



Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015). Fonte: Divulgação.

## Neon, arquitetura e antropofagia: arte e política de uma cinematografia brasileira da contemplação

Ana Paula Penkala<sup>1</sup>

Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS; Professora adjunta dos cursos de Cinema e de Design da UFPel

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre a nova retórica ética e estética sendo construída pela cinematografia brasileira atual, que flexibiliza a prática política tradicional e estabelece outros discursos através de novas formas e linguagens. Recupera brevemente uma história formalista desde o Cinema Novo e analisa, em *Amor, plástico e barulho*, *Que horas ela volta?* e *Boi neon* as bases de uma visualidade trabalhada sobre a contemplação do quadro e das superfícies.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; quadro; contemplação; política; superfície

**Abstract:** This article proposes an observation on the new ethical and aesthetic rhetoric constructed by the current Brazilian cinematography, which relaxes the traditional political practice and establishes other discourses through new forms and languages. Recaptures briefly a formalist story since the Cinema Novo and analyzes, in *Love, Plastic and Noise*, *The Second Mother* and *Neon Bull* the bases of a visuality worked on frame and surfaces contemplation.

**Keywords:** Brazilian cinema; frame; contemplation; politics; surface

### INTRODUÇÃO

A cinematografia brasileira é política por natureza, e não só pela tradição cinemanovista ou pela retomada ética com a estética de um cinema mundializado, a exemplo do marco histórico de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) ou dos celebrados e polêmicos *O som ao redor* e *Aquários* (Kleber Mendonça, 2013 e 2016, respectivamente). É um cinema de resistência artística num país onde

<sup>1</sup> penkala@gmail.com

fazer audiovisual comercialmente é difícil desde a pré-produção até a distribuição. Isso forjou nossa cinematografia esteticamente sob o signo da manufatura, a despeito do emergente mercado dos “industriais” globais e suas bilheterias surpreendentemente significativas. Evidentemente, em função de uma recém conquistada boa reputação no mundo, o Brasil tem transitado cada vez mais entre as salas de cinema internacionais e estabelecido uma espécie de marca, que não é – embora parecesse, em 2002, com o sucesso de *Cidade de Deus* – apenas atravessada pela mazela social. O cinema político que vem nascendo das mãos de uma geração que se apropria das câmeras bem depois da hoje “longínqua” era Collor<sup>2</sup> compreende *política* de forma como nunca se compreendeu antes. Este artigo pretende partir de uma compreensão mais flexível do termo “política” para propor uma reflexão sobre uma cinematografia que vem encontrando seu lugar ético e estético numa crítica social que apenas tangencia a tradição sessentista, se apropria de uma visualidade que advém da cultura popular brasileira somada a uma sensibilidade intelectual, por vezes quase acadêmica, sobre as realidades múltiplas do país, somando a isso temáticas que transitam entre o universal e o extremamente particular. A política nesse novo cinema brasileiro está num discurso que não é panfletário ou, se é, reanima uma militância orgânica em estado de choque através de um minucioso trabalho visual, em especial na fotografia e na direção de arte. Não é um cinema de comício, de tratado, da palavra, nem da montagem-diálogo, mas um cinema da imagem, da tela, da janela-moldura. *Amor, plástico e barulho* (Renata Pinheiro, 2013), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) servem como objeto empírico desta análise, sobre a qual recorto a linguagem visual como instrumento de construção de sentido. A observação aqui desenvolvida articula a fotografia e

2 Ao assumir a presidência, Fernando Collor de Mello deu início a um plano de “recuperação da economia”, extinguindo por decreto, apenas um dia após a posse, a Embrafilme, empresa estatal responsável por fomentar tanto a produção quanto a distribuição de filmes brasileiros. Esse decreto fazia parte do Programa Nacional de Desestatização (PND). A “era Collor” foi especialmente difícil para o cinema brasileiro, dando início a um período de produção baixíssima que se estendeu para além do curto mandato de Collor, só voltando a dar sinais de recuperação em 1994, com *Carlota Joaquina*, dirigido por Carla Camurati – filme que marca o início da chamada Retomada. Segundo Maria do Rosário Caetano (2007), a produção nacional passou de 35% do mercado interno de exibição, na década de 70, para 0,4% na pior fase da crise, entre 1991 e 93.

a direção de arte em suas complementaridades para refletir sobre um tipo de cinema que, ao contrário do que vem sendo reconhecido como retórica do cinema brasileiro até aqui, usa temas políticos de grande importância para enfatizar a vida mundana, o privado, e deste nos encaminha de volta ao social.

## CINEMA PARA QUEM PRECISA DO CHOQUE

A cinematografia brasileira tem uma tradição visual rica em exercícios formais e composições fotográficas bem construídas, a exemplo do cinema-manifesto de Glauber Rocha<sup>3</sup> (em especial, seu filme de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) (Figura 1) e, como defendeu Ivana Bentes (2007)<sup>4</sup>, seu contraponto estético *Cidade de Deus* (Figura 2). De certa forma, a noção trabalhada pela teoria e prática do soviético Sergei Eisenstein (2002), da montagem intelectual e sua *cine-dialética*, vai ser recuperada em Glauber, a partir da relação entre a violência formal nas imagens (em especial, vai tratar aqui de fotografia) e a prerrogativa do próprio manifesto cinemavista segundo seu texto, que é a de *ensinar* sobre a miséria dos colonizados. “[...] A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, diz Glauber em *Uma estética da fome*:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo

3 Em 1965, Glauber Rocha publica o *Manifesto da Estética da Fome*, ou *Eztetyka da Fome*. O manifesto pode ser lido neste endereço: <[http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html)>. O texto foi posteriormente publicado também em ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome 65.” \_\_\_\_\_ . A Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 63-67

4 A primeira vez em que fala de uma “cosmética da fome” e uma “estética MTV” em associação à *Cidade de Deus* é no texto “Da Estética à Cosmética da Fome”, publicado no *Jornal do Brasil* de 08/07/2001. O arquivo não está mais disponível na internet.



Figura 1



Figura 2

*horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo [...].*  
(ROCHA, 1965<sup>5</sup>, apud XAVIER, 1983, p. 153, grifos meus)

A existência do colonizado é formalizada em uma estética de desconforto, quando Glauber propõe romper a superfície de uma ordem civilizatória que visa garantir um certo nível de segurança. Zygmunt Bauman (1998), em *O mal-estar da pós-modernidade* e Sigmund Freud (1997) antes dele, em *Mal-estar na civilização* (texto de 1929), já falavam sobre uma sensação que atravessa a experiência moderna e que é fundada no recalque de nossas *pulsões de morte* em nome de uma coexistência frustrada nos instintos agressivos/violentos que é o que assegura, por sua vez, a vida em comunidade. (PENKALA, 2006) O que o Manifesto da Estética da Fome propõe quebra essa segurança e busca um didatismo do colonizado sobre sua realidade. A violência visual, formal, em Glauber como em Eisenstein, ensina a respeito da dor e da miséria através da náusea e do desconforto.

É com base na cultura visual do choque que o cinema brasileiro mantém, sobre as temáticas mais duras da realidade de seu povo, uma estética de conflitos formais, figurados muitas vezes na realidade física segregatória que o cenário da cidade proporciona. Ainda pouco antes dos anos 70, o Cinema Marginal já assumia esse compromisso estético e ético, transicionando a *fome* em Glauber para o *lixo* em Rogério Sganzerla. O lixo, essa metáfora da luta pela sobrevivência na cidade, encerra a fome e sua solução nos dejetos de uma sociedade que enfatiza a desigualdade, a representação de uma inviabilidade metropolitana que não comporta ao mesmo tempo os abastados quatrocentões e o êxodo nordestino em busca de tornar sertão em mar, a terra seca em asfalto, a miséria em sobrevivência. O Cinema Marginal e sua Estética do Lixo são um “[...] desdobramento radical e desencantado [...]” (XAVIER, 2001, p. 17) do Cinema Novo. Se em Glauber ou em Nelson Pereira dos Santos se aprofunda o sentido revolucionário dessa estética, em filmes

5 ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Revista Civilização Brasileira, n. 3, julho de 1965.

como *O bandido da luz vermelha*, que Sganzerla dirige em 1968, o mal-estar é um fato e a violência é uma circunstância de todo um plano civilizatório que falhou. Das duas formas, é uma cinematografia que surge da resistência e representa essa resistência.

*Cidade de Deus* simboliza a Retomada estética num contexto de mundialização cultural das visualidades, de onde foi duramente criticado como “cosmetização da violência” ou advogado de uma “estética MTV”, segundo texto da pesquisadora Ivana Bentes da época. A tradição brasileira dos *manifestos* estéticos, a exemplo do *Manifesto Antropofágico* de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, nos anos 20, e dos que Glauber e Sganzerla<sup>6</sup> escreveram em seu tempo, não sobreviveu nos anos 2000, e *Cidade de Deus* anuncia, avulso e emblemático, uma pós-modernidade na estética do cinema nacional que tem, evidentemente, forte relação com a linguagem globalizada a partir das estéticas de TV, como menciona Ivana Bentes. Invariavelmente inserido em um *mercado* global, o filme de Fernando Meirelles induz tanto à noção de que a violência pode ser “cosmetizada”, transformada em *atração turística* (BENTES, 2007) ou ser vetor de uma miséria altamente consumível através de sua *glamorização*, quanto nos pode alertar (não sem uma já dada acomodação) para uma linguagem universal que pretende ser pedagógica, contextualizada no cinema brasileiro, mas que também é sintoma de uma estética politicamente difundida pela globalização. A atualidade do Manifesto Antropofágico serve tanto para o Cinema Novo e o Cinema Marginal, para *Cidade de Deus* e para o cinema nacional atual quanto para seus respectivos contextos sociais. Um texto de 1978 publicado no jornal Folha de São Paulo ainda consegue ser aplicado ao pensarmos na estética política brasileira:

O manifesto antropofágico tocou no cerne do capitalismo no terceiro mundo: a dependência. Ou pelo menos captou seus reflexos no plano da cultura. Denunciou o bacharelismo das camadas cultas, que permanecem

6 O manifesto *Cinema fora-da-lei*, escrito por Rogério Sganzerla em 1968, foi publicado na Edição n. 27 da *Contracampo – Revista de Cinema*, e pode ser encontrado no endereço: <<http://www.contracampo.com.br/27/frames.htm>>. Último acesso em: 10 de novembro de 2016.

alheadas da realidade do País, reproduzindo os simulacros dos países capitalistas hegemônicos. Ironizou a consciência enlatada de largos setores do pensamento brasileiro, que se comprazem, quando muito, em assimilar idéias, jamais criá-las. Se Oswald de Andrade teve a lucidez de ridicularizar com o mimetismo que tanto seduz o intelectual solene e bacharel, ele não caiu no equívoco de fechar as portas do País do ponto de vista cultural. Ao contrário, sua formulação em torno da “deglutição antropofágica” exige o remanejamento das idéias mais avançadas do Ocidente em conformidade com a especificidade de nosso contorno social e político. (SARAMPO, 1978, online)

A “visualidade aberrante” da Estética do Lixo, chamada por Fernando Ramos (1987) de *imagem abjeta*, tem “procedimentos de agressão” apropriados por *Cidade de Deus*, evidentemente lidas por um cinema que tem os dois pés fincados, ironicamente, na cultura visual do videoclipe e da publicidade. Fernando Meirelles utiliza aí a linguagem com que trabalhou por muito tempo nesses dois gêneros audiovisuais, e se isso provoca uma (inadvertida ou não) ironia e contradição em sua crítica social, não é sem efeito violento que se alinha (igualmente inadvertidamente ou não) às tradições estéticas anteriores construindo seu discurso no sentido dessa abjeção de que trata Ramos. Se cai em contradição por isso, Glauber também segue sendo seu antecessor nessa premissa. A agressão visual em *Cidade de Deus* é tão próxima dos cinemas Novo e Marginal quanto o são alguns elementos de linguagem do audiovisual publicitário ou da cultura visual da MTV. Sobre a Estética do Lixo, Ramos irá falar que “as cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo tempo necessário para que esta imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal” (1987, p. 116). Segundo o autor, essa estética da abjeção faz com que o vínculo catártico próprio da linguagem cinematográfica clássica não se estabeleça. Em seu lugar, o incômodo e o choque impedem o espectador de projetar sensações boas sobre o que é representado. Não é exatamente à abjeção que *Cidade de Deus* nos dá acesso, embora possa propiciá-la no conjunto dos desconfortos que propõe formalmente. Fotogra-

fia e montagem funcionam aqui diferentemente de como funcionavam lá no Marginal. *Cidade de Deus* preza por planos curtos ou curtíssimos, cortes secos no meio da ação, ângulos que agudizam o espaço em vez de criarem atrito com a superfície, enquadramentos que privilegiam, também como forma de explorar o espaço e sua sobreposição de obstáculos, camadas por entre as quais se pode ora ver alguma ação, ora antever o que está por vir. A textura, neste filme, cria no caos de combinações de camadas o seu discurso espacial de impossibilidade. A favela, cheia de vielas, becos, estreitamentos e labirintos, é contada através de uma fotografia e montagem que expõe essa sensação. Esta favela, que é plana, diferente do “morro”, do crescimento vertical da imensa maioria dessas comunidades no Rio de Janeiro, já induz ao labirinto estético apropriado pelo filme. Esse labirinto só pode ser desenhado, exposto, construído enquanto modelo da impossibilidade, ou não o será. A metáfora da narrativa sobreenquadrada pela objetiva do personagem fotógrafo também serve a isso, a essa impossibilidade, às camadas de recortes, à fragmentação. (Figura 3)

A hiperdefinição hiperbólica da publicidade no filme de Fernando Meirelles destaca a cor como elemento chave de um texto político que contrapõe a forma de um discurso globalizado e mercadológico com a realidade distante daqueles que estão longe desse jogo da pós-modernidade. O discurso político, a ética na estética de *Cidade de Deus*, é um outro modo de violência. Em 2006, perguntei-me com qual propósito *Cidade de Deus* deixava o espectador desconfortável. “[...] o mal-estar provocado pelo filme impede que o choque de realidade sirva de catarse e acabe por se esgotar, tão logo as classes abastadas cheguem em casa e deitem a cabeça em seus travesseiros ortopédicos. O mal-estar transforma as pessoas” (PENKALA, 2006, p. 199), concluí, à época. Tendo a reafirmar que a percepção que esse mal-estar provoca não é a mesma que faz a catártica “glamourização da violência”, ou sua *cosmetização*, mas também é, como os exercícios estético-políticos de Glauber Rocha ou Rogério Sganzerla, um tipo de forma que carrega muito de sua própria contradição. A violência pedagógica do Cinema Novo, com as alegorias e teatralidades glauberianas, poderia também tornar a fome, a condição do colonizado, em algo impalpável, abstrato. A abjeção provocada pela Estética do Lixo pode ser vista como um caminho que nos leve não ao horror, ao assombro do terrível que



Figura 3

nos persegue como culpa ou fantasma, mas como uma forma demasiado desumanizadora, de plasticidade coisificante. A fotografia, a montagem e a arte, especialmente a que trabalha os espaços, as superfícies e as iconografias em *Cidade de Deus* tende a fazer uma transição estético-política entre o cinema brasileiro dos anos 60 e 70 e a atual produção audiovisual nacional. Sua opção pelo desconforto, mesmo em casos em que esse desconforto se aproxima mais de uma cinematografia mundializada se dá na contradição visual entre os temas que atravessam a grande narrativa nacional da pobreza, fome, violência e a condição humana sob circunstâncias extremas e a instância formal que acompanha discursivamente essas histórias. O que une suas estéticas é a agudeza, o choque, a contundência.

Os créditos iniciais de *Cidade de Deus* são a metáfora do filme todo, estética e politicamente orquestrados de forma que resumam o que está por vir. Os cortes rápidos guiados pelo movimento violento da faca riscando o amolador alternam o som agudo do metal sobre a pedra com a melodia do samba compassada com conversas e sons de copos e outros objetos. As tomadas em planos fechados intensificam a tensão, que aumenta conforme se antecipa a ação: a galinha presa pelo barbante vai ser degolada ou vai conseguir fugir? O espectador já entra em transe para, então, ser solto diante do espaço da impossibilidade das vielas da Cidade de Deus, quando a câmera raspa no chão o olhar que percorre a fuga do animal que luta por sua vida. Assim, fotografia e montagem não relacionam tensão ou violência a um ponto dramático, um pico de ação, ápice, mas a uma continuidade que vai se sobrepondo às histórias e atordoando, não oferecendo tempo ou espaço para a fuga. A exaustão sensorial, física – estética – se diferencia, aqui, do regime que cria a cinematografia brasileira atual, que carrega marcas substancialmente diferentes daquela.

## UM CINEMA PARA QUEM PRECISA OLHAR

O início de *Boi Neon* parece ser o exato contraponto da sequência que abre *Cidade de Deus*, ainda que a metáfora com um animal em sofrimento seja análoga. Enquanto os créditos do filme de Fernando Meirelles começam com uma câmera que chama à profundidade,

que induz ao movimento convergente, e cortes secos sobre planos rápidos e barulhentos, a história do vaqueiro Iremar é introduzida com uma panorâmica lateral lenta, que já mostra sobreenquadradas os bois presos e nos chama à contemplação. Diferente da sequência em *Cidade de Deus*, em *Boi Neon* esse quadro tende à superfície e atravessa o espaço que descreve como quem percorre uma tela, não um espaço tridimensional. (Figura 4) Estes e outros planos no filme de Gabriel Mascaro buscam no olhar a dupla função, perdida nos manifestos estéticos dos anos 60 e 70 e na estetização “videoclíptica” e hiperbólica dos filmes pós-*Retomada*: o percurso que absorve a informação visual dentro do quadro e a fruição da imagem em sua superfície, da contemplação do enquadramento, da imagem enquanto imagem, e não em sua duração ou profundidade. É evidente que a cinematografia atual no Brasil guarda bons exemplos de uma perspectiva pertinente e que conduz o olhar ao fundo do espaço representado. Mas este cinema cria sua ênfase, sua estética, na ética da contemplação, e seus quadros, sobrepostos às condições humanas que narram, produzem outros efeitos.

Os referenciais narrativos do cinema tradicional são perdidos se quisermos atribuir a *Boi Neon* um ritmo clássico ou uma estrutura narrativa com início, meio, ápice e fim. A história trata de um vaqueiro que prepara os bois que vão entrar na arena da vaquejada e sonha em ser estilista, mas quebra a pressuposição de que seja uma história de superação, um debate sobre a luta de classes ou a estereotipada descoberta da homossexualidade. O discurso político em *Boi Neon* está nos interstícios da superfície. Não há, como *Cidade de Deus* já anunciava como exemplo, uma ação clássica de ápice; nem se mostra violência ou miséria com estética de violência e miséria. Não há miséria na existência de Iremar que deva ser alegorizada, ou teatralizada, ou hiperbolizada, mas a antevisão de outra realidade. (Figura 5)

Iremar é um homem comum em seu contexto, e a condução da narrativa não engana o espectador produzindo expectativas que já não venham com ele. Espera-se que a trama revele que ele é homossexual, pois é assim que socialmente se difunde o estereótipo. Esse conflito, basal nas narrativas clássicas, não é o conflito sobre o qual se ergue esse *cinema de olhar*. Iremar não será descoberto/revelado como homossexual, não lutará para sair de sua vida miserável como vaqueiro que fede a estrume para uma realidade de glamour



Figura 4

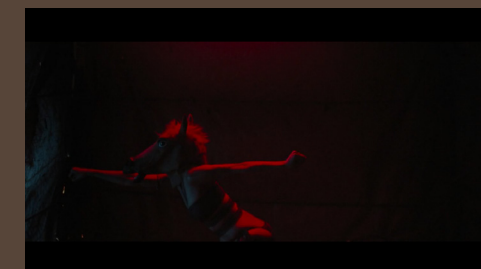


Figura 5

e “neon”, como sugeriria, talvez, o título do filme. Mas isso tampouco é uma questão no filme. Somente ao final é que, em uma cena de sexo que dura cerca de 10 minutos, a expectativa da homossexualidade é quebrada. É nessa cena final também que nossa espera pelo cumprimento de um percurso tradicional do personagem se dilui na contemplação visual de um enquadramento generoso que permite ao olhar o que este não se permite por perseguir um sentido social e problematizador para o que a cena representa. *Boi Neon* desalegoriza desde o sonho de Iremar até a cena de sexo com uma mulher grávida. Naturaliza as funções de homens e mulheres na história, principalmente. Em lugar disso, há a contemplação que os enquadramentos induzem. O filme acaba em uma cena que remete ao quadro artístico, e o que decorre da linha comum de raciocínio é tarefa do espectador. O cinema que é feito em *Boi Neon* não quer discutir, quer apenas nos proporcionar a convivência com outras perspectivas. Não alegoriza a questão social nem teatraliza, em diálogos mais escritos que atuados, mas ritualiza o *olhar*, nos conduzindo à construção plástica da maioria das cenas. Não se está discutindo o trabalho ou função masculinos, ou a miséria versus a arte elitizada. Antes disso, *Boi Neon* pretende a naturalização de outras realidades.

É evidente que essa circunstância pode passar, e passa certamente, por alienação, por um cinema apenas “estético”. Mas a estética aqui servirá à ética, e isso acontece apenas porque o filme é pensado formalmente da forma com que é. Ao conduzir o espectador por uma história simples usada como pretexto para exercícios de virtuosismo fotográfico, *Boi Neon* não deixa de pontuar, no entanto, que tem ciência das relações micropolíticas que envolvem cada um de seus personagens, que só conseguem desenvolver um discurso político porque o espectador está absorvendo esse discurso de outra forma que não a da cine-dialética (o diálogo teatral de Glauber e sua grandiloquência gestual; a abjeção de Sganzerla ou a violência hiperbólica de Fernando Meirelles). É assim quando, em outra cena de grande duração, vemos vários homens nus, frontalizando o tabu do cinema tradicional machista que fetichiza e coisifica o corpo feminino mas só mostra o corpo masculino “para consumo” quando esse consumo é para outros homens. A cena dá a ver o nu masculino dentro da pertinência narrativa mas demorada o suficiente para ser quadro, para ser observada como o nu feminino, oferecido pela história da arte na tradição ocidental clássica.

Como na sequência inicial, a imagem que clama pelo olhar sobre sua superfície nos conta a história de Iremar a partir de uma ênfase sobre a composição desse quadro. Uma fotografia horizontalizada aliada a uma direção de arte transparente destaca a construção visual análoga a dessa primeira cena. Essa construção tem produzido um certo padrão iconográfico da fotografia do cinema atual, aderindo à figura da janela como sinônimo de quadro, não da “janela para o mundo” que é o cinema. Janela como em moldura, não como em abertura, espaço, profundidade. E essa moldura vai aparecer como literal ou desconstruída em metáforas visuais em elementos regulares, como as cercas, os bretes. (Figuras 6 e 7) Linhas horizontais ou verticais paralelas à câmera e seu movimento tiram o peso da perspectiva e suas obrigatórias espacialidade e profundidade. Dessa forma, através de composições que primam pelo que constroem dentro do quadro, ou através da noção de moldura, *Boi Neon* traça sua política de resistência sobre um discurso estereotipado hegemônico, de estetização do corpo feminino, sexualização da homoafetividade, de um sistema normativo de gênero e seus papéis redutores e desumanizadores.

É uma estética aparentemente contrária que nos dá acesso a um outro universo político em *Amor, plástico e barulho*. Sua fotografia segue a construção da direção de arte (assinada por Dani Vilela). A história transita entre a narrativa clássica e o abandono de prerrogativas tradicionais para falar sobre Shelly, uma jovem dançarina e pretensa cantora de uma banda de tecnobrega, e Jaqueline, mulher (pouco) mais velha que vai aos poucos se convencendo que sua carreira na banda (como cantora) já está chegando ao fim. É um filme sobre sonhos e sobre a realidade de certos artistas no Brasil, mas, acima de tudo, é um filme sobre ser mulher. A exemplo de *Boi Neon*, essa questão só é problematizada a partir da fruição de uma estética que constrói *imagens* e sobre elas busca induzir um estado de reflexão. Também é um filme de superfícies, como quando a câmera descreve um plano cuja aproximação reduz a profundidade do espaço; ou quando a fotografia usa um filtro a partir do qual tudo o que é enquadrado fica vermelho; ou como quando o primeiro e primeiríssimo planos de Shelly marcam o brilho no rosto da dançarina e a distribuição de cores em suas pálpebras, lábios e nos brincos. (Figura 8) Na imagem posada da banda, a referência a uma fotografia afasta esse enquadramento do cinema e sua pro-



Figura 6



Figura 7



Figura 8

fundidade/espacialidade e duração, assim como o faz na horizontalização da cena em que Shelly está nua, deitada na cama, tapada por uma toalha com estampa de mulher nua em uma esteira na praia, convalescendo de uma insolação. A metáfora da toalha sobre o corpo de Shelly é particularmente interessante aqui porque a mulher nua da estampa da toalha (figura 9), que expõe a pele ao sol na praia, substitui, como se fosse um quadro, uma pintura, uma ilustração, o corpo nu real de Shelly. A imagem contrapõe a fetichização do corpo feminino que o cinema inevitavelmente conduz quando o insere em um espaço e tempo análogos ao real (porque percebemos a tridimensionalidade do cinema, não seu estatuto de quadro, de superfície), transportando o “nu artístico” para a abstração da ilustração. Ainda que isso continue, em outra instância, coisificando o corpo feminino, ao usar um desenho, estampado em uma toalha, a câmera reconduz o olhar do espectador a uma abstração, evitando a desumanização (da personagem, de Shelly, que já é humana) da personagem por causa de sua fetichização.



Figura 9

É na superfície também que o universo brega é mostrado quando a televisão o acessa como também um fetiche e por meio de deboche. As cenas em que a banda (ou só Shelly, depois) aparecem na TV, em um programa de gosto duvidoso da emissora local, também tornam evidente a superfície através da textura que a gravação produz (Figura 10). Essa abstração funciona um pouco como a toalha de Shelly, mas também na medida em que critica a condição de alegorias a que aquelas pessoas são elevadas. Não é a mesma imagem de superfície oferecida à contemplação, mas uma distorção dessa superfície, para que seja observada em sua capacidade de *desrealizar* aquelas realidades. Essas superfícies são o veículo de uma narrativa que tematiza politicamente a experiência feminina e a condição de inimizade que se transforma na assimilação da outra como parte de si mesma num sistema que brutaliza a vida das mulheres.



Figura 10

*Que horas ela volta?* usa a arquitetura como uma estrutura discursiva onde vão pesar as questões sociais que o filme tematiza. Aqui, a narrativa tem modelo clássico no sentido de que constrói uma história para que tudo encaminhe o espectador ao ponto de virada, que é, também, um tipo de “história de superação”. Ainda assim, na fotografia de Barbara Alvarez, faz o jogo das molduras e as contrapõe a uma espacialidade, que nos remete mais ao espaço impossível, à

impossibilidade de transposição dos lugares que já se observou em *Cidade de Deus* que à profundidade. Aqui, Anna Muylaert e Barbara Alvarez falam de uma arquitetura como projeto, como planta, como algo que retém algo, que separa *isto daquilo* – e sobre aquilo que está contido e do que está apartado; e da arquitetura como desenho, como quadro, como uma abstração intelectual que não nos permite pensá-la enquanto aquilo que reforça hierarquias e desigualdades. Se na fala de Jéssica, “a filha da empregada”, é o professor de história (dimensão, tempo, contexto) que vai ensinar sobre a arquitetura ser um instrumento de mudança social, na realidade de Val, a empregada, a arquitetura que a segrega não aparece, soterrada pela arquitetura academicista, que está na mesma bacia semântica da arte plástica altamente elitizada dos padrões de Val. Jéssica quer fazer arquitetura para mudar o mundo, enxerga a arquitetura como libertação, como caminho, como circulação. Fabinho, filho dos patrões, vai fazer vestibular para a arquitetura-arte, a alegoria de uma elitização dos espaços na forma de uma obliteração do estatuto daquilo que é uma prática social. A crítica à arte academicista e, por isso, alienada em sua condição de classe, se demonstra nos espaços ocupados e no emolduramento de quando vai falar sobre a tradição brasileira que revela uma desigualdade flagrante: entre a cidade e seus monumentos arquitetônicos ao “bacharelismo das camadas cultas” e aqueles que a ocupam e seu aprisionamento em um projeto de país (ainda) escravagista e coronelista.

A crítica à arte que se dissocia de seu papel social e ao cinismo com que o conceito de arte e seus orbitais são apropriados pelas classes mais abastadas de maneira distorcida tem alguns de seus grandes momentos proporcionados na relação do design de produção (projeto de Thales Junqueira) com a fotografia. Bárbara, a esposa, é entrevistada ao lado da piscina, para uma matéria de TV em homenagem ao seu aniversário onde fala sobre “estilo”. Sua frase lugar comum diz que “estilo é ser você mesmo”. Ela veste uma combinação de preto e branco e, ao fim da entrevista, tem uma conversa com Val na qual a empregada pede para que sua filha Jéssica fique na casa enquanto durar o período do vestibular. Bárbara aceita, dizendo que Val é praticamente da família. Seu cinismo já foi revelado no início da conversa quando recebe um presente da empregada, um conjunto de xícaras e bule em peças pretas e brancas, cuja caixa não abre e pede que Val guarde para uma oca-

sião especial. O fim do diálogo acontece na separação formal que vai ser marcada ao longo do filme, que coloca Val no espaço da cozinha e Bárbara no espaço social da casa. A cozinha, funcional, “de serviço”, difere do resto da casa em estilo. Fora da cozinha, a casa é cheia de objetos de arte e relíquias, mas o que Val ofereceu à Bárbara como presente, que “combinaria com o estilo da patroa”, não passa do tipo de coisa que só deve ficar guardada na cozinha. “Praticamente da família”, mas dormindo num quatinho abafado nos fundos da espaçosa casa, Val demarca as relações da família brasileira que ocupa uma casa que é quase uma expressão da arte moderna brasileira, e, nessa expressão, a noção de uma arte que é cinicamente apropriada pela elite intelectual. Na cena, o caminho da “senzala” e o da “casa grande” são demarcados pela profundidade, pela perspectiva (Figura 11), que remete ao desenho projetual arquitetônico. Ao mesmo tempo, a simetria dos elementos e a uniformização das cores, assim como a riqueza das texturas, tornam o quadro uma espécie de abstração modernista.

Quando o marido de Bárbara, pai de Fabinho, leva Jéssica ao Copan, edifício importante da arquitetura de São Paulo, está interessado em assediá-la enquanto ela quer usufruir da experiência rara de realizar aquilo de que só ouvia falar nos livros. O acesso de Jéssica a uma arquitetura símbolo da cidade serve àquele homem como uma forma de torná-la um fetiche também, porque o personagem encarna o papel de um homem de meia idade, artista frustrado, que vê na realidade, simplicidade e idealismo de Jéssica um sonho de consumo que pretende possuir, já que seu desejo é a única prerrogativa válida nessa relação desigual. Ele anseia não por uma pessoa simples que seja diferente de Bárbara, e sim por um ideal de mulher que está hierarquicamente abaixo dele, para quem ele pode ensinar sobre arte, sobre arquitetura, para quem pode dar coisas, em troca das quais vai querer uma aventura que vai lhe redimir da culpa por ser peça chave nessa estrutura de poder e opressão. A cena do assédio no Copan nos propõe a imagem paradigmática desse cinema que se enquadra a si mesmo e se coloca como algo a ser visto, observado. (Figura 12) A janela, que se abre para uma São Paulo tradicional, cujo projeto de modernidade falhou como falhou a civilização erguida sobre ideais elitistas, mostra uma separação entre o público, historicizado como arte, como modernidade, e o privado, onde prevalecem as relações de

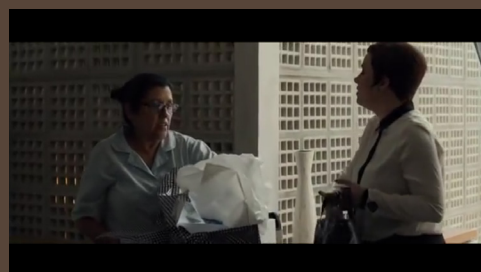


Figura 11



Figura 12

opressão. É como se essas janelas formassem ícones a partir dos quais podemos pensar sobre o que diz esse cinema. (Figura 13) A janela é espaço e tempo, percurso, perspectiva, subjetividade. Mas é também quadro e, daí, afirmação, objetividade, concretude. Esse olhar que não pede mais que se problematize a questão que o enquadramento coloca, mas que se percorra o quadro e se procure perceber se nele não está flagrante a realidade.

A nova cinematografia brasileira tem sido construída por um olhar de ressaca, que é diferente daquela imagem revolucionária dos anos 60 e 70, no sentido glauberiano; e diferente da imagem hiperbólica do desconforto pós-Retomada. É um cinema antropofágico, que engole a si mesmo enquanto quadro, enquanto recorte sobre as realidades, enquanto superfície de contemplação, e propõe uma política em que a representação esteja ali, construída, e que ao espectador só reste sentar e olhar (e, daí, pensar).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro: estética e cosmética da fome”. In: **Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007. Porto Alegre: Departamento de Comunicação/PUC. p. 242-255. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CAETANO, Maria do Rosário. “Os anos 1990: Da crise à retomada”. In: **Alceu**, v.8 n.15, jul./dez. 2007. p. 196-216. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Caetano.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf)>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.



Figura 13



PENKALA, Ana Paula. **Um campo de concentração brasileiro: Marcas enunciativas do mal-estar e da violência nas instâncias formal e diegética de Cidade de Deus**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (Universidade do Vale do Rio dos Sinos), São Leopoldo/RS, 2006. Disponível no site: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2606>>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARAMPO antropofágico, O. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 15 mai. 1978. Disponível no site: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/semana22.htm>>. Último acesso em 10 de novembro de 2016.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC, Editora Brasiliense, 1983.