeto de investigação sobre o cinema de garagem, ou ainda do Novíssimo Cinema Brasileiro, acerca de um estilo que encena o afeto por meio da relação entre o cinema e a pintura. Nessa perspectiva, o autor salienta que parece haver, nos filmes de Eryk Rocha, uma autonomia da luz, dos objetos, figurinos e espaços, da mesma maneira que ocorre na pintura. Trata-se de uma quebra da hierarquia de importância na composição cênica entre os personagens e os elementos cênicos. Lopes (2013) faz pensar na emergência de pesquisas sobre filmes brasileiros independentes interessadas no cinema mais sensível. São estudos que trazem como principais semelhanças as temáticas dos objetos de pesquisa de nossa tese, os filmes de estrada, a presença da natureza enquanto paisagem, o excesso de cotidiano. Porém, com diferentes focos, essas pesquisas trazem como principal palavra-chave: o afeto.

⁹¹ LOPES, Denilson. *Afectos Pictóricos ou em direção a transeunte de Eryk Rocha*. **Revista FAMECOS**, v. 20, n. 2, p. 255-274, 16 set. 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14125/9959>. Acesso em: 25 jan. 2021.

Quanto às demais produções de Lopes, embora o autor não concentre estudos no cinema brasileiro ou em um recorte temporal mais específico, realiza um debate sobre a estética cinematográfica incomum em pesquisas brasileiras ao analisar um cinema supostamente desinteressado por uma política coletiva, mas bastante interessado em reinventar micropolíticas a partir de pequenos gestos. Seus trabalhos revelam pesquisas dedicadas em teorizar sobre um cinema que afeta, por vias sensíveis, um cinema interessado nas minúcias, como o artigo *A estética do Neutro em Ozu e sua Atualidade*⁹²(2011) ou em *A Poesia da Luz de Clarissa Campolina*⁹³ (2013).

No artigo *O cotidiano invisível na obra de Adam Magyar*⁹⁴ (2020), Victa de Carvalho revisita teóricos como Benjamin, a fim de identificar a concepção e percepção do tempo na sociedade contemporânea. Com base em autores como Agamben, a autora pontua que a experiência do tempo no mundo moderno é marcada por uma ideia linear e progressiva, trata-se da incorporação do tempo da indústria na maneira de perceber e entender o tempo. Porém, dentro das produções artísticas recentes, destacam-se obras que possuem uma potência de romper com esse tempo cronológico e automatizado, como é o caso das obras do húngaro Adam Magyar. No que se relaciona a esta tese, o estudo de Carvalho (2020) indica que questões formais ligadas ao tempo e espaço colocam-se como desvios dentro do mundo das artes – entendendo tal mundo como práticas sociais – e apontam para a mesma problemática do choque e da perda da experiência que se vê no cinema brasileiro recente. A partir desse artigo, é possível perceber que a temática em questão (tempo, espaço, ruptura do tempo da indústria) apresenta-se como uma questão importante dentro dos estudos de Comunicação. Como esses artistas estetizam esse tempo não cronológico, ou ainda como visibilizam as características do tempo fabril? Quais são os efeitos dessas novas técnicas de produção da imagem?

Nas pesquisas sobre a questão que permeia o “vazio existencial” ou a “melancolia” e da presença de uma atmosfera melancólica bastante ligada à pintura em um cinema recente, a pesquisadora Ângela Prysthon, da Universidade Federal de Pernambuco, tem produzido artigos que, embora não estejam diretamente ligados à pesquisa sobre o cinema brasileiro,

⁹² LOPES, Denilson. A estética do neutro em Ozu e sua atualidade. *Contracampo* (UFF), v. 22, p. 3-15, 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17206>. Acesso em: 25 jan. 2021.

⁹³ LOPES, Denilson. A poesia da luz de Clarissa Campolina. *REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n1.320>. Acesso em: 25 jan. 2021.

⁹⁴ SILVA, Victa de Carvalho Pereira da. O cotidiano invisível na obra de Adam Magyar. *E-Compós*, v. 23, 28 jun. 2020. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1921#:~:text=No%20contexto%20mais%20recente%20das,da%20vida%20nas%20grandes%20cidades>. Acesso em: 19 jan. 2020.

tangenciam algumas temáticas desta tese. São artigos como: *Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno*⁹⁵ (2018), *Espaço e paisagem nos filmes de Patrick Keiller*⁹⁶ (2014) e *Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja*⁹⁷ (2014), em que se investigam questões que relacionam imagem pictórica e cinema, paisagem e melancolia, flânerie benjaminiano no cinema, intermedialidades etc.

Artigos sobre os filmes estudados

Em *Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz*⁹⁸, de Marcelo Dídimo e Érico Oliveira de Araújo Lima, debruça-se sobre os filmes *Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007) para tratar sobre as sensibilidades que os filmes evocam com imagens de personagens em trânsito. Para os autores, não são os acontecimentos de viagem que marcam as transformações dos personagens, como é mais comum no gênero *road movie*, mas há dinâmicas nas narrativas em que os corpos deslocam-se como pontos de fuga e acentuam maneiras próprias de habitar o espaço. Mais do que narrar sobre o sertão nordestino, sob as referências de Deleuze e Guatarri (1995), destaca-se que, em tais filmes, os personagens colocam-se como corpos que vão desterritorializar o espaço. Os filmes funcionam a partir de micropolíticas do desejo. Os personagens precisam reinventar-se e criar novas maneiras de ser e estar no mundo. Diferentemente do que se predominou como a ideia de Nordeste brasileiro dentro do cinema com a questão rural, o isolamento das grandes cidades. A globalização também chega a esse Nordeste e traz, com isso, a mesma ideia de caos, de insegurança, ao mesmo passo que é ponto de encontro, lugares de fluxos (movimentos de carros, tráfego de caminhões), portanto, de passagens. Nos filmes estudados, o sertão é visto dentro da ideia de globalização. No artigo, os autores também entendem que há um deslocamento ao pensar nas representações

⁹⁵ PRYSTHON, Ângela. Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano moderno. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. s/v, n. 39, set-dez., p. 53-71, 2018. ISSN 1982-2553, 0(39). Disponível em: <https://ken.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/36857>. Acesso em: 20 jan. 2021.

⁹⁶ PRYSTHON, A. Espaço e paisagem nos filmes de Patrick Keiller. **Revista FAMECOS**, v. 21, n. 3, p. 1140-1167, 4 fev. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/17813>. Acesso em: 20 jan. 2021.

⁹⁷ PRYSTHON, Ângela. Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja. **Devires** (UFMG), v. 11, p. 230-255, 2014. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/120>. Acesso em: 20 jan. 2021.

⁹⁸ VIERA, Marcelo Dídimo Souza; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de *O Céu de Suely* e *Deserto Feliz*. **Revista Rebeca**, v. 3, n. 2, 1-19, 2014.

sociais e/ou identitárias de maneira totalizante, pois busca-se pensar na correlação entre o privado e cotidiano com o político.

Sobre o filme *Arábia* (2017), os estudos concentram-se em torno do mundo do trabalho, às vezes trazendo a perspectiva de classe e o realismo estético das obras, como no artigo *Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia* (2020)⁹⁹, de Luís Flores, *As máquinas do Brasil*¹⁰⁰, de Pedro Rena Todeschi e Sérgio Alcides Pereira do Amaral, que põe em discussão o poema *A máquina do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, com outras obras literárias, audiovisuais e midiáticas sob a interpretação da arte como resistência às máquinas de crises sociais no Brasil:

a máquina do Mundo colonial (*Vera Cruz*, de Rosângela Rennó e *Os Lusíadas*, Luís de Camões); a máquina do mundo mineradora (*A máquina do mundo*, Carlos Drummond de Andrade); a máquina de controle do Google Maps (*Nunca é noite no mapa*, de Ernesto Carvalho); a Grande Máquina do capitalismo contemporâneo (*Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Arábia*, de Affonso Uchoa e João Dumans); a máquina do golpe midiático (*Lígia*, de Nuno Ramos) e judiciário (*O processo*, de Maria Augusta Ramos); e a re-existência na máquina (*Action Lekking*, de Negro Leo) (AMARAL; TODESCH, 2019, p. 171).

E no artigo *Mil e uma noites, Arábia: vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo*¹⁰¹, de Fernando Moraes da Costa, com um estudo do narrador, do som, das vozes e da imagem do trabalhador em um contexto de precarização e crise de direitos trabalhistas.

Sobre o filme *A cidade onde envelheço* (2016) e o *Homem das multidões* (2013), Wendell Marcel Alves da Costa discute questões como solidão, afeto e identidades em seu artigo *Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em A Cidade Onde Envelheço e O Homem das Multidões*¹⁰², sob a perspectiva da modernidade. O texto analisa a representação dessas questões em ambos os filmes, trazendo

⁹⁹ FLORES, Luís. Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 47, n. 53, p. 90-109, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.162175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/162175>. Acesso em: 15 jan. 2021.

¹⁰⁰ TODESCHI, Pedro Rena; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *As máquinas do Brasil*. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 15, n. 1, p. 171-199, out. 2019. ISSN 2179-8478. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/15135/1125612616>. Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁰¹ COSTA, Fernando Moraes da. Mil e uma noites, Arábia. Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo. **Ciberlegenda** (UFF. ONLINE), v. 1, n. 38-39, p. 31-46, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/44351>. Acesso em 14 out. 2021.

¹⁰² COSTA, Wendell Marcel Alves da. Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em A Cidade Onde Envelheço e O Homem das Multidões. **RUA** [online], n. 24, vol. 1, p. 85-101, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.20396/rua.v24i1.8652439>. Acesso em: 14 out. 2021.

um debate estético e filosófico sobre a vida cotidiana em grandes centros urbanos. Também com temática semelhante, Bárbara Bergamaschi Novaes faz uma reflexão sobre o isolamento do indivíduo na sociedade contemporânea a partir de teóricos como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e Ben Singer, no artigo intitulado *O homem das multidões no cinema de Cao Guimarães e Marcelo Gomes*¹⁰³. No artigo *Imagens da cidade: o cinema, o espaço público e as transformações da vida urbana no Brasil*¹⁰⁴, Nicole Vitorino e Julia Fernandes apresentam uma aproximação entre os filmes *O homem das multidões* e *Temporada*, sobre as relações sociais no espaço urbano sob a ótica da globalização e do subdesenvolvimento.

Sobre o filme *Tinta Bruta* (2018), estão os artigos *Cinema, dança e afeto: intermedialidade e dissenso em Tinta Bruta*¹⁰⁵, de Thalita Cruz Bastos sobre intermedialidade, dissenso e sensorialidade nas imagens sob as teorias de Gilles Deleuze, Félix Guatarri e Jacques Rancière e *Corpo em movimento: a imagem do sexo homoerótico cis masculino no cinema brasileiro*¹⁰⁶, de Gabriel Luiz Galvão Vieira Pinto, sobre as estratégias de representação LGBTQ desvinculada da normatização sexual conservadora e repressiva advindas do discurso religioso. Por fim, *Tinta Bruta: a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema*¹⁰⁷, de Luís Celestino de França Júnior e Regiane Lorenzetti Collares, sobre a arte *queer* e as estratégias narrativas para desvincular o protagonista de uma história derrotista. Para os autores, o filme apresenta uma ideia de fracasso aliando-a a uma potência de existências mínimas, fazendo um comparativo com a metáfora dos vagalumes apresentada por Didi-Huberman.

¹⁰³ NOVAES, B. B. 2018. O homem das multidões no cinema de Cao Guimarães e Marcelo Gomes. In: Congresso Internacional **ABRALIC**, 2018, Uberlândia. Anais eletrônicos [...] Uberlândia: ABRALIC. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1546968409.pdf. Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁰⁴ FERNANDES, Julia; VITORINO, Nicolay. Imagens da cidade: o cinema, o espaço público e as transformações da vida urbana no Brasil. **Cinestesia**, n. 1, v. 1, 2020, p. 118-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/167257>. Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁰⁵ BASTOS, Thalita Cruz. Cinema, dança e afeto: intermedialidade e dissenso em Tinta Bruta. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020b, Salvador, BA. **Anais** [...]. São Paulo: Intercom, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2799-1.pdf>. Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁰⁶ VIEIRA PINTO, Gabriel Luiz Galvão. Corpo em movimento: a imagem do sexo homoerótico cis masculino no cinema brasileiro. **Revista Miguel**, n. 3, v. 1, 2020, p. 100-118. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50501/50501>. Acesso em: 14 out. 2021.

¹⁰⁷ COLLARES, Regiane; FRANÇA JÚNIOR, Luís Celestino de. *Tinta Bruta: a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema*. **Tropos: comunicação, sociedade e cultura**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3866>. Acesso em: 14 out. 2021.