

Série _____

**Comunicação
& Inovação**

Volume 8



MIRADAS SOBRE O CINEMA IBERO LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

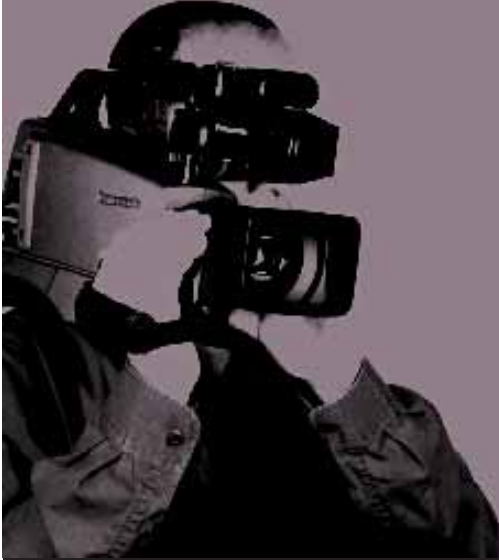
**JOÃO BATISTA FREITAS CARDOSO
ROBERTO ELÍSIO DOS SANTOS (ORGS.)**



Série ———

**Comunicação
& Inovação**

Volume 8



**MIRADAS SOBRE O CINEMA
IBERO LATINO-AMERICANO
CONTEMPORÂNEO**

**JOÃO BATISTA FREITAS CARDOSO
ROBERTO ELÍSIO DOS SANTOS (ORGS.)**



© 2016, PPGCOM-USCS

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS)
Rua Santo Antonio, 50 - Centro - São Caetano do Sul - SP
CEP - 09521-160 - Fone: 4239-3200
Reitor - Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi
Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa - Profa. Dra. Maria do Carmo Romeiro
Gestora do Programa de Pós-graduação em Comunicação - Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo
Editoração eletrônica: Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos
Foto da capa: João Paulo Soares da Silva e Ricardo Gonçalves de Melo Sousa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

68074 Cardoso, João Batista Freitas; Santos, Roberto Elísio dos
Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo
São Caetano do Sul: USCS, 2016.
168 p. (Comunicação & Inovação; 8)

ISBN: 978-85-68074-21-3

1. Cinema - Portugal - Brasil - América Latina 2. Cinema - Análise Crítica

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da USCS

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos, videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial, bem como a inclusão de qualquer parte desta obra em qualquer sistema de processamento de dados. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos do Código Penal), com pena de prisão e multa, conjuntamente com busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610, de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

SUMÁRIO

Prefácio.....	7
Prof. Dra. Rosana Soares	
Introdução.....	13
Prof. Dr. João Batista Cardoso/Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos	
1. Cinema Intercultural Ibero-Americano: estesias diaspóricas, nomadismos identitários, fronteiras em trânsito.....	15
Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira/Profa. Dra. Sandra Fischer	
2. Brasil: Coproduções Cinematográficas Internacionais.....	37
Prof. Dr. Jorge Cruz/Profa. Nay Araújo	
3. Dramas íntimos e as promessas de real: inserts afetivo-excessivos e o melodrama como estratégias no documentário brasileiro contemporâneo.....	59
Prof. Dra. Mariana Baltar	
4. José Celestino Campusano, ¿Una cinematografía emergente?.....	79
Prof. Máximo Eseverri	
5. Las películas de Luis Estrada, o de la violencia como totalidad.....	99
Prof. Dr. Tanius Karam	
6. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações.....	121
Prof. Dra. Laura Cánepa	
7. Comédia brasileira: renovação e recorrência.....	145
Prof. Dr. João Batista Cardoso/Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos	
Autores.....	165

PREFÁCIO

Gêneros em migração: convergências midiáticas e hibridismos culturais

Profa. Dra. Rosana Soares¹

O cinema latino-americano – e suas vertentes ibero ou luso americanas – ocupou lugar de destaque no ano de 2015. Oriundos de pequenas indústrias cinematográficas nacionais, diversos filmes se destacaram contando histórias menos conhecidas por meio de formatos singulares. Como lemos em artigo publicado na seção brasileira do jornal espanhol *El País*, há vários anos “não há festival de cinema de prestígio que não tenha na competição um filme falado em espanhol ou produzido por um país da América Latina”². Dentre eles, destacam-se a película chilena *El club (O clube)*, de Pablo Larraín (Chile, 2015), *Desde allá (Desde allá)*, de Lorenzo Vigas (Venezuela, 2015) e *El abrazo de la serpiente (O abraço da serpente)*, de Ciro Guerra (Colômbia, 2015). Os filmes estiveram presentes nos festivais de Berlim (Grande Prêmio do Júri), Veneza (Prêmio Leão de Ouro, pela primeira vez atribuído a um filme latino-americano) e Cannes (Prêmio da Quinzena de Realizadores). No caso de *O abraço da serpente*, o filme também concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro na edição de 2016. De acordo com seu diretor, trata-se de um filme bastante “sul-americano”, com coprodução argentina e venezuelana, incluindo em sua equipe mexicanos e peruanos: “Fizemos sem apoio europeu, que normalmente tínhamos que procurar”, afirma Guerra. O cinema latino-americano parece ocupar agora um lugar antes destinado ao cinema independente americano ou europeu, porque,

¹ Professora livre docente no Departamento de Jornalismo e Editoração e no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, realizou pesquisa de pós-doutorado no King's College Brazil Institute (Londres/Inglaterra). Autora de *Margens da comunicação: discurso e mídias* (2009), além de diversos artigos publicados em livros e revistas acadêmicas.

² BEAUREGARD, L. P.; BALLESTEROS, C. “Os melhores filmes latino-americanos de 2015”. *El País*, 26/12/2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/24/cultural/1450994062_794472.html. Acesso em: 17/03/2016.

nas palavras dele, “o cinema que questiona foi esquecido porque [os produtores] estão empenhados em fazer *blockbusters*”³.

Em sua obra, desenvolvida durante cinco anos, Guerra aproximou-se dos povos amazônicos partindo de uma perspectiva antropológica e buscando retratar a cosmovisão indígena. Os outros dois filmes destacados, *O clube* e *Desde allá* tratam, respectivamente, de um grupo de religiosos isolados em uma casa na costa chilena, onde vivem uma situação de violência que resulta na morte de um deles, retratando os conflitos inerentes àquele ambiente aparentemente controlado, e de uma relação amorosa entre um homem e um adolescente no subúrbio de Caracas, que se inicia com um assédio e se torna amistosa. O roteiro deste último foi escrito em parceria com o mexicano Guillermo Arriaga, ex-roteirista de Alejandro González Inárritu, ganhador por dois anos consecutivos do Oscar de melhor diretor (em 2015 e 2016), com os filmes *Birdman* (2014), que também ganhou o Oscar de melhor filme, e *O regresso* (2015), ambos com produção norte-americana.

Outro termômetro que atesta a presença dos filmes latinos em 2015 é a 39ª edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que trouxe uma vasta gama de obras. Além dos já citados, destacam-se filmes da Argentina (*Paulina*, de Santiago Mitre), do México (*Chronic*, de Michel Franco), do Peru (*Magallanes*, de Salvador del Solar) e do Chile, inclusive com uma produção documental intitulada *O botão de pérola* e dirigida por Patricio Guzmán, “abordando o extermínio dos povos originários do sul e as vítimas do ditador em mais um país latino-americano de *desaparecidos*”⁴. Como destacado novamente pelo jornal *El País*, “o quente da cinematografia mundial é hoje o cinema latino-americano, que cresce a galopes em termos quantitativos e qualitativos (...). Dos 312 títulos de 62 países que integram a atual programação, 25 são produções de nove países hispânicos da América Latina e outras 70, brasileiras”⁵.

Longe de poderem ser enquadrados em definições estanques, se considerados a partir de uma filmografia hegemônica como a norte-

³ BEAUREGARD, L. P. “Colombiano *O abraço da serpente* segue seu caminho rumo ao Oscar”. *El País*, 18/12/2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/18/cultural/1450424634_018492.html. Acesso em: 17/03/2016.

⁴ MORAES, C. “O melhor do cinema latino esquenta a 39ª Mostra de São Paulo”. *El País Brasil*, 22/10/2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultural/1445512975_986130.html. Acesso em: 17/03/2016.

⁵ MORAES, C. “O melhor do cinema latino esquenta a 39ª Mostra de São Paulo”. *El País Brasil*, 22/10/2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultural/1445512975_986130.htm. Acesso em: 17/03/2016.

americana os filmes agrupados sob a rubrica “ibero latino-americanos”, que dá título a esta coletânea, carregam elementos híbridos que transitam entre o ficcional e o documental, estabelecendo diferentes contratos comunicacionais com seus espectadores e inserindo, assim, aspectos locais e globais em suas narrativas. A partir dessa caracterização genérica, podemos destacar alguns filmes cujos elementos temáticos, estéticos e estilísticos podem ser pensados a partir de fragmentos reapropriados de gêneros impuros por definição, como aqueles abordados neste livro.

Se considerarmos os gêneros cinematográficos enquanto práticas sociais, podemos afirmar que os mesmos não se colocam como modelos estáveis ou invariáveis, mas se relacionam com aspectos ligados à produção, à recepção e às próprias obras analisadas, podendo ser definidos como “convenções compartilhadas entre o texto, a indústria e a audiência, compostas por múltiplos significados”⁶. Desse modo, os gêneros possuem estruturas “que definem cada um dos textos; as decisões de programação são, antes de tudo, de critérios de gênero; a interpretação dos filmes depende diretamente das expectativas do público a respeito do gênero” (Idem, p. 38). Tomados como formas culturais, por outro lado, os gêneros estabelecem um pacto de leitura com seu público por meio de processos de identificação e reconhecimento, ou seja: partindo de uma classificação, oferecem categorias textuais e enquadramentos culturais em relação às obras apresentadas.

Consequentemente, os gêneros não podem ser caracterizados como simples tipologias. Ao contrário, são diferenciados uns em relação aos outros e, desse modo, circulam e ganham sentido, “mas esse sentido, longe de ser estável, varia no curso das migrações que conhecem os gêneros, da concepção dos programas até sua recepção”⁷. Ao assumirmos que a cultura midiática nos insere, de antemão, nesse intervalo entre identificação e transgressão dos gêneros convencionais, transformando-os em gêneros híbridos, faz-se necessário buscar teorias e metodologias para pensar tais definições. É assim que, nas análises apresentadas neste livro notamos, para além das narrativas encenadas, elementos que desafiam os cânones do cinema contemporâneo de modo crítico e, ao fazê-lo, refletem também sobre o gênero no qual se incluem. Nessa perspectiva, o gênero constitui “uma prática cultural, um conjunto de características, que se modifica em cada novo exemplo que é produzido. São definidos como

⁶ ALTMAN, Rick. “Que se suele entender por género cinematográfico?”. In: Los géneros cinematográficos. Buenos Aires/México: Paidós, 2000, p. 3.

⁷ JOST, François. Seis lições sobre televisão. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 31.

sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, os sujeitos espectadores e o texto”⁸.

Voltando-se, portanto, ao campo das inovações cinematográficas, o livro se divide, assim, em duas partes: num primeiro momento, os quatro artigos iniciais conceituam elementos fundantes que contribuem para a definição dos principais eixos do cinema ibero latino-americano, tanto em termos de produção como de recepção, a partir de diferentes gêneros audiovisuais, especialmente em seu caráter nômade e fronteiriço. Num segundo momento, os três artigos seguintes destacam formas genéricas específicas, notadamente a sátira, o horror e a comédia que, ao mesmo tempo, permitem uma aproximação aos gêneros originários e a proposição de novas formas organizadoras.

É assim que o artigo *Cinema intercultural ibero-americano: estesias diaspóricas, nomadismos identitários, fronteiras em trânsito*, de Rafael Tassi e Sandra Fischer, discute a construção das narrativas cinematográficas diaspóricas em contextos de partida e recepção de coletividades no cinema ibero-americano contemporâneo. Nesse sentido, uma questão se coloca: como as narrativas em trânsito condicionam e reposicionam os sujeitos em termos de relações identitárias?

Na sequência, o texto *Brasil: coproduções cinematográficas internacionais*, de Jorge Cruz, examina as produções realizadas cada vez com mais frequência entre diversos países do continente. Tal processo, segundo o autor, aconteceria principalmente por dois motivos: a intenção de conseguir fomento para a realização de um produto audiovisual ou a intenção de abertura de um mercado consumidor para este produto, contemplando, assim, elementos internos e elementos externos da produção cinematográfica.

Mariana Baltar, por sua vez, em *Dramas íntimos e as promessas de real: inserts afetivo-excessivos e o melodrama como estratégias no documentário brasileiro contemporâneo*, analisa documentários brasileiros recentes a fim de neles apontar a recorrência de “performances de si” como expressões de intimidade diante do olhar da câmera. Mais que atender ao desejo de ver e ser visto, essas expressões confirmam, por meio da exposição da intimidade, as promessas de real que sustentam o horizonte de expectativas do domínio documentário, aproximando-o da matriz melodramática.

Ao abordar o panorama do cinema argentino contemporâneo, Máximo Eseverri, no artigo *José Celestino Campusano, ¿una*

⁸ MAZZIOTTI, Nova. “Os gêneros televisivos na televisão pública”. In: RINCON, Omar. *Televisão pública: do consumido ao cidadão*. São Paulo: SSRG, 2002, p. 205

cinematografia emergente? investiga as transformações ocorridas do ponto de vista da produção, pensada nos tensões entre o industrial e o independente, e entre as diferentes gerações de cineastas. Considerando os novos contextos de realização, circulação e distribuição, além de questões propriamente estéticas, o autor aponta mudanças relativas à "expressão cinematográfica" do ponto de vista enunciativo, já que diferentes discursos utilizam o audiovisual como materialidade de maneira criativa e experimental, e não apenas de modo industrial ou comercial.

Os três artigos finais, como apontamos, referem-se a gêneros cinematográficos específicos, começando pelas análises propostas por Tanius Karam em *Las películas de Luis Estrada, o de la violencia como totalidad*. O texto destaca a visão satírica a respeito da identidade nacional mexicana presente nos filmes de Estrada, que trazem um modo de representação simbólica vinculada à violência como um fenômeno totalizante, e não apenas físico. Mais do que estetização da violência, os filmes dela se utilizam como um meio para realizar, de modo pessimista e por vezes ácido, uma denúncia das condições sociais do país.

O texto *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000*, de Laura Cánepa, propõe continuidades e inovações nas quais pensar as produções desse gênero específico, que antes em menor número vêm crescendo na última década. Tal aceitação se manifesta tanto do ponto de vista da crítica especializada, como dos editais públicos e de espaços de exibição, aumentando assim o número de títulos em salas comerciais e em festivais nacionais – que podem alcançar maior número de espectadores –, e ganhando também maior cobertura jornalística.

Finalmente e encerrando esta coletânea, o artigo *Comédia brasileira: renovação e recorrência*, de João Batista Cardoso e Roberto Elísio dos Santos, retoma um dos gêneros mais populares no país, analisando filmes cômicos do início dos anos 2000. Por meio da identificação de marcas que denotam elementos de linguagem presentes nas comédias brasileiras, é apresentada a trajetória da comédia no cinema nacional e suas características formais e narrativas, detalhando os principais períodos.

Mais do que uma mescla de formas genéricas, notamos nas produções cinematográficas latino-americanas analisadas neste livro um atravessamento entre diversos gêneros, como se essas formas estivessem em movimento constante. Por meio das questões e problemas endereçados por cada um dos autores, afirmamos que tal processo se realiza por meio de apropriações e ressignificações que englobam a indústria cinematográfica, os espectadores e as obras produzidas, ampliando os universos ficcionais dos filmes e possibilitando, ao mesmo tempo, o

reconhecimento do já conhecido e o encontro com o irreconhecível dentro das formas genéricas evocadas.

Vale notar que o processo de reconhecimento/desconhecimento dessa mescla de fragmentos (e suas variações) oferece contribuições para pensarmos o cinema ibero latino-americano contemporâneo em perspectiva crítica, ressaltando traços que o colocam em lugar periférico em relação à produção cinematográfica dominante mas que, ao mesmo tempo, conferem a ele uma voz original enquanto produção cinematográfica independente e representativa de nossas híbridas culturas.

INTRODUÇÃO

Prof. Dr. João Batista Cardoso/Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos

O cinema é feito de luz. A luz guia o olhar. Mas há diferentes olhares que participam do fazer cinematográfico e de seu entendimento. Miradas distintas sobre uma forma de arte que também é negócio e entretenimento.

Este livro, concebido pelos grupos de pesquisa O Signo Visual na Mídia e Narrativas Ficcionalis Midiáticas, ambos do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), tem como objetivo dar espaço à discussão sobre produções cinematográficas que não se enquadram nos parâmetros dos filmes comerciais, mas carregam uma gama de autoralidade e de variados elementos culturais: são criados por artistas que vivem outro contexto, o dos países ibero latino-americanos.

Os autores dos textos que compõem este livro também compartilham essa mesma origem e dirigem seus olhares para aspectos de produção, de estética e de narrativa de filmes muitas vezes desconhecidos do público habitual de cinema. Por meio de suas análises, realizadores são revelados, gêneros e temáticas são escrutinados e a cinematografia de vários países é foco de estudos.

Desvelar com outros olhos um tipo de filme que foge do tradicional, do globalizado filme hollywoodiano, é tarefa árdua porém compensadora. Tanto para quem pesquisa como para os leitores que anseiam pela luz prateada que guia seus olhos sobre uma tela branca. Pensar sobre o cinema é, fundamentalmente, tratar dos caminhos da luz sobre os olhos criando e recriando mundos, personagens e histórias. O cinema ibero latino-americano, embora já não seja precário se encontra à margem do grande empreendimento cinematográfico, como o personagem Zé da Luz, do filme *Bye Bye Brasil* (1979), que percorria o interior do país com um projetor e uma bateria para exibir seus sonhos iluminados para plateias fascinadas.

1. Cinema Intercultural Ibero-Americano: estésias diaspóricas, nomadismos identitários, fronteiras em trânsito

Prof. Dr.Prof. Rafael Tassi Teixeira/Profa. Dra. Sandra Fischer

Os deslocamentos humanos são uma dimensão importante para a compreensão dos fenômenos subjetivos contemporâneos. O cinema sempre relativizou o pertencimento porque teve coragem de, nascimento expurgo, pensar no limite de toda e qualquer fronteira. A pragmática do significado, às margens de si mesmo, surge com uma longa história de buscas, nostálgicas ou impedidas, mas sempre de alguma maneira interessadas, que as imagens, entrelaçadas com seus próprios abandonos (Barber, 2010), possivelmente tornam plenas. Nesse sentido, o cinema, em si, sempre foi uma busca, incompletude perfeitamente em trânsito, movimento identitário que somente se reconhece pelo jogo de características das relações entre culturas, individualidades e possíveis identificações.

Ao mostrar como a estruturação psíquica tem profundamente a ver com os contextos simbólicos a partir dos quais é originada e como podem os elementos de tais contextos ser fragmentados, guardados, (re) e (des)identificados, o cinema migratório avança, como se pode observar no contexto do cinema intercultural ibero-americano da contemporaneidade, nessa característica fundacional (nomadismo emergente); e organiza, em termos filmicamente algo inovadores, o

apêndice da condição contemporânea dos sujeitos emergentes – presos a territorialidades sufocantes, como acontece em *O Céu de Suely* (Karim Ainouz; Brasil, 2006), em *O Palhaço* (Selton Mello; Brasil, 2011), em *Pelo Malo* (Mariana Rondón; Venezuela, 2013); condicionalmente expulsos em extraterritorialidades violentas, da forma como se verifica em *La Jaula de Oro* (Diego Quemada-Díez; México, 2013). A perda de referências em lugares em que absolutamente não se realiza a proliferação de tais referências torna mais grave a base das expectativas, porque abre crises psicológicas e fissuras na identidade individual justo quando a possibilidade de formação da individualidade ainda está em seu processo mais embrionário (como acontece em *Pelo Malo*), ou mesmo em vias de assentamento e consolidação (caso dos filmes de Ainouz e de Mello). Imagens que se desdobram, em maior ou menor extensão e guardadas as peculiaridades específicas, em direcionamentos e situações de busca e movimento, frustração e estagnação perfazem, como veremos a seguir, a paisagem que domina as telas de todos esses quatro filmes. Como resultado, o que se verifica é a transformação do sujeito com sonhos e projetos de partida em indivíduo mitigado pelo próprio afastamento.

De céus e palhaços: nomadismos identitários

*O Céu de Suely*¹, filme brasileiro de 2006, direção do cineasta Karim Ainouz, apresenta um breve recorte da história da jovem nordestina Hermila Guedes, que após ter deixado o município de Iguatu, encravado no sertão do Ceará, e ter passado dois anos vivendo em São Paulo, retorna à cidade natal. Sai de casa grávida e sua volta acontece depois da malograda experiência de, junto ao pai de seu filho, tentar a vida na cidade grande. Enquanto espera inutilmente pelo companheiro, o qual prometera juntar-se a ela na minúscula Iguatu, passa a ser assediada por um antigo namorado que

¹ Este filme foi abordado por FISCHER, S. no artigo “Azuis de Ozu e de Ainouz” (2010); trechos desse artigo foram retomados aqui neste trabalho.

permanecera na cidadezinha. Ao constatar-se abandonada e com um bebê nos braços, Hermila decide-se a deixar novamente seu reduto interiorano – onde conta apenas com avó e tia, posto que seus próprios pais e o pai de seu filho são explícitas ausências no filme – e partir buscando um grande centro urbano, ou melhor: buscando qualquer lugar que seja, dentro de suas precárias posses, o mais distante possível de Iguatu. Para conseguir as condições financeiras indispensáveis à empreitada, ocorre-lhe a ideia insólita de adotar o codinome Suely e promover uma rifa de si mesma: o ganhador seria brindado com uma noite “no paraíso” ao lado de *Suely*. Corre a rifa, recebe o contemplado o prêmio anunciado; em seguida, corre Hermila para a rodoviária. Sem descendente, sem par, sem família. Reiteradamente retirante, perpetuamente nômade: sem lugar no espaço em que nascera, sem lugar fora da terra natal. Acomodada no interior do ônibus, rosto colado ao vidro da janela fechada, a passageira observa o ex-namorado que acompanha, de motocicleta, o trajeto do veículo que vai deixando Iguatu – enquanto o filme segue rumo ao final. Na cena derradeira, estrada e céu tomam conta da tela, de modo que no limite superior do quadro o fim da estrada toca a linha do céu no horizonte; o silêncio desse encontro é interrompido pelo ronco crescente da moto que invertera o percurso e retorna a Iguatu, vinda do lugar em que se misturam a quentura do asfalto e a do azul. A motocicleta, que inicialmente surge na forma de um pontinho minúsculo, vai velozmente crescendo e se agigantando, tal como se estivesse disposta a ultrapassar o quadro da tela e atropelar a plateia.

Sucessivamente agitando-se em cenas que têm lugar por entre cortes rápidos e abruptos, sob um céu escaldante as personagens de *O Céu de Suely* – particularmente a protagonista – transitam pelos espaços fílmicos deslocando-se incessantemente e de maneiras diversas; passam de um sítio a outro e de uma situação a outra, sem descanso nem remanso. Imagens feericamente iluminadas e vibrantemente coloridas alternam-se com outras de intensa escuridão – recurso que lhes acrescenta uma tonalidade surreal, temperando com doses de onirismo e irrealdade tanto a

aparente banalidade do enredo, desprovido de quaisquer atrativos artificiosos ou espetaculares, quanto o contundente realismo das cenas. Sinestesticamente, por meio de uma fotografia que revela um céu aprisionante tingido de um azul incandescente, os quadros do filme evocam sensações de torpor, de viscosa entorpecência que ameaça envolver, desacelerar e por fim paralisar a protagonista; perdida no meio do nada, sem destino, permanentemente embaraçada em tentativas de partir rumo a qualquer lugar que seja o mais longe possível de onde se encontra, simultaneamente à espera e em busca de, o vácuo sempre à espreita. Intensifica-se a desolação e o desamparo sem remédio característicos do sertão, dos *road-movies* coalhados de *easy-riders* solitários montados em motocicletas ruidosas, cavaleiros cavalgando o aço cortante da seca e da esterilidade; o resultado é uma espécie de claustro às avessas, deserto configurado pelo descampado e enfatizado pela claridade do sol, sempre brilhando no meio do mesmo.

As imagens de céu e as cenas de deslocamentos são pregnantes e desempenham papel preponderante na diegese fílmica. Paradoxalmente, as aberturas celestes em *O Céu de Suely* apresentam-se como imagens sugestivas de opressão: vastas larguras horizontais realçam a escassez – a quase ausência, praticamente – de espaços domésticos, o claustro invertido formado por abrasadoras imensidões azuis delimitadas unicamente pelas bordas da tela. Raros interiores a contrastar com o excesso de exteriores, abundantes paisagens abertas para o desabrigo e para o sufoco sugerido pela quentura laranja-avermelhada que emana do firmamento perpetuamente tingido por inclemente azulão. As poucas casas que pontificam sob os céus de *O Céu de Suely*, com seus cômodos parcamente iluminados e de diminutas proporções, apresentam-se, por outro lado, como imagens alusivas a pseudo-oportunidades de frescor, de um resquício de sombra. Devir de concha² enganadora,

² A noção de *devir*, sempre que aqui mencionada, estará atrelada aos estudos de G. Deleuze e F. Guattari (2000 e 1995); a noção de *concha* está sendo empregada nos termos de G. Bachelard (2000).

a oferecer nunca a garantia de segurança ou a promessa de permanência, mas sim a insinuação de provisório resgate para o "dentro", para um lugar temporário de conforto e descanso. Ilusória iminência de alívio, incapaz de amenizar a exposição, a desproteção, o desolamento.

A persistente movimentação de pessoas submersas na fervura modorrenta, causada pelo calor abrasador, a agitarem-se na ardência da claridade azul de uma cidadezinha entrecortada por rodovias e ferrovias, somada à quietude intermitentemente rasgada pelo som de caminhões, motos e trens de carga que atravessam o lugar, presentifica, em *O Céu de Suely*, a fragilidade oscilante e mutante de todo ser vivente. E potencializa a transversalidade dos entraves que permeiam a empreitada do indivíduo – sempre cindido (Lacan, 1998) e mais ou menos desterritorializado em termos físicos ou emocionais, realistas ou metafóricos – em busca de se colocar no mundo, tateando por entre luz e sombra para descobrir indícios do próprio desejo e os meios de construir modalidades de existência, topicalizações e percursos que lhe permitam vir a ser – ao menos em certa medida – dono da própria trajetória.

Em meio ao sufoco configurado pelo excesso de abertura – que no filme se traduz em abundância de céu, interiores escassos e rarefeitos, onipresença da estrada – por entre a monotonia que brota dos asfaltos quentes, no universo diegético de *O Céu de Suely* brilham insistentes constelações sugestivas de transmutação e movimento. Errantes sob o céu, sempre ensaiando/estreado passos que ora se adiantam em direção ao *fora*, ora recuam em direção ao *dentro*, as personagens resistem: transitam por entre caminhos que se articulam em redes de deslocamentos e movimentações intercambiantes, intermitentes, lábeis, ondulantes – de maneira que seu estar no mundo, nômade, acaba acontecendo enquanto se esgueiram nessa espécie de deslizamento/flutuação por entre brechas de estreitamento/afrouxamento de dutos, canais, fronteiras. Fluxos mais ou menos desimpedidos, mais ou menos liberados; limites mais ou menos incertos. Tudo sempre em devir.

Tingindo peculiarmente o cotidiano atinente às personagens de *O Céu de Suely*, os azuis do filme transportam para o claro/escuro coletivo que caracteriza e domina as salas de cinema restos da *outra cena* (Freud, 1996), imagens daquilo que se vivencia – em todos os tempos, todas as terras, sob as luzes e trevas de quaisquer céus – no anônimo e no isolamento de cada um, no ilusório compartilhamento das coletividades, dos ajuntamentos, das multidões: a clausura, os pseudo-deslocamentos, a repetição, o mais do mesmo, a agitação. Delineiam, simultaneamente, imagens-prenúncio de gestos-movimento em direção ao inusitado ou à mesmice, ao desconhecido conhecido, ao redescoberto. Acendem a falta impreenchível, o Real (Lacan, 2005)³ que nos escapa a todos e ainda assim nos enreda. Brancas malhas azuladas e escorregadias, híbridos fios de gelo incandescente que envolvem, embaraçam e – paradoxalmente – colocam em trânsito.

Falta, embaraço e trânsito são a tônica das imagens de *O Palhaço*⁴. Dirigido e protagonizado pelo cineasta brasileiro Selton Mello e lançado em 2011, o filme coloca em cena o cotidiano do jovem Benjamin, que ganha a vida atuando ao lado de seu pai, Valdemar, que é proprietário do humilde, depauperado Circo Esperança – no qual os dois formam a dupla de palhaços Pangaré & Puro Sangue. Órfão de mãe, Benjamin não tem documentos, não tem endereço fixo. Portando apenas uma certidão de nascimento em péssimo estado de conservação e nenhuma carteira de identidade, ele é um artista nômade que vive com sua ‘família’ circense (a mulher que cospe fogo, o casal de acrobatas, o ilusionista e a filha, os músicos irmãos, a dançarina namorada do pai) perambulando por entre estradas marginais e pequenas cidades interioranas. Enquanto os demais

³ A noção de *Real*, sempre que aqui utilizada, estará atrelada ao conceito desenvolvido por J. Lacan.

⁴ Este filme foi abordado por FISCHER, S. nos seguintes artigos: “*O Palhaço* silencioso, melancólico *Somewhere*, perplexidades: o *deslugar* no cinema contemporâneo” (2014) e “*Deslugar* e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito” (2011); trechos dos dois artigos foram retomados aqui neste trabalho.

componentes da trupe parecem estar em harmonia, serenamente adaptados a uma rotina em que no palco as máscaras de atores escondem as histórias banais e repetitivas que protagonizam fora de cena, Benjamin se mostra melancólico e deslocado, imerso em silenciosa crise existencial. Incomodado, perturbado, ele não 'se sabe' direito e nem se situa convenientemente: Benjamin *ou* Pangaré, Benjamin *e* Pangaré, *nem* Benjamin *nem* Pangaré? Que tal deixar o picadeiro, ganhar o mundo, sair em busca de sua identidade (a pessoal e a de papel)? Ou melhor seria quedar-se ali onde já se encontra, Pangaré parado no movimento do circo que perambula de cidade em cidade? Enquanto não se resolve, concentra-se obstinada e obsessivamente em duas necessidades que se lhe apresentam como urgentes: adquirir um ventilador para aplacar o calor, principalmente o calor da companheira do pai (esta, diga-se, ambigualmente colocada na trama, flutuando sensual entre palhaço-pai e palhaço-filho); e arranjar um sutiã gigante para os imensos seios, flácidos e caídos, ostentados por uma das artistas integrantes do Esperança. Imerso em clima quase onírico, *O Palhaço* é pontuado pela melancolia que assola Benjamin e não o abandona nem quando se encontra em cena, interpretando palhaçadas na pele de Pangaré. O protagonista, no picadeiro ou fora dele, comporta-se como se estivesse em transe, encarcerado em uma espécie de autismo que, se não chega a inviabilizar, emperra e entrava suas relações com todas as demais personagens e, em certa extensão, também com as plateias – tanto a diegética quanto a da sala de cinema. O olhar, perdido e distante, carrega sempre algo de triste e vazio; a postura, rigidamente ereta, quase invariavelmente estática e desprovida de flexibilidade; e a voz baixa, fala lenta e entrecortada. Enquadrado no centro da tela, em tomadas que reforçam a ideia de isolamento e solidude, Benjamin vive momentos de ausência/devaneio exibidos em ritmo lento, planos longos; as cores suaves que tingem a fotografia bem cuidada contrastam, alternadamente, com a iluminação viva, tonalidades acesas e ritmo acelerado conferidos às cenas que mostram a personagem em ação no picadeiro.

A certa altura do filme, o desajustado Benjamin toma a decisão de largar o grupo e seguir rumo à cidade de Passos (atenção ao nome, alusivo à noção de movimento e trânsito), na busca de uma carteira de identidade, de uma namorada, de um ventilador. No caminho, enquanto procura sustentação para o desamparo e bálsamo para o desassossego, vai contracenando com uma diversidade de tipos bizarros: o delegado chamado Justo; o funcionário público na prefeitura, metido a engraçadinho; a potencial mulher amada, já comprometida com outro.

Em termos imagéticos, a diegese estabelece entre o protagonista e as personagens com quem se depara a dinâmica picadeiro/plateia que ele vive sob a lona em seu dia a dia de ator: a ideia da representação e da máscara é enfatizada por meio de enquadramentos predominantemente geométricos, com as figuras simétrica ou assimetricamente posicionadas na tela tal como se estivessem colocadas em um palco. Pouco tempo transcorre até que o palhaço retirante perceba que o restrito mundo que se lhe apresenta no interior do circo é deveras semelhante ao vasto (vasto?) universo com que se depara fora do circo. De posse da cédula de identidade recém-obtida e carregando nos braços um ventilador recém-adquirido Benjamin retorna, então, ao ponto de onde partira. Reunidos, Benjamin/Pangaré e Valdemar/Puro Sangue confraternizam e se abraçam, simultaneamente *re*-conhecidos e *des*-conhecidos. E segue o espetáculo no Circo Esperança.

Ao observador atento não escapa a constatação de que, bem olhado, Benjamin/Pangaré alcança o final do filme labilmente revelando/camuflando a mesma inquietação contida, o pertencimento/despertencimento do início. A desterritorialização simbólica, inalterada, permanece. Atente-se ao detalhe de que a própria ambientação cênica já topicaliza e concretiza esse tal desacerto na medida em que o circo, na contemporaneidade, padece coincidente conforto/desconforto: nômade incansável, por mais que se mostre ainda um sobrevivente atuante, alternando movimento com bucólica, singela acomodação provisória por entre mastros e lonas, em tempos

hipermegatecnológicos (saturados de efeitos especiais, salas de cinema para projeções em 3D, avançados sistemas de televisão digital, computadores com altíssimo potencial de inteligência e memória, *internet* vertiginosa e proliferação de espetacularizações de toda ordem em redes sociais que surgem e se multiplicam cotidianamente) o picadeiro encontra-se, indubitavelmente, deslocado e capenga. Nas imagens do filme, os atores do Circo Esperança desdobram-se na tela em improvisações para impressionar e conquistar atenções e simpatias do poder local, enquanto os figurinos precários que exibem no tablado e os carros sucateados com que transitam pelas estradas denunciam a carência de atrativos e as dificuldades financeiras. Fora da tela, a lona colorida/desbotada – ainda que acolhedora e maternal na redondeza de suas formas – é uma imagem evocativa de saudosismo, nostalgia, passado. Revelam-se, na produção de Selton Mello, ao fim e ao cabo, as imagens desacertadas de uma personagem que se encontra, psicológica e emocionalmente, sem lugar.

A tristeza e a angústia apresentam-se, no filme, como elementos sintomáticos, emergência do Real sinalizando que há ali algo “fora de lugar”, fora do campo simbólico: uma falha, uma falta que se presentifica em sucessivas imagens de caráter aparentemente *nonsense* configuradas pelo ventilador, pelo sutiã – objetos icônicos no filme – a concretizar o desconforto, o percalço, o não-entendido, o *sem sentido*. O estranhamento causado pela obsessão do protagonista em conseguir um sutiã (“*um que esteja sobrando*”, qualquer um, mesmo “*que seja velho*”) e seu afincamento em obter um ventilador – atitudes ambíguas que se articulam entre a objetivação da falta interior que faz furo na realidade cotidiana e mais o deslocamento do consequente desconforto a outros elementos que não ele mesmo – conferem visibilidade ao fora do lugar que ali impera.

Nos momentos que antecedem o epílogo do filme, quando finalmente regressa ao Circo Esperança e retoma o desempenho de suas atividades como palhaço, a personagem não se mostra conformada, acomodada – mas sim em assumida situação de desconforto, embora a claustrofobia e o desamparo pareçam algo

atenuados pela identidade de papel, pela ilusão de arejamento (o ventilador), pela tênue esperança de um arremedo de sustentação e acolhimento (o sutiã deformado amparando os seios secos e envelhecidos de uma mãe improvisada). O protagonista de *O Palhaço* divide-se, ambíguo e fragmentado, entre Benjamim, Pangaré e mais sabe-se lá quantas outras *personas*. Revolteando em meio a uma angústia silenciosa, sem alarde e sem revolta, do picadeiro de seu circo vai à estrada com sua trupe e dali segue sozinho para estradas outras. Alcança lugares onde consegue ser retratado, identificado, documentado. Finalmente, revolteado, mambembe, retorna ao picadeiro: o sufoco resiste e transparece sob a cara pintada; titubeia; o ritmo é bambo, a gargalhada um tanto triste. Onde, o palhaço?

Recuperando, subversivamente, o conhecido *cliché* do palhaço que se mostra alegre por fora (rindo e fazendo rir) e se esconde triste por dentro (amargurado, solitário), já desde as primeiras cenas *O Palhaço* deixa claro que o jogo de forças contraditórias e paradoxais em meio ao qual se debate o protagonista – palhaço triste por dentro e triste por fora – vai muito além do chavão e se abre, diegética e esteticamente, a ambiguidades topológicas e formais de variadas naturezas e diversos efeitos de sentido.

Ao tratar, alusivamente, da *falta* que compõe a estrutura do desejo, e abordar de forma explícita as *sintomáticas complexidades flutuantes* que movimentam as redes de conexões/desconexões entre aquilo que se exhibe no exterior e o que se vive na interioridade, por meio de seu palhaço melancólico o filme de Selton Mello coloca no centro da tela, metaforicamente, a problematização das determinações estruturais que regem a ocupação/desocupação, a *re-ocupação/não-ocupação* dos lugares socialmente estabelecidos, a questão das convenções culturais e das delimitações territoriais. E a ausência de significante, a dificuldade – senão a *impossibilidade*, mesmo – do nomear tanto a situação daqueles que se encontram em estados de *deslugar*, colocados/*des-locados* em simultâneo encaixe/desencaixe, dentro e fora e nem dentro nem fora, quanto a conseqüente sensação de desconforto e inadequação que lhes acompanha permanentemente

(Fischer, 2012). O mesmo efeito é obtido por meio do azul escandaloso que tinge o céu claustrofóbico do filme de Karim Aïnouz. Em *La Jaula de Oro*, a produção mexicana dirigida por Diego Quemada-Díez e em *Pelo Malo*, da venezuelana Mariana Rondón, ambos de 2013, filmes que serão tratados a seguir, os princípios dessa subjetividade – desencaixada e em trânsito, como a que já se verifica em *O Céu de Suely* e em *O Palhaço* – estão rearticulados na incapacidade originária das comunidades e entornos de partida em poderem dar subsistência e seguimento à experiência do processo identificatório do adolescente e do jovem adulto.

De jaulas e pelos: fronteiras em trânsito

La Jaula de Oro narra a experiência de três jovens migrantes guatemaltecos e um jovem indígena tzotzil em viagem aos Estados Unidos, em que a noção de identidade adolescente é central na dinamicidade de uma dupla constatação: a partida não é apenas a única e derradeira mostra de que não há outra saída a não ser migrar, mas também o ultimato anterior a uma vida desenhada para ser errância e périplo, rumo a algum lugar onírico como movimento próprio de uma subjetividade que se estabelece a partir da espera, do pouso, da demora e das infinitas e sucessivas paradas que são a própria ambivalência do anestesiamiento da identidade para conseguir estar o mais próximo de si mesmo.

O sonho da fronteira, distanciamento último, parece ser o sonho da incubação da transterritorialidade. Sonho da mobilidade não forçada e do assentamento da identidade em uma situação menos diacrítica que o vazio de origem. Completamente à deriva, os protagonistas não sabem os motivos verbais, uns dos outros, da viagem, mas nem precisam justificção porque partem de culturas diaspóricas, êxodos programáticos que subentendem o universo da trajetória como o fio condutor da única possibilidade da instalação da identidade peregrina e circulatória. E o filme incorpora essa perspectiva ao dar preferência aos processos migratórios desde a origem pelo olhar de seus protagonistas, dos quais sabemos apenas os nomes e

desconhecemos as respectivas situações familiares e culturais de partida, mas que se unem na força da migração como elemento de assentamento relativamente estável, e porque transportam na mobilidade corpórea o sentimento possível de identificação.

A marca dessas séries de inquietudes está nas longas e pausadas sequências de autoexílio, na necessidade de perenes recomeços e, sobretudo, da urgência comunicativa que se impõe como um apêndice da propulsão motora do *desgarramiento*⁵. Os olhos dos três jovens representam muito dessa jornada que é, em si mesma, a incubação e o desenvolvimento do processo de sobrevivência, dissecada, talvez, na ordem das pequenas e infindáveis sutilezas que marcam cada motivo de escolha, cada escolta, sobre a própria pele, sobre as próprias sombras e as próprias margens, em um único universo que não é habitado pelas pequenas incertezas da anonimidade da existência: a fronteira e seus lugares de enunciação onírica, seus recursos de metáfora da própria luta pela vida, sempre a ser buscada, sempre a ser entendida como um eterno recomeço mesmo quando a geografia é transposta. Nesse aspecto, o filme significa um processo amargo, e ao mesmo tempo, profundamente afetoso para com os olhos dessas figuras adolescentes, signos da percepção do paraíso onde ele é ensinado e absorvido e que nunca está, alegoricamente muito mais mudo, imutável e silencioso, como na sequência da neve métrica que percorre todo o filme e perfura a alma do último protagonista. A neve que nunca será a mesma do primeiro ao último sonho porque os olhos se tornaram, de peregrinos e expulsos, a incapacitados e reféns, e porque a luta pela vida, quando incide sobre os mais necessitados, é refém do processo de manutenção de um imaginário que, para ser um mínimo de verdade, acaba com a transformação do que foi ontem, do que é hoje e do que dolorosamente será amanhã: a sombria e pária condição da errância, agora dentro de si mesmo, em uma luta pela comunicabilidade que

⁵ A portabilidade do processo migratório e intersecção fronteira-*desgarramiento*-identidade foi observado por TASSI, R. no artigo "Cinema, identidade e Memória: A Produção da Alteridade Migratória na Cinematografia Espanhola desde *La Aldea Maldita* [1930] a *Princesas* [2005]" (2014).

se acha sempre a um passo da outra paisagem, perdida, mas que existe e resiste sob a alma.

O drama migratório exibido em *La Jaula de Oro* é imposto como o espaço por excelência em que as vicissitudes da experiência revelam as necessidades da inserção social contra a violência metafórica (ou literal) da desnuclearização da identidade. O paradigma da errância, no filme de Quemada-Díez, está repleto de outro paradigma: a recriação do imaginário como sustentabilidade mínima do exercício de uma perda que já é o ponto de partida e de instauração do pertencimento negado. Âncora da subjetividade, a noção de representação é o único sustentáculo que interroga as pessoas na sua possibilidade de infringir fissuras reativas sobre os discursos dos sucessivos impedimentos em uma visão poderosa, íntima, substancializada nos olhos de todos os protagonistas, desde sempre em viagem, potencialmente à margem de todos os sonhos a não ser o da força do simbólico imagístico quando ele é o único território de persuasão para a individualidade.

A paisagem nômade é, *per se*, um território de ninguém, que vitima os que se encontram em situação de maior urgência e necessidade, que impugna o terror aos que, idealmente desde o universo nulo da paisagem da saída, também, provavelmente, um dia serão os que se deixam pelo caminho, transformados em novos círculos viciosos de exploradores. Todos representantes do primeiro sonho, o mais mitográfico, o profundamente incubo, do futuro além da fronteira norte-americana. Ao chegar ao intransponível, o último pedaço do muro que se agiganta sobre si mesmo, os minutos finais guardam o que resta da mitolomania transformada em cal: o pedaço de esartejamento final, mas por isso mesmo o primeiro e mais primitivo, estabelecido como epígrafe de um tremendo horizonte de dissecação derradeira, após o furtivo e subterrâneo atravessamento do derradeiro túnel, a epopéia ulissiana que os dois sobreviventes, Juan e Chauk, aterrizam em um imenso deserto todo a ser cruzado. Não obstante, o deserto, que não é o da alma mas sim o de todas as coisas que precisam ser concebidas para depois se entender como

foram perdidas, no verdadeiro e último cárcere, a existência diária, feitas dos estilhaços da adolescência partida, e o açougue ou matadouro que serve de metáfora a própria condição da errância: todos os pedaços da carne em esquartejamento, que Juan, na sequência final, cuidadosamente observa, são as reconstituições da própria alma, morta porque já não há sangue, e porque ele foi todo escorrido durante a viagem, tendo que ser lembrado diariamente a partir de então, no último lugar de uma cadeia de imagens que reserva, para os mais necessitados, o espaço limite ainda a ser limpo. E, sem qualquer possibilidade de manter o sonho, porque a travessia, em vida, já foi toda feita, restando então a recuperação dos pedaços dos que foram mortos e ficaram pelo caminho. Sem ter como voltar para trás, porque a pregnância da metáfora agora se cola na estrutura do corpo, e os olhos de Juan conseguem perceber ainda a neve que cai de um sonho mais presente. Sonho que se transforma em pesadelo, com contundência, porque a alma vira carniça, e porque a pele humana é devorada, pelos próprios olhos, nessa última jaula que a existência ainda reserva.

Em *Pelo Malo*, o filme de Mariana Rondón, reconhece-se um território em que se deposita a incapacidade em produzir referências emancipatórias suficientes para dar sequência ao movimento de continuidade da situação de crescimento de vida. A dimensão da sensibilidade, centralizada na figura do menino Junior, que passa a obsessar-se com o cuidado com o cabelo, mostra o processo de falência de uma sociedade transformativamente impedida, com a gestação provavelmente mais frágil da identidade na exacerbada preocupação com os marcadores exteriores na construção do pertencimento. Elemento diacrítico central em que se estabiliza a possibilidade de conformação da interação sensível a partir da porta de entrada de uma nação (Venezuela) dicotomizada entre sujeitos de fluxos e sujeitos de territórios, o cabelo se torna a exterioridade imprescindível para o desenvolvimento da subjetividade adolescente que se gesta e, ao mesmo tempo, porta de saída de um universo de criptografias do impedimento que caracterizam um local fortemente

delimitado pelos territórios de contenção (inclusive pessoais). O grande complexo habitacional em que o menino vive, com os olhos voltados à anti-recíproca da vivência comunal em um ambiente tomado pela decadência arquitetônica e pela sentida aglomeração de subjetividades, retrata os problemas de pertencimento a uma geografia que serve de muro de separação com uma espacialidade mais ampla, vista nos programas televisivos e nos concursos de beleza.

Nesse sentido, a produção da sensibilidade em um espaço tomado pela sigízia periferia-centro, desenvolve-se na disponibilidade individual do garoto em, pela estetização capilar, tornar possível a tomada de consciência da imagem no espelho que esta de maneira embrionária sendo gestada. O menino decide, a todo custo, alisar o cabelo considerado "malo", em uma sociedade territorialmente configurada pela impossibilidade profunda da circulação não potencializada pelo espaço de concentração. Nesse sentido, o filme se apresenta sobre uma geografia da clivagem, dominada pela ideia da co-presença e do pertencimento subjetivo em um lugar associado a gramática da contenção e do amuralhamento. As "fissuras entre o espaço local, translocal e nacional" (Appadurai, 1997) determinam o policiamento da subsistência em uma nação latino-americana lida no filme como o pano de fundo subjacente em que as lealdades cívicas são absorvidas pela dialética da contenção dos corpos (adultos), anulados por uma economia da exposição que, cartografados de onde partem, usam o silêncio como substância para a insularidade da representação⁶. Detalhe a detalhe, tentativa de alisamento a tentativa de alisamento, o filme expõe a preocupação de Junior em subverter a unilateral geografia da contenção para poder gestar uma imagem do espelho em um lugar que a intimidade nasce como desajuste, e os

⁶ A discussão sobre representação, alteridade e territorializações migratórias também foi desenvolvido por TASSI, R. em um artigo anterior, "Novos Bárbaros em Trânsito Internacional", (2009).

processos históricos e as políticas nacionais calam mais amplamente 'insularizando' os sujeitos em suas inscrições de origem⁷.

A escrita do filme se estabelece na afetividade subjetiva que impulsiona as ações do desenvolvimento articuladas na aprendizagem incubatória do sonho de, detalhe aparentemente frívolo, cuidar da possibilidade de abrigar a imagem da transcendência territorial. Ou seja: mesmo nas geografias em que a independência psicossocioafetiva se prediz formalmente coesa, a necessidade de incubação das características que começam a se desenhar em uma adolescência de testagem, prefigura uma necessidade de educação sentimental baseada na estesia (Sodré, 2006) e naquilo que Maffesoli (1995) chama de 'ética da estética'. A preocupação cosmética é uma dupla forma de o menino reconstruir a fuga do mundo individual do cárcere familiar e da falta 'materna': a mãe que se petrifica em uma paternidade autoritária, e a outra fuga, do cárcere urbano e territorial que a ação homogeneizadora do espaço confere aos corpos adscritos a expiação de seus movimentos. Nesse sentido, o filme de Mariana Rondón busca nas pequenas interações sensíveis, na relação do menino com a amiga que compete para a produção cosmética e nos encontros com a avó Carmen, negra, universo da compreensibilidade e da redescoberta da individualidade ainda que tensionada pela captura da alteridade, a comunhão de sentimentos que está localizado no âmbito da "comunhão dos sentidos" (Rancière, 2009).

O objeto de amor do menino em experiência-transformação se identifica com a compreensão do comportamento humano em uma interação social com a figura da avó, a velha

⁷A afetividade referencial, em um alinhamento percebido como a pragmática da reflexão que permite às crianças desenharem seus corpos nos registros de imaginários, é uma das linhas condutoras da exposição fílmica, que enseja a perspectiva da reverberação da autonomia, mesmo que seja feita pela angulação supostamente mais frágil e inesperada (o cabelo) como fonte sinestésia da personalidade insolvente, atenta ao detalhe e a emancipação onírica por intermédio de um híbrido do Real com o lugar onde o menino se esconde: o teor da fantasia para vencer a autoridade.

Venezuela reivindicativa, mas ao mesmo tempo doce, gestada dentro de uma sensibilidade educativa que se preocupa pelo contexto representacional do menino, mas que é, ao mesmo tempo, o outro aspecto de um desenvolvimento normalista (nacionalizar a individualidade emergente imigrante impondo “consciência”). A mensagem poliédrica da importância capilar está na dialética de um território profundamente inscrito na insularidade hegemônica da configuração da identidade. O filme desenvolve essa análise ao observar como os discursos de educação são repertórios de desconfiguração cidadãos se vistos a partir do monolinguismo e da exclusão da individualidade. A fixação de Junior no cabelo está muito próxima ao que é mais indissolúvel e último na auto-terapêutica da identidade: o cabelo é uma forma de deixar de ser estrangeiro no próprio país, reunido em uma única geografia da insularidade, no pátio periférico dos conglomerados urbanos feitos de fatias duras da amplitude do horizonte.

No filme, há uma carência de paisagem. Substituída pela proliferação de entulhos, cinzas, ventres ao revés de enfeitados pátios internos, escadas perigosas, grades consumidas pela corrosão, intimidades das peças de roupas expostas para fora, nos sufocamentos da engenharia. A vontade de cuidar do cabelo, por parte de Junior é, também, uma vontade de guardar o que ainda não significa a derradeira transformação: por mais periférico e superficial que ele aparente, é o mais determinante para a conservação da identidade. O cabelo revoltado de Junior é a última fronteira, e a primeira de todas, que precisa ser alterada para romper com a dialética hegemonia/subalternidade. A ênfase na sinergia de um cabelo que precisa ‘flutuar’, quando observa a dança de um menino economicamente mais privilegiado na televisão, e a ‘correção’ militar alisada com gel obtido de um rapaz mais velho, é a história não conformista contra a hegemonia da pobreza que substitui as diferenças culturais por discriminações oriundas da cultura da violência. Na espacialidade apresentada pelo filme, não se incorporam antagonismos com processos de solidariedade afetiva, mas se impede a delicadeza da

experimentação e a possibilidade da brincadeira na cognitivização da afetividade: os procedimentos de estigmatização, por exemplo, quando a mãe, Marta, entende que Junior está, supostamente pela falta do pai, desenvolvendo certa homoafetividade.

Ensejado na expectativa da transformação visual como leitura do engajamento, o filme de Mariana Rondón mostra o exercício de deterioração de uma sociedade quando aceita ser imputada pelo efeito volitivo com que coíbe os sentimentos ideativos de realização pré-adolescente. As interações sensíveis são defenestradas pela interrupção abrupta: há violência por parte da mãe e por parte da avó, no filme, quando a possibilidade da proteção é revestida da pré-condição da desumanização. Se afetividade e capilaridade constituem, em *Pelo Malo*, um par inseparável na evolução psíquica, cortar/raspar o cabelo é a violência maior contra a “comunhão dos sentidos” (Rancière, 2009). Ninguém pode reverter a função social do meio, a partir de instrumentos sociais (linguagem, sistemas simbólicos), se é o próprio meio que, base irrestrita do acesso à afetividade, determina o trabalho cognitivo diferenciado de indexar as confiabilidades a amputação do sensível.

O filme mostra, de modo latente, um território de profunda lealdade com a história da contenção circulatória e que deixa seu apêndice contraditório nos concursos de beleza e nas preocupações com a imagem. O estado lineal dessa oscilação vertebra-se na característica militarista-pedagógica, última potência que pré-condiciona a aceitabilidade e que o filme produz ao final, com a afiliação étnica gerando um processo de reterritorialização (Appadurai, 1997) que circunda a transmissão do conhecimento. O cabelo como articulador do lado afetivo-emocional é apagado pela função psicológica da comunidade pré-condicionada a fragmentação da estesia. O filme de Mariana Rondón lembra que a imaginação cotidiana, portanto, é amputada pela lógica territorial e a emancipação do sensível, em uma comunidade de trânsito impedido, é o lado possivelmente não escolhido de uma globalização territorial que atinge, sobretudo, a força da “ética da estética” quando ela se ensaia como

única maneira de reverter, lúdica e artisticamente, a imagem falsa de um espelho que se introjeta.

Os signos auxiliares (o cabelo, a dança, os vestidos infantis e os concursos mirins de beleza) usados para se pensar a estruturação da infância e da adolescência em *Pelo Malo*, são elementos de imaginação cotidiana que, pela indeterminação cognitiva, possivelmente reverberam os estados de resistência subjetiva contra a acomodação da individualidade na produção comunitária linear. Instrumento de variedade, escolta da escolha e individualidade imaginada, o cabelo desempenha a vertente possível da cognição que está sempre dentro da própria pessoa. Quando os sistemas de representação se mostram deficientes para alimentar, subjetivamente, a mobilidade da força do projeto de autonomia e desterritorialização, a experiência magnânima da liberdade de escolha se torna socialmente dada como condição da auto-anulação sensível. No fundo, o filme ensaia-se como um duplo pertencimento: a adesão ao grupo cultural e a condição da amabilidade na amputação da sensibilidade. A castração desse Real, profundamente experimentado como aspecto de coerência e lucidez em *Junior*, se torna uma crescente administração de um pesadelo de realidade concebida para desenvolver e organizar o estranhamento gradual que será investido na criança a abandonar-se.

A pragmática do estranhamento, substituindo uma ficcionalidade ideal da intimidade, é o único cuidado que o sujeito em formação ainda pode conservar e que termina sendo a liminaridade definitiva que o filme consistentemente revela como um pentagrama da fronteira (de si, dos outros, de todos os lugares): (1) os espaços são espaços de desafeto; (2) as circularidades são restritas às dinâmicas insulares; (3) a percepção da alteridade é feita dentro de um universo de proibições e geografias hierárquicas; (4) a 'ética da estética' é substituída pela amputação da sensibilidade; (5) os limites da nação são os limites da identidade.

Impertinência, desassossego, descompasso. Fissura, brecha, reinvenção?

Personagens atravessadas, em diferentes intensidades e extensões, pelo desassossego permanente, pela constante sensação de impertinência (ou *ex-pertinência*) encontram-se presentes em todos os filmes aqui tratados. Atualizam-se perambulando pouco à vontade no cotidiano, solitárias, imersas em viscosa angústia contida acentuada pela ausência da palavra, pelo desencaixe nem sempre explícita e diretamente tematizado. É fato que pouco ou nada se discorre a respeito de seus estados de espírito; mas é também inegável que o descompasso e o desajuste que se lhes colam à imagem – em imagens que pensam? – refletem-se fisicamente no corpo, impregnam-se nos gestos, nas falas – e contaminam a diegese, a estética fílmica, da primeira à última cena. A partir dos lugares que em cada um desses filmes se estabelecem, vertical e horizontalmente, desconforto e desacordo surgem nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia das personagens e instalam-se, transversalmente, no bojo dos nós que regulam essas redes. Apresentam-se, formalmente, por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao deslocamento e ao silêncio; definem-se tanto como espaços de desacerto e estranhamento, instabilidade e provisoriedade em oposição à perenidade supostamente tranquila e segura dos lugares pré-dimensionados, quanto como instâncias de ressemantização germinal, dinamicidade e abertura operando em contraposição à esterilidade inerente às situações de estagnação e clausura.

Na estética que dá forma a este cinema, o fora de lugar e o nomadismo são potencializados, sintomática e poeticamente, na bizarra coreografia resultante de jogos imagéticos que alternam o estático e o dinâmico, o silêncio e o grito – estabelecendo contrastes com o fluxo ininterrupto de velocidade e imediatismo que caracteriza a contemporaneidade. A emergência lacunar do intervalo e da lentidão desloca-se da cena projetada e, feito luz, rapidamente ultrapassa a

moldura da tela e invade o espaço extradiegético. Descompasso criador de novos sítios, de reconfigurações que se traduzem em inversões de ritmo, iluminação, direção. Inversões incômodas que provocam desacertos, na medida em que estabelecem fissuras algo inesperadas e brechas nem sempre desejadas – mas que viabilizam, até certo ponto, possibilidades de abertura de campo para algo do inusitado, da reinvenção. Cinema descentrado, perturbador, animado pela presença inquietante de personagens em reiterado deslocamento físico deslizando por entre cenas em que o movimento estabelece, paradoxalmente, estreita parceria com a dificuldade de fluxo; e que articula, assim, as fragilidades de laços liquefeitos que se fazem ao sabor do acaso e se dissolvem instantaneamente. Atualiza-se, permanentemente, o clima de sutil tensão e perplexidades incontidas que, plasmadas em bruma e sombra, se alojam em algum estágio entre o volátil das imagens e o palpável da tela desse cinema de lugares em trânsito, cambiante, pouco ou nada redutível a categorizações classificatórias e esquematizações apriorísticas.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, A. Soberania sem território: notas para uma geografia pós-nacional. *Novos estudos Cebrap*, 49, 33-46, 1997.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBER, S. *Abandoned images: film and film's end*. London: Reaktion Books, 2010.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FISCHER, S. *O Palhaço silencioso, melancólico Somewhere*, perplexidades: o *deslugar* no cinema contemporâneo. (In: *RUMORES – revista online de comunicação, linguagem e mídias*. N. 15, v. 8, jan./jun. 2014.) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2014.

FISCHER, S. Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo. In: ADAMI, A.; HOHLFELDT, A.. [Org.]. *IX Lusocom - Lusofonia e Interculturalidade*. 1ed, v. 01 São Paulo: Editora da INTERCOM, 2012.

FISCHER, S. *Deslugar* e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito. (In: *INTERIN*. V. 12, n. 2, jul./dez. 2011) Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2011.

FISCHER, S. Azuis de Ozu e de Ainouz. In: MOURÃO, D. et all. [Orgs] *X Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2010.

FREUD, S. Lembranças encobridoras. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 3, pp. 284-306. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LACAN, J. O Simbólico, o Imaginário e o Real. In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Ofício, 1995.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Portugal: Editora 34, 2009.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis*. Petrópolis: Vozes, 2006.

TASSI, R. Cinema, identidade e memória: a produção da alteridade migratória na cinematografia espanhola desde *La aldea maldita* (1930) a *Princesas* (2005). In: *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*. Ciespal, n. 125, Equador: março 2014.

TASSI, R. Novos bárbaros em trânsito internacional. In: *Revista Teoria e Sociedade*, 16.1. UFMG: 2009.

2. Brasil: Coproduções Cinematográficas Internacionais

Prof. Dr. Jorge Cruz/Nay Araújo

Quando estamos muito habituados a ler ou usar um termo, corremos o risco de perder a capacidade para entendê-lo de forma mais profunda. Em alguns casos, talvez seja mais interessante nos perguntarmos não o que são, mas porque determinadas práticas são efetuadas. Assim, entre os termos que conhecemos no âmbito do cinema, é o que acontece com coprodução, que vemos apenas como o que está definido em dicionários: “produção relacionada a qualquer área do conhecimento que se realiza com o apoio de mais uma instituição, empresa, etc...” (em <http://www.dicio.com.br/coproducao/>), ou “ação de produzir (filmes, espetáculos, programas televisivos ou radiofônicos etc.) conjuntamente” (em <http://www.aulete.com.br/coprodu%C3%A7%C3%A3o>) ou ainda, “produção de um filme ou de um espetáculo por vários produtores, em geral de nacionalidades diferentes” (em <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/coprodu%C3%A7%C3%A3o>). Neste último caso é destacado o formato da coprodução internacional. Todas estas definições, parecidos, não levam em conta outros aspectos que acabam por, mais do que justificar, fomentar a prática daquilo que, parece, no caso da coprodução internacional, ser uma tendência contemporânea.

Como se sabe, muitas vezes não conseguimos definir satisfatoriamente um termo, mas, por exemplo, por força de algum financiamento, um edital tem que ser claro e dar conta do seu alcance. Assim, como buscamos esclarecer em outro momento, quando um país como o Brasil, por exemplo, pretende incentivar o seu cinema, ele tem que dizer o que é isto, no caso, o cinema brasileiro. No Brasil, com a instituição da MP 2228-1, de 6 de setembro de 2001, que estabeleceu os princípios gerais da Política Nacional do Cinema, ficou definido, na visão do governo, o que é obra audiovisual, obra cinematográfica, obra independente, etc., e também o que é obra cinematográfica brasileira, no caso, formulada em três itens do quinto ponto do artigo primeiro, onde está anotado que “obra cinematográfica brasileira ou obra videofonográfica brasileira [é] aquela que atende a um dos seguintes requisitos”, e os lista a seguir” (Cruz, 2014, p. 237). Em Portugal, na Lei 55/2012, de 6 de setembro, artigo segundo, intitulado *definições*, item *I*, estabeleceu-se que obras nacionais portuguesas são aquelas que reúnam seis requisitos cumulativamente (v. Cruz, 2014, p. 237).

A legislação, então, tem que ser clara e definir o alcance dos seus termos, assim, no caso das coproduções internacionais, por exemplo, no acordo Brasil-Argentina n. 985, firmado em 1968 e promulgado em 1981, no artigo 5, está anotado que

considere-se coprodução, para os efeitos do presente convênio, aquela na qual a participação de uma das partes contratantes não seja inferior a 40%. Com a autorização especial das autoridades competentes dos dois países, em alguns filmes de grande valor artístico ou de extraordinária envergadura técnica e financeira, a participação minoritária poderá reduzir-se até 30% (Convênio de coprodução cinematográfica Brasil-Argentina, n. 985, de 18 de novembro de 1981).

Mas observem uma fragilidade neste trecho, se, por um lado, podemos definir a “extraordinária envergadura financeira”, afinal, é claro, se trata de números, por outro lado, como entender e avaliar, portanto decidir, quais seriam os filmes, ou quais seriam os elementos

definidores de “grande valor artístico ou de extraordinária envergadura técnica”, que nos parecem demasiado subjetivos?

Neste mesmo documento, são apontados alguns benefícios para as coproduções: está anotado no artigo primeiro, item “b” que, para os limites deste documento, “os filmes realizados em regime de coprodução serão considerados como filmes nacionais em ambos os países e gozarão de todos os benefícios que a esses possam ser concedidos pelas autoridades competentes das Partes Contratantes, conforme suas respectivas legislações internas” (Convênio de coprodução cinematográfica Brasil-Argentina, n. 985, de 18 de novembro de 1981). Isto parece ter sido o suficiente para dar conta do que seria coprodução na legislação e durante um longo período, uma vez que o documento foi escrito em 1961, só promulgado em 1981, e vigente até os dias de hoje.

À parte as interpretações dos documentos oficiais, e no caso do audiovisual em geral, as coproduções acontecem principalmente por dois motivos: pela intenção de conseguir fomento para a realização de um produto audiovisual; ou pela intenção de abertura de um mercado consumidor para este produto. Assim, sem muito rigor, diríamos que o primeiro caso, com a intenção de conseguir recursos para a realização do audiovisual, acontece mais em coproduções nacionais, ou internacionais dentro do mesmo bloco, por exemplo, o Mercosul, como aquilo que chamamos coproduções regionais, isto porque os recursos estrangeiros não são tão relevantes para a sua realização frente aos altos custos da produção audiovisual’ e, o segundo, com a intenção de conseguir outros mercados em coproduções internacionais, porque o audiovisual recebe o certificado para circulação em outros mercados como produtos nacionais. Fernando Meirelles, em depoimento a Márcia Abos, por exemplo, afirma que “uma coprodução permite que você tenha outras fontes de financiamento, que haja troca de experiência e maior abertura para o mercado internacional – afirma ele, que lembra também: - Para fazer uma coprodução é preciso conhecer o máximo possível a outra parte” (em Abos, 2012).

É preciso não esquecer, é claro, a intenção política da coprodução como, ainda em 1960, apontou David Neves ao tratar dos cinemas latino-americanos, ao ressaltar que “o próprio regime de

coprodução deverá ser sustentado por bases não industriais; somente assim a política cinematográfica latino-americana será fim e não um simples instrumento de especulações comerciais”, nas palavras de Barros, que descreve a participação do cineasta em um evento internacional (Barros, 1963).

É claro que ainda consideramos o financiamento da realização audiovisual um problema, sabemos que em muitos países o cinema é financiado pelo poder público e através de apoios governamentais. Na verdade, já no início da década de 1960, Ruy Pereira da Silva foi aos EUA, pela Procine Produções cinematográficas S.A., para tratar de coproduções, acabou sendo entrevistado sobre o tema no diário *Variety*, de Los Angeles (publicado no número 59, volume 109) e o diário inicia a matéria afirmando que “uma nova fronteira para o produtor norte-americano de cinema está prestes a ser aberta no Brasil”. Mais tarde, ele foi entrevistado também pela revista mineira *Revista de cultura cinematográfica – RCC*, onde, perguntado se acreditava que a coprodução seria “a salvação do CB” (cinema brasileiro), respondeu: “creio que o bom [grifo nosso] CB só se firmará de 2 maneiras: a) com o auxílio do nosso governo (como aliás parece estar a caminho agora) ou, b) dos resultados que advirão das boas [grifado no original] coproduções. O resto é vocação suicida ou ‘chanchada’” (Silva, 1961), e declarou ainda que “precisamos de fazer filmes em coprodução com os EUA, como ora nos preparamos para fazer com os franceses – filmes sobretudo de importância promocional ao turismo no Brasil” (RCC, n. 24, agosto de 1961). Perguntado, por fim, se impressionou os produtores estadunidenses com suas propostas, respondeu: “consegui incutir-lhes a importância do Brasil, como ambiente para filmes de grande beleza e valor social e turístico. Eles ficaram extasiados com o resultado de *Orfeu do Carnaval* [1959, de Marcel Camus, coprodução italo-franco-brasileira, foi agraciado com a Palma de Ouro do Festival de Cannes, ainda em 1959, e foi o único filme “brasileiro” a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960, ambas as premiações, no entanto, como filme francês] e estão se movimentando no sentido de começarem o *new-deal* da coprodução conosco” (Silva, 1961).

Parece que o Ruy Pereira da Silva estava certo, pois hoje, como aponta Ortiz na *Revista de Cinema* (online), “por mais que a

tecnologia tenha avançado nos últimos anos, os custos de produção ainda representam um gargalo considerável para o audiovisual”, e diz mais, que “os caminhos tradicionais usados por produtores de cinema, TV e internet passam por captação de verbas públicas, aprovação de projetos de renúncia fiscal e variados níveis de burocracia”, mas alguns produtores já começam a buscar outras possibilidades, como a Walkiria Barbosa, da Total Filmes, que disse em entrevista na mesma matéria, que o filme *O mistério da felicidade* (2014), de Daniel Burman, iniciado como coprodução oficial entre Argentina e Brasil “[...] acabou virando uma coprodução privada em razão da demora de nove meses para o reconhecimento do projeto” (Ortiz, 2014).

O que temos hoje no Brasil, salvo raras exceções, é praticamente toda a produção audiovisual profissional para o cinema financiada com recursos públicos, inclusive as coproduções internacionais, que são intermediadas pela Ancine, e o desenvolvimento destas coproduções internacionais brasileiras vêm crescendo já há alguns anos e com cada vez mais produtores interessados nesta modalidade.

Breve histórico das coproduções internacionais no Brasil: Antecedentes

Mesmo sabendo que já tivemos no Brasil algumas tantas realizações no formato de coproduções internacionais, inclusive as mais antigas sem apoio oficial, leia-se recursos públicos, muitos destes documentos se perderam e encontramos apenas algumas poucas referências a estes filmes. Além do referido *Orfeu do carnaval*, como o citado pela Glauce Rocha, em entrevista à RCC, podemos citar *Homenaje à la hora de la siesta* (1962), de Leopoldo Torre Nilsson (cf. Rocha, 1963); ou a coprodução Brasil-Alemanha *Noites quentes de Copacabana* (1964), de Horst Haechler; a coprodução do *Consórcio Paulista* com a *France cinema* e a italiana *Ital-Vitoria, Copacabana Palace* (1964), dirigido pelo Steno (Stefano Vanzina), ambos com elenco brasileiro; *Pão de açúcar* (1964), de Paul Sylbert, numa

coprodução entre a Herbert Richers, Martin B. Cohen e a produtora estadunidense Twin Film, de Nova York; *Manaus, Glória de uma época* (1964), de Francisco Eichorn, com produção de Luiz S. Ribeiro com a Atlantida-Rio e os produtores associados Franz Thierry, da Ufa-Munich Alfred Bittins, da Piranfilm; ou ainda *Interpol chamando Rio* (1964), de Leo Fleider, uma coprodução entre Argentina e Brasil. Ainda em 1970, encontramos algumas coproduções, como *O palácio dos anjos*, de Walter Hugo Khouri, e *Verão de fogo*, de Pierre Kalfou, ambas produzidas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Metro-Goldwyn-Mayer do Brasil e Les films Number One (Paris, França).

Ancine – Agência nacional de cinema

Para o alcance deste texto, trataremos apenas do período em que a Ancine regulamenta e vem administrando a atividade audiovisual no Brasil, ou seja, a partir de 2003. A Ancine, Agência Nacional de Cinema, conforme já anotamos antes (Cruz, 2013), foi criada pela medida provisória 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e “objetiva regular, fomentar e fiscalizar o mercado de cinema e do audiovisual no Brasil”. Antes da Ancine, o Brasil já havia assinado diversos acordos cinematográficos e muitos deles ainda estavam em vigência há anos, como é o caso “do acordo com a Espanha, datado de 02 de dezembro de 1963; com a Argentina, conforme já vimos, em 21 de janeiro de 1968 (mas somente ratificado em 26 de novembro de 1981); com a França, em 06 de fevereiro de 1969 (ratificado no mesmo ano, em 08 de março de 1969); com a Itália, em 09 de novembro de 1970; e com a Alemanha, em 20 de agosto de 1974 (ratificado em 11 de abril de 1975)” (cf. Cruz, 2013), além é claro, do Acordo de coprodução Brasil-Portugal para o cinema, firmado em 3 de fevereiro de 1981.

Na verdade, a Ancine só assume o controle das coproduções internacionais no ano de 2003, e só passa a emitir relatórios de dados a partir de 2005, mesmo tendo já passado informações desde 1995. Cabe ainda ressaltar que devido aos filmes que, via de regra, demoram mais de um ano para ficarem prontos, e por isto as tabelas e relatórios

da Ancine podem se referir tanto ao ano de aprovação do projeto, quanto ao ano de conclusão do filme e, com isto, podem aparecer algumas discrepâncias.

Acordos, protocolos e convênios

Os acordos de coprodução internacional estão definidos pela Ancine a partir da Instrução Normativa (IN) nº 106, publicada em julho de 2012, que discorre sobre¹

o reconhecimento do regime de coprodução internacional de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras para fins de posterior emissão de Certificado de Produto Brasileiro – CPB; disciplina o regime de coprodução internacional no tocante à utilização de recursos públicos federais em projetos de produção de obra audiovisual brasileira não publicitária; e dá outras providências (Ancine, IN 106, 2012).

No artigo 2º, parágrafo III desta Instrução, temos a definição da Ancine para a Coprodução Internacional como aquela

modalidade de produção de obra audiovisual, realizada por agentes econômicos que exerçam atividade de produção, sediados em 2 (dois) ou mais países, que contemple o compartilhamento das responsabilidades pela organização econômica da obra, incluindo o aporte de recursos financeiros, bens ou serviços e compartilhamento sobre o patrimônio da obra entre os coprodutores (Ancine, IN 106, 2012)².

Coproduções internacionais com o Brasil antes da Ancine

Podemos agora vislumbrar um retrato das coproduções internacionais brasileiras desde o ano de 1995, a partir de informações

¹ Disponível em <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-106-de-24-de-julho-de-2012>

² Há um passo a passo resumindo a IN 106 na página da Ancine, para as empresas produtoras brasileiras que desejam realizar coproduções, disponível em: <http://www.ancine.gov.br/manuais/coproducoes-internacionais/passo-passo-para-coproducoes-internacionais>.

anteriormente disponibilizadas pela Ancine em tabela que, conforme explica a OCA (Observatório do cinema e do audiovisual) em resposta à nossa consulta, “demonstram apenas o quantitativo de coproduções internacionais no período de 1995 a 2002, pois apenas os dados quantitativos foram herdados pelo Observatório. Não houve listagem de filmes realizados em regime de coprodução internacional publicada nesse período”, e mais, que “visando evitar a contagem de obras sem o reconhecimento oficial da ANCINE, os dados de coproduções internacionais tiveram mudanças metodológicas a partir de 2013 que promoveram mudanças significativas nos números apurados em anos anteriores. Por isso, a listagem atualmente disponibilizada contém apenas os dados a partir de 2005”. Apresentamos, assim, e para conhecimento sem o rigor de uma metodologia que o sustente, apresentamos um primeiro quadro referente aos anos de 1995 a 2004.

	Ano	Quantidade de filmes concluídos
Antes do controle da ANCINE	1995	1
	1996	0
	1997	1
	1998	3
	1999	3
	2000	5
	2001	2
	2002	4
Total antes da ANCINE		19
Contratos sob controle da ANCINE	2003	4
	2004	8
Total após a ANCINE		12
TOTAL de coproduções no período		31

Metodologia Ancine para classificar as coproduções internacionais – 2005 a 2013

Para a catalogação das coproduções brasileiras realizadas entre 2005 e 2013, a Ancine adotou os seguintes parâmetros³, de forma simultânea, para considerar uma coprodução internacional:

1. *Ser longa-metragem brasileiro lançado comercialmente em salas de exibição no Brasil;*
2. *Ter registro de Certificado de Produto Brasileiro (CPB) expedido pela ANCINE;*
3. *Ter a informação de coprodutor estrangeiro constante no CPB” (ANCINE, 2013)⁴.*

É importante destacar que não são consideradas coproduções internacionais aquelas “obras que apontarem como coprodutor estrangeiro empresas que aportarem recursos por meio de mecanismos fiscais, de acordo com art. 3º e 3ºA da Lei nº 8.685/93 (lei do audiovisual) e art. 39, X, da Medida Provisória nº 2.228- 1/ 2001, conforme o § 3º, art. 2º da Instrução Normativa 106/2012” (Ancine, 2013). A partir desta metodologia, então, a Ancine elaborou o quadro abaixo discriminando o número total de coproduções internacionais que apoiou, por ano, no período de 2005 a 2013, com a situação Patrimonial brasileira nestes projetos, que aponta que das 82 coproduções internacionais feitas com recursos públicos brasileiros, o Brasil foi investidor majoritário em trinta e nove projetos (aproximadamente 47,5%), minoritário em trinta e um (aproximadamente 37,8%), igualitário em sete (aproximadamente 8,5%) e não informados 5 projetos (aproximadamente 6 % do total), com destaque para o ano de 2013, com um total de 21 projetos computados⁵.

³ Tabela disponível em http://oca.ancine.gov.br/coproducoes_internacionais.htm

⁴ Disponível em http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Metodologias/Metodologia_Coproducoes_Internacionais_2013-Final.pdf

⁵ Como adiantamos, a Ancine não informa se estes números se referem a aprovação dos projetos ou à conclusão dos filmes, sendo assim, o número do último ano sempre será expressivamente maior, pois contará apenas com os últimos projetos e certamente não terá nenhum deles já concluído.

Coproduções Internacionais por Ano e Participação Patrimonial brasileira - 2005 a 2013

Ano	Situação patrimonial brasileira				
	Igualitário	Majoritário	Minoritário	Não informado	Total
2013	3	8	9	1	21
2012	-	3	5	1	9
2011	-	8	7	-	15
2010	-	7	1	1	9
2009	-	4	2	-	6
2008	2	3	6	1	12
2007	1	3	1	1	6
2006	1	2	-	-	3
2005	-	1	-	-	1
Total	7	39	3	5	82

Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) -Ancine

Acordos Internacionais de coprodução⁶

Segundo dados da Ancine, o Brasil tem hoje dez acordos bilaterais⁷ de cooperação e de coprodução em vigor, com os seguintes países:

⁶ Na IN 106 de 2012, que define a legislação sobre coproduções internacionais, o parágrafo VI do art. 2 do cap. 2 define Acordo internacional de Coprodução como ato internacional formal, no qual as partes acordantes são necessariamente pessoas jurídicas de Direito Internacional Público, com o objetivo de estimular e promover a coprodução cinematográfica ou audiovisual;

⁷ Partindo da definição de 'Acordos' estabelecida acima, os acordos bilaterais de cooperação e coprodução seriam os atos realizados entre dois países.

País	Ano de assinatura do acordo
Alemanha	2005
Argentina	1988
Canadá	1995
Chile	1996
Espanha	1963
França	2010
Índia	2007
Itália	1970
Portugal	1981
Venezuela	1988

Fonte: Elaboração própria a partir de dados Ancine

A Ancine lista também dois acordos/convênios multilaterais de coprodução internacional⁸: 1- Convênio de Integração Cinematográfica Latino Americana, que parece ser a base de criação do Ibermedia; 2- Acordo Latino Americano de Coprodução Cinematográfica com os seguintes países integrantes: Argentina, Brasil, Colômbia, Costa Rica – por adesão⁹, Cuba, Equador, Espanha – por adesão, México, Nicarágua, Panamá, Peru, República Dominicana, Uruguai – por adesão, Venezuela.

A Ancine tem em vigor ainda seis acordos ou protocolos de cooperação assinados entre a Ancine e outros órgãos:

⁸ Os Acordos multilaterais de coprodução internacionais referem-se aos atos estabelecidos entre mais de dois países.

⁹ De acordo com o Decreto Nº 2.761, de 27 de agosto de 1998, artigo XVII, "os Estados ibero-americanos que sejam parte do Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana podem efetuar adesão posterior ao Acordo Latino Americano de Coprodução Cinematográfica. Isso se efetuará mediante depósito do respectivo instrumento junto à SECI (Secretaria Executiva da Cinematografia Ibero-americana)".

- 1- Acordo de Cooperação com INCAA – Argentina (22/07/2014)
- 2- Acordo de Cooperação com o KOFIC – Conselho de Cinema da Coreia – República da Coreia (23/10/2013)
- 3- Protocolo de Cooperação com o ICAU – Uruguai (15/10/2010)
- 4- Protocolo de Cooperação com a Direção Geral do Cinema do MIBAC – Itália (20/11/2014)
- 5- Protocolo de Cooperação com o IMCINE – México (10/02/2015)
- 6- Protocolo Luso-Brasileiro de Coprodução Cinematográfica – Portugal (11/02/2014)

Acordos com os países de língua portuguesa

Conforme destacamos anteriormente,

o Brasil assinou o Acordo de coprodução Brasil-Portugal para o cinema em 3 de fevereiro de 1981. Este acordo foi publicado em Portugal logo em abril de 1981 e, no Brasil só em 14 de junho de 1985, e após alguns anos foram realizados os primeiros filmes sob este acordo, que tinha “o propósito de promover e desenvolver a atividade cinematográfica entre os dois países”. Mais tarde, em Gramado, no dia 12 de agosto de 1994, foi estabelecido um novo protocolo visando a concretização das relações cinematográficas entre os dois países. E depois, em 24 de abril de 1996, um novo protocolo foi assinado em Lisboa, e com este pretendia-se corrigir “algumas dificuldades de natureza formal e substancial na execução do Protocolo de Gramado”. Por fim, “considerando a evolução tecnológica e a necessidade de ajustes no Protocolo de Lisboa”, foi estabelecido novo Protocolo, assinado em Buenos Ayres, em 17 de julho de 2007. Todo este longo processo, com muitas correções, indicam que os acordos cinematográficos assinados com Portugal talvez sejam os mais maduros, melhor alinhados e com alocação de recursos, e isto, certamente, alçou Portugal como o país com maior número de resultados no campo cinematográfico desde os anos 1990” (CRUZ, 2013).

Além deste com Portugal, o Brasil contratou, com Moçambique, o *Acordo de cooperação cultural*, número 159, de 01

de junho de 1989, só assinado em 26 de abril de 1991, em Maputo, que visa a “cooperação mútua nos domínios da cultura, da educação, da arte, dos esportes e da comunicação social”, e prevê a “exibição de películas documentárias, artísticas e educativas”, e “a realização de semanas, ciclos ou sessões de cinema, bem como contatos entre cinematecas, com vistas ao estudo e divulgação das respectivas cinematografias”; e no artigo XVII diz que “ambas as partes contratantes estimularão o intercâmbio e a coprodução de material de rádio e televisão, e incentivarão o intercâmbio no setor de rádio e televisão educativa”, ficando assim as coproduções previstas para o rádio e a televisão, e para o cinema, a exibição “oficial”, ou seja, não trata nem da distribuição comercial dos filmes brasileiros. No dia 6 de julho de 2007, também em Maputo, foi assinado e entrou em vigor o *Programa executivo do acordo cultural para os anos 2007-2010*, visando as artes visuais, patrimônio, literatura e bibliotecas, arquivos nacionais, artes cênicas, música e diversidade e legislação culturais, além do cinema e da televisão. O artigo VII trata da televisão e prevê que “as partes envidarão esforços para o intercâmbio entre emissoras de televisão estatais e públicas para divulgação de documentários sobre aspectos da cultura e do turismo dos dois países” e “[...] facilitarão a troca de experiências no âmbito de projetos educacionais implementados por meio de canais de televisão”.

Outros documentos foram assinados ainda com Angola, o *Acordo de cooperação cultural e científica*, Decreto número 9.958, em 11 de junho de 1980, entrando em vigor em 11 de fevereiro de 1982, com o objetivo de implementar o projeto para “fortalecimento da gestão do patrimônio cultural de Angola” e, em 28 de janeiro de 1989, em Luanda, os dois governos elaboraram o *Acordo de coprodução cinematográfica*, que tampouco foi ratificado, mas que, assim, permanece em tramitação.

Com Cabo Verde foi assinado o *Acordo sobre cooperação cultural*, número 85.621, celebrado em 07 de fevereiro de 1979 e assinado em 07 de julho de 1980, e ainda está em vigência, e trata basicamente da educação e do desporto, assim como a maioria dos

acordos celebrados entre os dois países na área da cultura. Por fim, com São Tomé e Príncipe foi celebrado o *Acordo cultural*, de número 337, em 26 de junho de 1984, ratificado em 27 de junho de 1991, que trata prioritariamente da educação, mas cita a exibição cinematográfica em dois artigos: no artigo 2, está anotado que “cada parte contratante se esforçará por tornar mais conhecida a sua cultura aos nacionais da outra parte, através da organização de conferências, concertos, exposições e manifestações artísticas, de representações teatrais, exibições cinematográficas de caráter educativo, bem como de programas de rádio e de televisão e da promoção do estudo da história e da literatura da outra parte nos estabelecimentos educacionais adequados de seu país”, e, no artigo III, está escrito que “com a finalidade de cooperação de massa, as partes contratantes se comprometerão a organizar programas para o intercâmbio de filmes, de material jornalístico, de rádio e televisão, bem como de material cinematográfico”. Mas, conforme antecipamos, não há entre estes países nenhuma intenção direta ou indireta de realização de filmes, mesmo em regime de coprodução.

Programa Ibermedia

A redemocratização política na América Latina possibilitou a abertura para novos diálogos de integração entre os países dessa região e, nas palavras de Villazana, “as possibilidades da produção cinematográfica latino-americana aumentaram à medida que aumentaram os convênios internacionais de produção a partir dos anos 1980 (2007, p.177)”. Nesse contexto, então, o fomento à produção cinematográfica em regime de coprodução passou a figurar como uma das mais importantes alternativas para a configuração de um espaço audiovisual ibero-americano, possibilitando as cadeias audiovisuais desses países fortalecerem-se frente a hegemônica indústria cinematográfica estadunidense.

Nesse contexto, importantes acordos e convênios vêm sendo assinados desde o final da década de 1980, como o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana que, dentre outras

atividades, fundou a Conferência das Autoridades Cinematográficas da Ibero-América (CAACI), de onde nasceu o Programa Ibermedia.

O Programa de Desenvolvimento em Apoio à Construção do Espaço Audiovisual Ibero-americano (Programa Ibermedia) é uma iniciativa multilateral de cooperação que atua através do estímulo ao fomento da coprodução e distribuição de filmes e televisão independente em língua espanhola e portuguesa. A partir do gerenciamento de um sistema de incentivos, o Programa visa ampliar a presença da produção e da distribuição das obras audiovisuais ibero-americanas tanto nos mercados internacionais quanto nos próprios mercados domésticos de seus países membros.

Em novembro de 1989, os treze países membros da Conferência de Autoridades Cinematográficas da América Latina (CAACI), reunidos em Caracas, Venezuela, subscreveram o Convênio de Integração Cinematográfica Ibero-americana, que estabelecia, entre outras ações, a possibilidade de criação de um fundo financeiro multilateral de fomento à atividade cinematográfica. Em 1995, na Argentina, na ocasião da V Cúpula Ibero-americana de Chefes de Estado e Governo, os países da Espanha, México e Venezuela apresentaram e foi aprovado então o Programa Ibermedia, posteriormente ratificado na decisão da VII Cúpula Ibero-Americana de Presidentes e Chefes de Governo, ocorrida na ilha Margarita, Venezuela, em novembro de 1997. O Ibermedia foi finalmente anunciado como posto em funcionamento em 1998, na VIII Cúpula Ibero-americana, no Porto, em Portugal e a primeira convocatória para os editais do Programa foi aberta neste mesmo ano.

As convocatórias para participação no Ibermedia, referentes às modalidades de coprodução e desenvolvimento, são dirigidas às empresas de produção cinematográficas independentes¹⁰ que estejam estabelecidas em algum dos países membros do Programa. As

¹⁰ De acordo com o documento de formulação do Programa Ibermedia, empresa de produção cinematográfica é aquela cuja atividade principal é a produção audiovisual. Já empresa de produção independente é aquela que produz conteúdo audiovisual, mas não participa majoritariamente como difusora de televisão, nem do ponto de vista do capital nem do comercial. Considera-se que existe

convocações referentes à distribuição/promoção são dirigidas às empresas de distribuição independentes¹¹, que igualmente estejam estabelecidas em algum dos países membros do programa.

Já a convocatória para a modalidade de formação está dirigida às empresas e organizações registradas em um dos países participantes, cujas atividades de formação contribuam para favorecer os objetivos do programa.

O Ibermedia, assim, atua como uma instância supranacional e é regido pelos regulamentos da CAACI. Sua organização administrativa está a cargo do Comitê Intergovernamental Iberoamericano, órgão máximo de direção; do Comitê Executivo, órgão intermediário de direção; e de uma Unidade Técnica, o órgão executor do Programa, com sede em Madri.

São considerados países membros do Ibermedia todos os que são membros da CAACI e aqueles que aporem pelo menos à quantidade mínima de cem mil dólares anuais para o Fundo têm acesso ao Comitê Intergovernamental. Atualmente, Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, Espanha, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Portugal, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela integram o Programa, conforme mapa na próxima página:

participação majoritária quando mais de 25% do capital das ações de uma empresa produtora seja propriedade de um único difusor (50% no caso de vários difusores) ou quando, no período de três anos, mais de 90% do faturamento da empresa produtora seja gerado em cooperação com algum difusor. A aplicação desses critérios leva em consideração as leis audiovisuais dos Países Membros constituintes do Programa Ibermedia. Disponível em: [http://segib.org/upload/IBERMEDIA\(2\).pdf](http://segib.org/upload/IBERMEDIA(2).pdf). Acessado em 22/02/2015.

¹¹ De acordo com o programa, são empresas de distribuição independentes aquelas que atuam conforme legislação vigente em um dos Estados Membros do programa e cuja principal atividade seja distribuir obras cinematográficas e audiovisuais, independente de qualquer organização pública ou privada de radiodifusão. Disponível em: [http://segib.org/upload/IBERMEDIA\(2\).pdf](http://segib.org/upload/IBERMEDIA(2).pdf). Acessado em 22/02/2015.



Mapa da distribuição geográfica dos países membros do Ibermedia.

Segundo o regulamento do Programa Ibermedia, os recursos financeiros do fundo são divididos, aproximadamente, nas seguintes porcentagens para cada área de atuação: 60% são destinados às coproduções, 30% para distribuição e promoção, 5% para desenvolvimento de projetos e 5% para formação. Desses dados se depreende que a coprodução é a linha de ação prioritária do Programa¹². Ao longo dos últimos 15 anos de existência do Programa foram realizadas vinte e duas convocatórias e selecionados seiscentos e trinta e seis projetos de coprodução audiovisual. Desse montante, o Brasil aparece como coprodutor maioritário em quarenta e sete projetos¹³, aproximadamente 7,3% do total.

¹² Em entrevista pela ocasião da comemoração dos 10 primeiros anos do Ibermedia, a diretora executiva, Elena Vilardell, explicou o porquê da importância da coprodução como protagonista na formação dos objetivos do programa: "A ideia era criar um território ibero-americano onde o movimento de um país a outro fosse mais comum, e isso claramente se conseguiu. Começou assim a coprodução, uma das bases do programa Ibermedia [...] Politicamente, porque é a forma de criar uma região, e por outro lado, porque uma coprodução, dependendo do tema, requer que se estree no mínimo em dois países e assim se fomenta o cinema intrarregional. Esse é um dos problemas do cinema ibero-americano, que cada um está na sua casa, mas não sai, e temos a mesma língua, o único é que temos um acento diferente. Temos que usar os elementos que nos unem como é a língua para que conformemos uma região".

¹³ No site do Ibermedia é possível verificar as coproduções a partir do país coprodutor maioritário. O Brasil aparece ainda como país minoritário em diversas outras coproduções financiadas pelo fundo do programa.

País	Nº de coproduções / País Maioritário
Argentina	61
Bolivia	10
Brasil	47
Colombia	34
Costa Rica	9
Cuba	22
Chile	36
Espanha	0
Guatemala	2
México	35
Panamá	8
Paraguai	0
Peru	30
Portugal	30
Porto Rico	0
República Dominicana	1
Uruguai	0
Venezuela	37

Fonte: Elaboração própria a partir dos dados sobre coprodução do Programa Ibermedia

Por fim, cabe ressaltar que o apoio financeiro dado à coprodução no Ibermedia é baseado em empréstimos reembolsáveis, conforme premissa do Programa, atribuídos a cada coprodutor em função da sua porcentagem de participação na coprodução. De acordo com os parâmetros estabelecidos na última convocatória, para efeito de avaliar a procedência do reembolso da ajuda, tanto o orçamento, como o plano de financiamento definitivo do projeto deverão formar parte integrante do contrato de concessão da ajuda do Fundo. Os projetos devem apresentar cooperação artística e técnica entre, pelo menos, dois coprodutores pertencentes a diferentes Estados membros do Programa. São elegíveis os projetos de filmes de longa-metragem de ficção (com uma duração mínima de 70 minutos) destinados à

exploração comercial, originários de um mínimo de dois Estados membros do Fundo, que sejam ibero-americanos em termos de origem cultural, de investimento e de direitos.

A partir de 2005, o Programa Ibermedia se fortaleceu, aumentando os seus recursos e multiplicando a quantidade de projetos aprovados que passaram de vinte e cinco (em 2003), para sessenta e nove (em 2008). Segundo pesquisa de 2009 realizada pela FIA (*Fundación para la Investigación del Audiovisual*), entre os beneficiários do programa, 90% dos entrevistados considerava positiva a ajuda recebida e 85% acreditava que o Programa tem servido para fomentar novos cinemas na região ibero-americana, especialmente nos países menos desenvolvidos do grupo.

Após 15 anos de funcionamento, o Programa Ibermedia, que é sem dúvida, o maior projeto para o desenvolvimento do espaço audiovisual ibero-americano, pode ser considerado um caso de sucesso do ponto de vista da produção, no entanto, seguindo a tendência geral dos problemas que assolam as cadeias produtivas audiovisuais dos países menos desenvolvidos, apresenta debilidades nos setores de distribuição e difusão de conteúdo. Esse é o maior desafio para um programa que consegue coproduzir 636 filmes ao longo de 15 anos, mas que não tem visibilidade no meio do público que pretende atingir.

Conclusão

Parece que após uma longa e descontinuada história de coproduções com retornos de investimentos variados e incertos, caminhamos hoje para uma tentativa de profissionalização do Setor, com destaque para as coproduções internacionais como forma, não apenas de produção, mas também de distribuição e de exibição do produto nacional. Mas devemos levar em conta, como fator positivo, que esta “janela” por onde saem os produtos majoritariamente nacionais, devem entrar os produtos majoritariamente estrangeiros, não nos esquecendo, no entanto, que esta é uma luta árdua contra negociantes poderosos (que não devemos ver como inimigos, senão

corremos o risco de matarmos a produção e a exibição nacionais) que forma o mercado estadunidense e que, ainda hoje, vende cerca de 85% dos bilhetes de cinema do mundo.

É neste sentido que abrimos mercados exibidores de salas, TV, internet, etc., em outros países, e abrimos os nossos mercados para filmes destes países torna potencialmente fortes estes outros espaços produtores e exibidores de produtos audiovisuais.

Referências bibliográficas

ABOS, Márcia. Coproduções entre produtoras de cinema e TV brasileiras e internacionais crescem, mas ainda. *O Globo online*. 09jan2012. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/co-producoes-entre-produtoras-de-cinema-tv-brasileiras-internacionais-crescem-mas-ainda-3614814>.

BARROS, José de. Brasil leva cinema a Sestri Levante. BH: Sion Filmes S.A. *Revista de cultura cinematográfica* – RCC. n. 35, maio-ago 1963. p. 69-75.

CAACI - Disponível em <http://www.caaci.int/>.

CRUZ, Jorge. Os cinemas de Cabo Verde: a visão de um estrangeiro. *Rumus*. Cabo Verde, Midelo, Universidade do Mindelo, v. 1, n. 1-2, 2014. p 231-238.

_____. Coproduções Brasil-Portugal: Reflexões preliminares. *XVI Encontro da Socine* – Anais de textos completos. São Paulo: Socine, 2013. Vv. 1, p. 68-76.

CUNHA, Paulo. Co-produções em português: breve balanço. Em *Actas do III Simpósio Internacional Os Cinemas dos Países Lusófonos*. Rio de Janeiro: LCV/UERJ, 2012.

DECRETO n. 86.582, de 17 de novembro 1981. CONVÊNIO de coprodução cinematográfica Brasil Argentina, n. 985, de 25 de janeiro de 1968, publicado no Diário Oficial de 18 de novembro de 1981.

IBERMEDIA – Disponível em <http://www.programaibermedia.com/pt/el-programa/ibermedia-en-cifras/>.

INC – Instituto Nacional do Cinema. Catálogo de filmes brasileiros. Brasil cinema 1970. Rio de Janeiro. INC, n. 5, 1970.

ORTIZ, Fabíola. *O espinhoso caminho das coproduções internacionais de filmes*. Disponível em <http://cursosraizesculturais.com.br/o-espinhoso-caminho-das-co-producoes-internacionais-de-filmes/>, em 29/09/2014.

PEREIRA Jr. Araken Campos. *Cinema brasileiro em 1964*. Santos, n. 1, out. 1965.

PROGRAMA IBERMEDIA – Documento de formulação. 15 de outubro de 2007. Disponível em [http://segib.org/upload/IBERMEDIA\(2\).pdf](http://segib.org/upload/IBERMEDIA(2).pdf).

ROCHA, Glauce. Glauce interpreta a atriz. Entrevista a Ronaldo F. Monteiro. BH: Sion Filmes S.A. *Revista de cultura cinematográfica – RCC*. n. 35, mai-ago 1963. p. 45-50.

REVISTA de cultura cinematográfica – RCC. Coprodução certa. BH: Sion Filmes S.A. n. 24, ago 1961. 3ª capa.

SANTOS, Rafael dos; COUTINHO, Angélica. *Políticas públicas e regulação do audiovisual*. Curitiba, PR: CRV, 2012.

SILVA, Denise Mota. *Vizinhos distantes: Circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

SILVA, Ruy Pereira da. Coprodução certa. Entrevista à *Revista de cultura cinematográfica – RCC*. BH: Sion Filmes S.A. n. 24, ago 1961. 3ª capa.RCC.

VILARDEL , Elena. *Ibermedia: Dez anos com o cinema ibero-americano*. Entrevista concedida à Secretaria Geral Ibero-americana. 2008. Disponível em <http://segib.org/pt>.

VILLAZANA, Libia. Iniciativas sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição no cinema latino-americano. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo – indústria política e mercado*. Vol II. São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural, 2007.

3. Dramas íntimos e as promessas de real: inserts afetivo-excessivos e o melodrama como estratégias no documentário brasileiro contemporâneo¹

Profa. Dra. Mariana Baltar

All memories are traces of tears

Intertítulo de 2046, dirigido por Wong Kar Wai

Era uma sessão do festival “É Tudo Verdade”, um festival tradicional dedicado ao documentário. Ao apresentar seu filme *Estamira* (2004), de cima do palco do Odeon, o diretor Marcos Prado, agradece a presença do público e à equipe, resumindo o filme e o processo de produção, e finaliza: “espero que vocês se divirtam... ou chorem!”

O prenúncio do choro não é algo tão distante do sentimento que envolveu parte da recepção deste documentário que acompanha intimamente uma personagem que de tão marcante ultrapassou as telas ganhando vida no teatro². No documentário de Marcos Prado,

¹ Este artigo faz parte da pesquisa “Políticas do excesso e narrativas do corpo - pornografia, horror e melodrama como inserts e atrações”, desenvolvida junto ao grupo de pesquisa *Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais* com apoio do Cnpq através da **Bolsa de Produtividade em Pesquisa**.

² A peça *Estamira – beira do mundo*, monólogo com Dani Barros e direção de Beatriz Sayad, estreou em 2011 com sucesso e reconhecimento na crítica teatral. Sobre a peça, conferir <http://estamirabeiradomundo.tumblr.com/> (acesso em 2 de fevereiro de 2015).

Estamira se performa enquanto força ao mesmo tempo explosiva, perturbadora e tocante. O filme é centrado em sua vida privada (suas falas que expressam uma visão cosmogônica peculiar, seus traumas sociais, suas estratégias de sobrevivência) trazida a público a partir de uma intimidade partilhada com o diretor e o aparato fílmico e que resvala ao espectador possibilitando um engajamento afetivo e sensorial com uma personagem perturbadora e ambivalente³.

Percebo em alguns dos documentários brasileiros recentes a recorrência dessas *performances de si* como expressões de intimidade diante do olhar público da câmera, expressões que mais que atender ao desejo contemporâneo de ver e ser visto, sustentam a autoridade e legitimidade o próprio filme, corroborando, a partir da sensação de intimidade partilhada entre personagem e espectador, as promessas de real que sustentam o horizonte de expectativas do domínio documentário.

Na tese Realidade Lacrimosa⁴, defendida em 2007, quando coloquei em diálogo - crítico e tensionado - as matrizes do documentário e da imaginação melodramática; em ação especialmente em filmes que se estruturam a partir da esfera privada, cotidiana e íntima dos personagens, buscava refletir sobre os efeitos políticos desse diálogo como forma de colocar em cena tensões do contemporâneo. Percebia, e ainda percebo, que esta era uma tendência do documentário contemporâneo no sentido de estabelecer o que chamei de *pactos de intimidade* e, através deles, sustentar a legitimidade e estatuto documental do próprio filme.

Desenvolvendo um pouco estas questões, parto da hipótese de que alguns dos filmes que mais chamam a atenção do público se estruturam a partir da fala (cenas de conversas, testemunhos confessionais dos dramas íntimos) e passagens onde as situações de performances, de trocas, de encontros são expostas e reiteradas

³ Para uma análise mais detalhada do filme *Estamira* e a noção de performance no documentário conferir Baltar (2010) .

⁴ Os filmes analisados na tese foram *Ônibus 174*, *A Pessoa é para o que nasce*, *Estamira*, *Um Passaporte Húngaro*, *Edifício Master* e *Peões*.

pelo tecido fílmico de modo a presentificar (dar presença simbólica no corpo do filme) as sensações de intimidade partilhada. Desse modo, mais que pactos de intimidades, tais passagens inserem no filme uma expressão *afetivo-excessiva* de dramas íntimos e cotidianos expostos ao olhar público.

Filmes como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *A Pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *As Canções* (Eduardo Coutinho, 2011) e *Elena* (Petra Costa, 2012) entre outros, centram-se em dramas íntimos (e não por acaso, muitos deles apoiado numa dimensão de memória privada partilhada no/com o aparato fílmico) como estrutura central do tecido narrativo e da própria autoridade documentária.

Essas e outras obras documentárias operam um diálogo peculiar e pendular (entre a adesão e o distanciamento) com o melodrama. Um diálogo que coloca em cena questões centrais relativas à constituição histórica da contemporaneidade, especialmente vinculadas ao panorama de imbricamento entre as noções de público e privado, à centralidade da intimidade como esfera de legitimidade e autenticidade e ao desejo, quase que pulsante, de ver e ser visto.

Tal diálogo com a imaginação melodramática estabelece um nível afetivo de engajamento, que se sustenta sobretudo a partir dos personagens e das suas relações com o aparato fílmico⁵ e, correlatamente com os espectadores, que reitera, através desse “contrato sentimental”, a esfera de legitimidade do discurso fílmico como um discurso vinculado à experiência da realidade.

Desde que finalizei a tese, as relações entre documentário e melodrama, bem como entre o documentário e outras narrativas do excesso (onde o melodramático é a matriz protagonista mas não

⁵ Embutido nessa noção de aparato fílmico está, para além do dispositivo, a mise en scene e os sujeitos dessa cena, diretor, equipe, outros personagens.

exclusiva, tendo a pornografia, o musical e o horror como companheiras) foram me chamando mais e mais atenção. Muitos foram os filmes que confirmavam minhas observações; mas nenhum deles me foi tão impactante quanto o último filme de Eduardo Coutinho, *As Canções* e o primeiro filme de Petra Costa, *Elena*.

Ambos os filmes trabalham de modo mais direto a dimensão da performance e do corpo das personagens diante da câmera, mobilizando mais do que procedimentos de simbolização exacerbada típicos do melodrama. Estes dois filmes produzem a sistemática **inserção** de performances (**musicais** no filme de Coutinho e **coreográficas** no filme de Petra Costa) que irrompem o fio narrativo das falas e posicionam afetos, sensações e emoções.

Mas se é a presença desses *inserts* afetivo-excessivos que unem os dois filmes, muita coisa na sua economia narrativa mais básica os separam. *Elena* adere mais diretamente ao universo do excesso melodramático; o filme usa de modo cabal os elementos mais marcantes do melodrama: símbolos exacerbadamente reiterados como a água, o close-up no rosto e a repetição de determinados quadros para compor e remarcar um fio emotivo que une as histórias das três personagens no que parece ser o destino comum da depressão⁶.

Já *As Canções* propõe um diálogo mais tensionado, embora muito visível, com o melodramático como é na verdade recorrente em outros filmes de Coutinho. Há no documentário o mesmo equilíbrio delicado entre a economia de contenção dos elementos fílmicos e o reconhecimento do modo melodramático de autofabulação dos personagens que o dispositivo de encontro montado pelo documentário não apenas deixa transparecer, mas busca firmemente.

São precisamente essas autofabulações que em outros filmes de Coutinho (como *Edifício Master* e *Peões*) tenho chamado de *performances de si*, e que em *As Canções*, operam através do ato de

⁶ Para uma análise mais detalhada de *Elena*, conferir meu artigo publicado na quarta edição da revista Rebeca (Baltar, 2013).

cantar para a câmera como forma de *presentificar* dramas íntimos e atualizar com isso as memórias mais privadas.

Como apontou diversos críticos, cantar e performar-se para as câmeras não é um procedimento novo no cinema de Coutinho, mas ao contrário dos filmes anteriores, o que eram passagens aqui e acolá, torna-se o cerne deste seu último documentário. O crítico Carlos Alberto Mattos, em seu blog, comenta: "Quando os personagens de *Santo Forte*, *Babilônia 2000* ou *Edifício Master*, por exemplo, eram instados a cantar diante da câmera, aquilo fazia parte da proposta de autofabulação embutida nos filmes. Ao cantar, as pessoas se reinventavam, assumiam mais plenamente o "teatro de si mesmas" que Coutinho buscava estimular com suas entrevistas."⁷

As passagens das performances musicais dos personagens em *As Canções*, ou os inserts de performances coreográficas (realizadas por Elena ou por Petra nas ruas e palcos de Nova York), em *Elena*, mobilizam intensamente engajamentos afetivos que materializam, através desses instantes, uma teia de diálogos com universos genéricos distintos do campo do documentário e que em ambos os filmes trazem uma força melodramática de comoção frente às exposições públicas dos dramas íntimos das personagens.

Proponho pensar tais passagens como uma construção de uma *melotopia* - neologismo formado a partir da ideia de uma utopia melodramática em que a expressão performática do corpo do personagem diante da câmera é capaz de dar materialidade ao mesmo tempo simbólica e dramática aos dilemas emotivos e sensoriais do personagem. A expressão é inspirada nas formulações de Richard Dyer (2002) sobre as relações entre utopia e entretenimento.

Um campo simbólico se instaura nessas passagens não como esfera de felicidade incondicional, mas como afirmação de uma resolução de conflitos e superação de situações dramáticas. A sina melodramática da superação se cumpre pela presença dessas performances de si em sua construção (melo)utópica.

⁷ In. <http://carmattos.com/2011/10/14/as-cancoes/> (acessado em 1 de outubro de 2014).

Tal resolução no caso de *Elena* é a própria retomada da memória da irmã, a superação do trauma e a transmutação de um destino/transtorno (a depressão) compartilhado entre mãe e filhas. Nas *Canções*, como bem afirma a última personagem, Sílvia, cantando “Retrato em branco e preto”, performar-se musicalmente e verbalmente frente ao olhar público do documentário é fechar a porta da memória. A conversa final entre Coutinho e Sílvia é sintomática. Do antecampo, ele pergunta: “Lembrar e falar ajuda a cicatrizar ou não”, ao que Sílvia responde: “Ajuda bastante.” e reafirma (...) “aqui foi pra botar um fecho de ouro, sabe. e de repente contar pra todo mundo que eu procurei outro caminho”. Corte seco, Sílvia se levanta e sai do palco. Uma cadeira vazia e o silêncio ecoam suas últimas palavras que sumarizam – aqui em franco desejo melodramático de fazer da cadeira e do silêncio símbolos dramaticamente marcantes – o movimento do filme.

Minha hipótese é que a partir do diálogo com a imaginação melodramática, materializado nestas performances dos personagens, instaura-se uma lógica de utopia melodramática de expressão e resolução dos conflitos íntimos a partir da força expressiva desses *inserts* afetivo-excessivos.

Penso ser importante articular o afeto e o excesso como estratégias de engajamento sensorial e sentimental que no documentário brasileiro contemporâneo responde a uma tendência já amplamente mapeada por diversos autores (tais como Consuelo Lins e Claudia Mesquista (2010), Mariana Baltar (2010) entre outros) e que dá conta das tentativas de recusar a tradição representativa em favor de uma “ênfase na dimensão temporal da experiência de pessoas e localidades” (Mesquita, 2008, p. 221).

Tal tendência faz com que relação fundadora do horizonte de expectativas do campo do documentário (a relação filme – mundo - espectadores) seja centrada numa organização de dramas privados, cotidianos e íntimos levados ao olhar público. Em um adensamento de preceitos característicos do documentário moderno (sobretudo no lugar central dos personagens), o documentário contemporâneo acaba por investir nas experiências individuais e nas singularidades onde,

para tanto, parecem fundamentais o que identifiquei como *pactos de intimidade* (Baltar, 2007). A partir dessa tendência é possível e desejável pensar numa certa recusa ao paradigma representacional, calcado na ideia de evidência do real. A legitimidade do filme de falar do/em nome do real (e assim alinhar-se ao campo do documental) se dará, portanto, não por assertivas totalizantes, mas pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade.

Este *pacto*, firmado na tessitura fílmica, substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário e isto é realizado pelo papel central da figura do personagem que através de suas performances dão a ver seu estado íntimo e privado.

Nesse sentido, o afeto e o excesso são pensados a partir do seu potencial de mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador em documentários que desestabilizam o horizonte de expectativas tradicionalmente associado ao gênero. Em ambos os filmes (*As Canções* e *Elena*), o diálogo com o excesso se dá através das performances que reiteram o convite endereçado ao nosso olhar sensível e ao nosso sentimento.

Há em *Elena* e em *As Canções* uma construção integral e orgânica de uma ordem melodramática no interior do documentário e, no entanto, cada um estabelece com essa ordem do melodramático uma relação bem distinta. Se em *Elena* é fácil perceber o melodrama como tessitura narrativa em ação - configurando uma adesão ao excesso; em *As Canções*, as descontinuidades características do documentário de Coutinho (em suas vinculações claras com o cinema moderno) produzem uma economia de afetos. Filme-afeto, documentário de atrações.

Cada um a sua maneira instaura uma *melotopia* distinta que se apresenta nas mobilizações entre o afeto e o excesso. Acreditado que tanto o excesso quanto o afeto são uma resposta sensível a um cenário que demanda mobilizações a partir do engajamento afetivo do corpo. É perceptível a abundância de narrativas que se ancoram

na importância da visibilidade/visualidade desde o projeto de modernidade que se adensa no contexto da sociedade pós-disciplinar atravessada pela sociedade do espetáculo. É a partir desse cenário que se entende a tendência contemporânea de narrativas cinematográficas e audiovisuais cada vez mais intensificadas no seu desejo de “falar” e mobilizar o corpo dos espectadores. O campo do documentário não está fechado a esses atravessamentos e cada vez mais, ele também, estrutura-se a partir de afetos e excessos para mobilizar seus espectadores.

Para entender o movimento reflexivo que estou encaminhando, é primordial considerar o lugar da intimidade no contemporâneo. Há uma forte correlação entre a noção de intimidade e de autenticidade, conforme argumenta Richard Sennett (1988). Uma correlação que sustenta o que me parece ser uma *autoridade de intimidade e promessa de real* que segue circunscrevendo o campo do documentário contemporâneo e que responde ao desejo pelo íntimo como modo de encontro, partilha, testemunho, confissão.

Diversos autores apontam uma reconfiguração do estatuto do privado (e ao que a ele está relacionado a partir das noções de cotidiano, íntimo, individual) como instância reguladora de uma vida pública e social. Esta é, em muitas medidas, a tese de Richard Sennett (1988) desde o final da década de 1970. A reflexão do autor aponta para um esfacelamento da vida pública em função da invasão da lógica que rege o privado nas maneiras de agir.

Embora localize a construção desse cenário no século XIX, Sennett afirma que a segunda metade do século XX tornará tal valor de privatização totalmente visível e estabelecido:

Foi a geração nascida após a Segunda Guerra Mundial que se voltou para dentro de si ao se libertar das repressões sexuais. É nessa mesma geração que se operou a maior parte da destruição física do domínio público. A tese deste livro é a de que esses sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada ficaram por muito tempo incubados. São resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a

formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (SENNETT, 1988, p. 30).

A noção de privatização da vida pública não implica a inexistência do domínio público, mas um regime que vai tratar esse domínio – e, portanto, as ações sociais e políticas – de acordo com uma lógica privada. Assim, o privado invade o público constituindo uma “imaginação psicológica da vida”, uma visão *íntima* da sociedade.

O resultado dessa confusão entre vida pública e vida íntima é a valorização desta última como esfera de autenticidade, gerando assim uma lógica de troca de intimidades como mecanismo e como símbolo de interação autêntica. O autor define esse panorama como um sistema de troca mercantil de intimidades e afirma que este mesmo sistema de valorização será aplicado ao domínio público, num regime narcísico, acarretando o esfacelamento da vida pública, a corrosão do caráter, e um regime de *tiranía da intimidade*.

Embora os argumentos de Sennett precisem ser relativizados, questionando-se a condenação um tanto apocalíptica do enfraquecimento da vida pública, ainda são extremamente pertinentes se cotejados aos desdobramentos da contemporaneidade e da sociedade de espetáculo, pensando como a lógica de troca de intimidades nos atravessa nas mais diversas esferas. Nesse sentido, é sintomático, por exemplo, como ver e ser visto parecem mais que um desejo pontual, uma condição de existência para as subjetividades contemporâneas.

O universo do documentário, especialmente a partir do que é conhecido como *documentário moderno*, está amplamente afetado por esse cenário, onde o personagem, tratado em sua interioridade e individualidade, passa a ser o fio condutor da narrativa através do investimento em sua vida e história privadas.

Com isso, o valor de intimidade e do cotidiano – bem como de outros aspectos que tragam em si esta tônica ao mesmo tempo privada e pública, como a memória – ocupam papel fundamental no interior do discurso fílmico. Fornecem, portanto, a lógica de

organização de ambas as esferas, pública e privada, na construção do documentário, conformando as abordagens das questões sociais e políticas.

Afetos e excessos como mobilizações sensíveis no tecido fílmico

Não vou me estender nas explicações sobre os conceitos de afeto e excesso⁸, mas apontar que os entendo como presenças no tecido fílmico (estratégias esteticamente orquestradas) que mobilizam engajamentos de ordem sensorial e sentimental no espectador.

Por outro lado, afeto e excesso tornam-se mais que nunca um horizonte de preocupações teóricas (com um vocabulário próprio atualizado em críticas e projetos fílmicos os mais diversos) como uma resposta sensível (efeito e instrumento) ao contexto contemporâneo que se remeta a centralidade do corpo, do espetáculo e das sensações nas dinâmicas inter-subjetivas e culturais.

Se não há entre os dois uma oposição dicotômica, há uma diferença em relação a seus lugares de fala; sendo o excesso mais associado a uma lógica propriamente narrativa vinculada às matrizes de um cinema de gênero moralizante; ao passo que o afeto, tem rendido reflexões mais associadas a projetos estéticos que partem de uma “disruptura” dessas próprias matrizes.

O excesso são modos de articulação da narrativa em procedimentos de reiteração e saturação constante: como se cada elemento da encenação – desde a música, a encenação, os textos, a visualidade, – estivessem direcionados para uma mesma função de construção de símbolos de “fácil”/imediata apreensão para o espectador. Esta ideia de fácil e imediata apreensão se vincula diretamente com o uso estratégico de obviedades que reiteram

⁸ Remeto nesse sentido a textos onde procuro trabalhar os conceitos como sintomas importantes do contemporâneo, na verdade como respostas estéticas e políticas ao contexto hipermoderno de uma cultura somática espetacular. Para um desenvolvimento dessas questões, conferir a “Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”, publicado na REBECA (2013) e “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão” publicado na Significação (2012).

operações simbólicas compartilhadas, e constantemente reatualizadas, no imaginário cultural. Trata-se de uma obviedade⁹ estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular, e assim mobiliza as projeções e engajamentos empáticos e passionais.

Em uma visão mais direta, o excesso está mais organicamente costurado ao tecido narrativo propriamente dito (e nesse sentido, integrado ao desenvolvimento do narrar/da storytelling propriamente dita); mas ele não se restringe a isso. Nas teorizações de Linda Williams (2004) sobre os gêneros do corpo, por exemplo, a autora identifica uma outra dimensão do excesso que irrompe como presenças do corpo fora de si e em uma pulsão extasiástica no tecido fílmico que interrompe o próprio fluxo narrativo mais estreito. Nas minhas apropriações dessas reflexões (Baltar, 2013), penso essa força disruptiva como *inserts* e os associo a uma lógica semelhante a das *atrações*, tal como Tom Gunning entendeu o conceito.

Entendo que é possível aproximar a economia geral das atrações ao conceito de afeto e entendo tal conceito a partir das reflexões de Elena Del Rio (2008). Para a autora, o afeto se ampara na performance de um corpo (incluindo aqui o fílmico como um corpo) e para o corpo: trata de um evento afetivo-expressivo de caráter ontogênico (que instaura uma realidade). “Afetos são, portanto, os poderes do corpo” (Del Rio, 2008, p. 8)¹⁰. Del Rio argumenta que, embora sejam distintos, há entre afeto e emoção uma interconexão fluida: “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo às vezes é afetado (Del Rio, 2008, p. 10)¹¹.

⁹ A noção de obviedade não deve ser entendida aqui como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que marca a economia reiterativa do excesso e com ela a “facilitação”, diria imediatez, do engajamento entre obra e público. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela.

¹⁰ “Affects are thus the powers of the body” (Del Rio, 2008:8)

¹¹ “Affect precedes, sets the conditions for, and outlasts a particular human expression of emotion (...) emotion nonetheless actualizes and concretizes the way in which a body is sometimes affected by” (Del Rio, 2008:10)

Como evento de natureza performática no interior do fílmico, o afeto é força desestabilizadora do fluxo da narrativa em si e também das construções morais articuladas, por exemplo, na tradição dos gêneros (não é a toa que Del Rio inicia seu livro a partir de um melodrama familiar clássico de Douglas Sirk). Podem ser momentos raros e pontuais, mas que tem a força de redirecionar todo nosso olhar para o restante da tessitura fílmica. Um evento que reconforma nosso olhar para o enredo, o argumento ou mesmo para os dramas performados no documentário.

Enxergo em muitos documentários contemporâneos – por seu elogio a dimensão performática dos encontros entre sujeitos na tela e aparato fílmico, por seus pactos de intimidade, pelo investimento no fragmento, no privado, no instante – há uma coagulação entre afetos e excessos que conseguem a um só tempo tecer e tensionar mobilizações sensoriais e sensacionais.

Pactos de intimidade como partilhas contemporâneas

Em um diagnóstico mais amplo sobre o documentário contemporâneo, Claudia Mesquista (2008, p. 222) aponta que os filmes propõem uma “atenção a ambientes banais, incidentes corriqueiros e aparências imediatas que às vezes adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo”.

Vê-se intensificar nesse documentário contemporâneo uma liberação pelo apreço pelas asserções e comprovações totalizantes – um certo “grau de recusa dos vestígios miméticos” (Mesquita, 2008, p. 225) – em nome da exaltação do instante, do valor poético, da expressão da superfície e dos afetos (sejam eles mobilizados em torno de excessos estéticos ou não), da centralidade do cotidiano como foco dos olhares.

Desde a cristalização do documentário moderno como forte tendência a partir dos anos 1960, o campo do documentário investe em um recorte privado, cotidiano e íntimo. Mas nesses filmes mais contemporâneos (entre eles o que aqui analiso), o cotidiano não é apenas esfera do privado onde se travam batalhas políticas; como se entendeu seu lugar nas lutas dos movimentos minoritários a partir

dos anos 1970 e 1980 e que configurou o que Micheal Renov (2004) chamou de a “nova subjetividade” no campo do documentário. Mais que isso, nesses filmes, o cotidiano é esfera de sentimentos e de individualidades que mobilizam como afetos e fragmentos os espectadores e o campo do político. Nesse sentido, afasta-se do desejo prioritariamente representativo, para entrar no campo de uma partilha de individualidades e de sensibilidades.

O cenário descrito acima demanda formas de encenação de uma partilha de se dá entre sujeitos no filme, aparato e, correlatamente, espectadores, de modo a tornar comum o que é privado e íntimo. Nesse sentido, as performances de interação, de encontro, as cenas de conversas e auto-exposições são um modo eficaz de firmar um pacto entre filme e espectador que emula, dá corpo e legitima, um outro pacto firmado entre sujeito na tela e aparato fílmico. A essa economia performo-afetiva que dei o nome de *pactos de intimidade*.

A ideia de *pacto de intimidade* se constitui a própria estratégia de autenticidade e legitimação de um filme que se centra no cotidiano, nos personagens e no privado. Trata-se de compor dispositivos dos mais diversos que tem em comum a construção de uma sensação de intimidade e proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores. Entre os dispositivos mais comuns em ação no firmar desse *pacto*, tenho destacado os distintos diálogos com a imaginação melodramática, a presença do diretor e do aparato fílmico, a força das ações e relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões, a ênfase em *close-ups* e planos-detalle reiterar o efeito emotivo e afetivo de intimidade e interioridade.

É o personagem e é a noção de intimidade que organizam documentários diversos como *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Fala Tu* (Guilherme Coelho, 2003) e seguramente poderemos pensar pactos de intimidade estruturados em seus tecidos fílmicos. Mas me chama atenção como, a despeito das importantes distinções inerentes a cada um desses filmes, afeto e excesso são elementos preponderantes em muitos dos documentários contemporâneos.

As passagens de performances musicais e performances de movimentos corporais nas *Canções* e em *Elena*, que aqui estou pensando a partir dos conceitos de afetos e excessos, são as estratégias centrais para firmar esses pactos de intimidade. Mais do que trazer para o olhar público os dramas íntimos, tais passagens dão corpo a uma ordem de questões centrais para o campo do documentário: o problema do encontro. Por sua força de engajamento sensorial e sentimental, convidando o espectador a experimentar em si o encontro com o alheio, argumento que estas passagens conformam a esfera utópica das partilhas. Configuram-se melodias (utopias melodramáticas) onde o partilhamento se faz presente e possível.

Melodias - dos dramas íntimos aos encontros de alteridades

O neologismo *Melodia* se constrói inspirado especialmente no uso que Richard Dyer faz do papel da utopia nos espetáculos de entretenimento massivo, sobretudo no universo do musical hollywoodiano. Para Dyer, o musical, por sua estrutura casada das atrações e da narrativa (os números musicais e o enredo/storytelling em si) constrói uma experiência em que os conflitos (de classe, raça, gênero) que circunscrevem o par amoroso são solucionados pela força do espetáculo (na presentificação excessiva de sua tessitura fílmica, eu diria), configurando com isso uma utopia a partir da qual os espectadores se engajam afetivamente.

O argumento de Dyer é na verdade uma discussão importante com os críticos da cultura massiva no que toca a questão do caráter escapista dos espetáculos de entretenimento. Para Dyer, o valor e papel sócio-cultural do entretenimento está na sua construção de uma experiência prazerosa que compartilha um mundo com os espectadores.

Se de um lado, os filmes hollywoodianos mais massivos e espetaculares (os musicais, por exemplo) parecem nos oferecer um mundo à parte da realidade social onde tudo magicamente se encaixa (as pessoas cantam e dançam); por outro, não se trata de construir uma utopia em si, mas apresentar quais formas podem tomar o mundo

utópico onde podem ser suprimidas dos conflitos e opressões. Em outras palavras, construir no fundo um desejo por um espaço-tempo onde os conflitos silenciem.

Aqui argumento que os diálogos com o melodramático criam uma dinâmica análoga (daí a tentativa do neologismo *melotopia*). Neles, os conflitos que são resolvidos pela força do excesso melodramático são de duas ordens: de um lado, os próprios dramas íntimos dos personagens; mas de outro - que para mim talvez seja o mais importante - o próprio conflito de um **encontro** de diferenças, de alteridades. Nesse sentido, argumento que as performances de fala e canto de *As Canções* são um caso paradigmático que merece ser destrinchado de modo mais pontual a título de conclusão.

Fechando com *Canções* e a filosofia do encontro

Entre homens e mulheres, 17 personagens¹² se performam em *As Canções*. 17 alteridades que partilham conosco seus dramas íntimos que invariavelmente estão relacionados a sofrimentos por separações e abandonos - seja por amores perdidos ou por amores morridos.

Fabian Cantieri, na sua crítica ao filme para a revista Cinética, afirma que as canções não se trata de uma lógica do afeto: "Estamos sim diante de um melodrama - drama que, sem querer se importar em ser verdadeiro ou falso, acontece diante de nossos olhos, com sua decantação em fonemas com o peso de todo o significado que elas poderiam agüentar. Fonemas que viram estórias que são refletidas ou se refletem em canções."¹³

Afirmo que em *As Canções* não se trata de escolher entre o afeto e o excesso do melodrama, mas se trata de perceber uma lógica combinada entre ambos. A presenças das performances do cantar são instantes de afeto/afetação que nos fazem olhar de modo distinto

¹² São 9 mulheres e 8 homens, sendo que três deles apenas cantam sem falar (entre eles Fátima que já havia aparecido, também cantando, em *Babilônia 2000*).

¹³ In:

<http://www.revistacinetica.com.br/ascancoes.htm> (acessado em 1 de outubro de 2014).

para os dramas íntimos expostos pela performance da fala na situação de conversa que o filme instaura. Ao mesmo tempo, as músicas são simbolizações exacerbadas desses mesmos dramas - símbolos de vida, de moral e visões de mundo que se presentificam na canção (procedimento típico do excesso melodramático).

As primeiras vozes que aparecem no filme são um pouco mais entoadas, embora nenhuma prime pela excelência musical, afinal não se trata da beleza das performances, mas da sua força enquanto símbolo e, principalmente, enquanto exposição de uma vulnerabilidade frente ao olhar da câmera. As vozes cantando e depois reenquadrando a canção e o ato de cantar em uma narrativa que explica seu valor simbólico conduz a uma dimensão afetiva da memória. Música e verbo formam um laço afetivo para o drama íntimo que o reapresenta como memória ao olhar público.

Enquanto afeto-excesso, essas passagens no filme (que são o filme inteiro, importante que se diga) expõe mais que dramas íntimos; expõem as formas de expor-se, de narrar-se e de narrar tais exposições. Pela lógica combinada de afeto e excesso, *As Canções* deixa muito óbvio, à pele, a centralidade do que Ismail Xavier um dia definiu como a filosofia do encontro no documentário de Coutinho.

É importante notar o papel desmistificador dos momentos em que o filme rompe com a imaginação melodramática. São momentos em que a consciência da performance atravessa a cena – gesto do tecido filmico de Coutinho que estabelece seus vínculos com a tradição do cinema moderno. Assim, instantes como os do Comandante José Barbosa pedindo as marcações cênicas de como sair do quadro atestam tal consciência da performance de ambos os personagens e do filme.

Entra as várias passagens afetivo-excessivas a de Gilmar é uma especialmente significativa como presentificação melotópica do pacto de intimidade. Ao final de seu depoimento – em que relembra a esposa, já falecida, e a figura da mãe costureira e a música *Esmeralda* (Carlos José, 1960) que esta cantava na mesa de corte – ele se surpreende ao chorar.

“Ficou meio estranho isso, não sei porque eu chorei”, diz Gilmar ao final de seu depoimento comentando que não havia motivo, pois as sensações evocadas pela música de Carlos José são alegres e positivas, remetem à mãe que está viva e com saúde. Do antecampo, ouvimos a voz de Coutinho: “Mas é que sentimento bom, a gente lembra e chora”.

Mais a frente, outra personagem reafirma o caráter catártico do próprio ato performático proposto pelo filme. Em um dos mais longos do filme (dura 10 minutos), Lídia relembra uma intrincada e complexa relação com o amante. Exerce na fala uma autocrítica dura ao se chamar de vigarista e de modo factual e ao mesmo tempo repleto de pausas e comentários de efeito dramáticos (“eu muito preta com meu bico muito vermelho andava naquele cadillac rabo de peixe” ou “pela misericórdia desse deus que eu odiava, a bala não saiu”) reconta o momento em que, de revólver na mão, explode em ameaças ao amante e coloca um fim a relação. Pouco antes do final de seu depoimento, canta “O Tempo vai apagar” (Roberto Carlos). A narrativa de sua fala é (auto)estruturada para antecipar e ressaltar dramaticamente esta conclusão do caso, mas a figura de Lídia é forte e altiva. “Foi muito bom”, diz ela se levanta, retira-se do palco e da coxia, fora de quadro, ouvimos seu derrame de lágrimas.

Como é habitual nesse cinema centrado nas performances de falas íntimas dos personagens, nos filmes de Coutinho cada depoimento é amplamente decupado para oferecer o equilíbrio entre o excesso melodramático das performances e a contenção moderna do comportamento fílmico (enquadramento, luz, ausência de som pós-produzido). Nesse sentido, é sintomático também o teor e a cadência das perguntas conduzidas pela voz de Coutinho do antecampo, organizando o fluxo do depoimento, induzindo temáticas, compartilhando expressões e vocabulários com os personagens que intensificam as sensações de conversa, de troca de intimidade. Nesse sentido, toda a seqüência do personagem Queimado é exemplar, quando ouvimos Coutinho incorporar na sua pergunta uma expressão oferecida pelo personagem momentos antes, “você vacilou muito

depois disso?”, ao que o personagem responde: “quer me comprometer cara?! Sou invacilável”.

O final do depoimento de Queimado também é particularmente interessante como afirmação de uma dramaturgia de interação e de troca que é tão peculiar aos documentários de Coutinho. “Essa música “Que Nega é essa” marcou a minha vida”, diz o personagem. Corte seco, o plano fica mais aberto e Queimado pede a Coutinho para dar um último recado, no que é prontamente atendido pelo filme: “eu queria que você, independente do que vai ao ar, só que tu exaltasse uma coisa que eu preciso (...) é que tudo o que estou fazendo aqui agora é para honra e glória do nosso senhor Jesus Cristo, sem Jesus eu não sou nada”. Coutinho pergunta “de que crença é, de que igreja você é?”, ao que Queimado responde: “eu? Sou de Jesus Cristo não sou de igreja nenhuma”.

A performance de Coutinho como presença nos seus filmes reforça as sensações de encontro e troca, reitera o pacto de intimidade firmado no tecido fílmico. Tal performance – suas intervenções na direção das questões e da própria fala dos personagens – reenquadram as fabulações daqueles que passam por sua câmera.

A *melotopia* criada pelos eventos afetivo-excessivos das *performances de si* e dos *pactos de intimidade* convidam a fruir a partir da promessa (frágil e por isso mesmo utópica) da resolução dos dramas íntimos e da construção de relações onde as alteridades se encontram e se resolvem, não na dissolução das diferenças, ou na falsa promessa liberal de igualdade, mas na partilha e no encontro.

Nesse sentido, o filme de Coutinho é tão mais afetivo-excessivo e “melotópico” quanto forte pela capacidade de expor, mais que tudo, a síntese do que marcou os documentários do cineasta desde *Santo Forte* (1998), aquilo que Ismail Xavier (2003) definiu como uma filosofia do encontro.

É importante notar como nesses filmes de Coutinho, a despeito dos fortes vínculos com a tradição descontínua do cinema moderno (ou talvez exatamente por conta disso), um projeto estético e político transparece e diz respeito às permanências do melodrama

como modo de imaginar e imaginar-se no mundo. O cinema de Coutinho percebe isso e consegue trazer esse melodramático para o filme sem necessariamente aderir ou igualar-se a ele. E é essa a grande melotopia operada pelo filme e que presentifica a filosofia do encontro, tal amplamente ressalta e elogiada pela fortuna crítica do cinema de Coutinho. A capacidade de promover uma partilha na alteridade, dar corpo ao repertório cultural do outro sem a falácia condescendente do igualar-se ao outro. Eu não sou o outro, afirma os filme, mas eu posso estar com o outro.

Referências

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese (Doutorado) – PPGCOM/UFF, 2007.

_____. Cotidianos em performance. In: MIGLIORIN, Cezar. (org).

Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje. RJ, Azougue, 2010

_____. Entre afetos e excessos respostas de engajamento sensorio-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. In: **REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, Volume 4, 2013.

_____. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. In: **Revista Significação**, ano 39, nº38, 2012.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess**. Yale University Press, 1995. [Primeira edição: 1976].

CLOUGH, Patricia. **The affective turn: Theorizing the social**. Durham: Duke University Press, 2007

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG/ Humanitas, 2008.

DEL RÍO, E. **Powers of Affection. Deleuze and the cinemas of performance**. Edinburg University Press, 2008.

DYER, R. **Only Entertainment**. Routledge, 2002

- ECO, Umberto. **A Vertigem das Listas**. Record, 2010.
- ENNE, Ana Lúcia. **O sensacionalismo como processo cultural**. In: *Comunicação e Melodrama. EcoPós*, publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- FREIRE COSTA, Jurandir. **O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- LINS, C e MESQUISTA, C. **Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. RJ, Zahar, 2008.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro, Rocco, 2012.
- MARCUS, Steven. **The Other Victorians: a Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England**, NY, BasicBooks, 1971.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film**. Durham, Duke University Press, 2000.
- MESQUITA, C. **A Superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível**. In. LEAL, B., GUIMARÃES, C. e MENDONÇA, C. (orgs). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- RENOV, Michael. **The Subject of Documentary**. Collection Visible Evidence Vol. 16. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do homem público. As tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- VIEIRA Jr, Erly. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. Tese de Doutorado (Orientador: Denilson Lopes). ECO - Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, 2012
- WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: gender, genre and excess**. In: BAUDRY, L.. e COHEN, M.(org). *Film Theory and criticism*. Oxford Universty Press, 2004.
- TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada - filosofia da sensação**. Campinas/SP, Editora da Unicamp, 2010.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3.ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- _____. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna**. Cinemais 36, outubro/dezembro, 2003.

4. José Celestino Campusano, ¿Una cinematografía emergente?

Prof. Máximo Eseverri

En un encuentro de homenaje al cineasta Fernando Spiner, realizado en noviembre de 2009 en la Biblioteca Nacional argentina (Ciudad Autónoma de Buenos Aires), los integrantes del grupo "Cine con vecinos" de la localidad de Saladillo (Provincia de Buenos Aires) Fabio Junco y Julio Midú señalaron que, en la actualidad, ya la totalidad del proceso cinematográfico se encontraba en manos de los espectadores mismos. Desde mediados del siglo XX, los formatos filmicos de paso reducido primero, y más tarde los sistemas de video analógico hogareños habían puesto al alcance de las capas medias la posibilidad de registrar audiovisualmente un evento cualquiera, de manera progresivamente más sencilla con el paso de las décadas. Una cinematografía "amateur" se hizo posible así por fuera de los espacios de realización profesional, los sitios de enseñanza e incluso más allá de los círculos de los realizadores "independientes". En las postrimerías del siglo, continuaban explicando los realizadores, la proliferación de las computadoras personales y, con ella, los programas de edición de video permitieron a amplias capas de la sociedad acceder no ya sólo al registro sino también al montaje de imágenes audiovisuales. La comercialización de una nueva generación de cámaras digitales para "*point-and-shooters*" culminó este capítulo, adaptando la instancia de registro a los sistemas de edición digital ya vigentes. Finalmente,

concluían Junco y Midú, la llegada de Internet y especialmente el escenario actual que definía la llamada “web 2.0” (esencialmente: el desarrollo de redes sociales), cerraba un círculo iniciado aproximadamente hace medio siglo, cuya circunferencia fue completándose cada vez con mayor rapidez a medida que pasaban las décadas: tras varias generaciones de realización *amateur* y unas dos décadas de penetración de sistemas de edición hogareños, ahora no sólo era posible “rodar” y practicar un montaje de lo registrado, sino también compartirlo, difundirlo.

A la hora de pensar qué ha cambiado en el panorama del cine argentino, la indagación puede dirigirse hacia el campo mismo del quehacer cinematográfico: lo industrial¹ y lo independiente², las continuidades y rupturas entre generaciones de cineastas³, los cambios en la economía de la realización, los circuitos de festivales o las nuevas tendencias estéticas podrían formar parte de la agenda. Sin embargo, puede afirmarse que uno de las mutaciones decisivas en el todavía joven nuevo milenio han venido de un “ensanchamiento” del campo. Tal cambio es, a un mismo tiempo, consecuencia del desenvolvimiento de elementos inherentes (por ejemplo, el paciente trabajo de las escuelas de cine, en las que no se forma sólo realizadores sino también técnicos y especialistas, o la transformación política en los sistemas de fomento y la política audiovisual emanada desde el Estado), pero también de elementos nuevos e inesperados, que han llevado lo que rápidamente podríamos llamar la “expresión cinematográfica” a un estadio excepcional, porque ha alterado, presumiblemente de manera irreversible, las condiciones de enunciación del hecho fílmico. Entiendo aquí por “expresión cinematográfica” a un conjunto de discursos que recurren a lo audiovisual como materialidad, y que lo utilizan de manera creativa, explotando y experimentando sus posibilidades comunicativas y

¹ Al respecto ver , entre otros, Campodónico, 2005 y 2010.

² Al respecto ver, entre otros, Aguilar, 2010.

³ Al respecto, ver Andermann, 2015. Andermann no sólo se ocupa de la emergencia de nuevas cinematografías en los noventas, sino que construye de forma pionera una genealogía desde el inicio de la democracia a comienzos de los ochentas hasta la fecha.

estéticas, más allá del carácter industrial, comercial o profesional de una obra.

Constituye hasta hoy un lugar común en los estudios sobre cine que no existe una cinematografía de lo subalterno sino, en el mejor de los casos, iniciativas de cineastas que retratan o dan un lugar al subalterno. El cine no es, no puede ser, la voz de un otro, socialmente hablando, sino, apenas, un lugar en el que ese otro, marginado o subalterno, es retratado; un ámbito donde una voz le es prestada o habilitada. Todos los cines "militantes", sociales o de intervención política aparecidos en Latinoamérica desde hace poco más de medio siglo pueden encuadrarse dentro de este debate. Si el boliviano Grupo Ukamau puede realizar películas habladas en aymara y con integrantes de comunidades indígenas, lo hace sin embargo a través de la cámara y el ojo de cineastas formados, pertenecientes a las capas medias de su sociedad, y en función de un programa político específico⁴. Glauber Rocha en Brasil o Tomás Gutiérrez Alea en Cuba pueden reflexionar sobre esto, aunque esa tan potente capacidad analítica no disuelve esta aporía misma, más bien la subraya.

La cinematografía argentina no ha estado ajena a esta problemática. Grupos de cine político como Cine Liberación o Cine de la Base han desarrollado filmografías notables, y sus hacedores han sido perseguidos y hasta desaparecidos, como en los casos de Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez, Pablo Szir y otros, por fuerzas represoras⁵. Su legado es único y la sola ocurrencia de su trabajo ha expandido las fronteras mismas de lo que entendemos por cine. Sin embargo, en todos los casos puede corroborarse que se trata de proyectos cinematográficos gestados desde los estratos medios, mediante técnicas y teorías aprehendidas en ámbitos de enseñanza o de ejercicio profesional vinculados con un ejercicio de la imagen en movimiento propios de una cultura hegemónica.

⁴ El cine del Grupo Ukamau ha sido ampliamente desarrollado en Sanjinés, 1979.

⁵ En 2015, sigue siendo escasa la bibliografía sobre cineastas argentinos desaparecidos. Fernando Martín Peña (2000, 2014) ha abordado la figura de Gleyzer y, en años recientes, la de Jorge Cedrón.

Según la caracterización de Solanas y Getino, si un “tercer cine” presenta ya estas características, lo mismo cabe decir de un cine “segundo”, como el representado en Argentina (casi de manera exclusiva en su Capital Federal, la ciudad de Buenos Aires) por diferentes cineastas que hallaron, desde mediados del siglo, caminos para una expresión personal desalienada del sistema de estudios que constituía la producción cinematográfica industrial. En todos los casos encuadrables dentro del “nuevo cine” de los sesentas en Argentina, puede corroborarse que se trata, una vez más, de cineastas cuya extracción es la clase media. Y las posibilidades de producción de esta cinematografía aparecen asociadas, en algún grado, con el fomento estatal, el apoyo de diferentes organizaciones de la sociedad civil, y sobre todo, con el andamiaje técnico y económico generado por el auge de la producción de materiales audiovisuales para televisión y la realización de cortos publicitarios. Esta estructura técnica y esta organización económica fue la que habilitó el desarrollo de obras audiovisuales por fuera del sistema industrial de estudios que hasta entonces monopolizaba esta práctica.

En los ochentas, en Argentina, la aparición de espacios como la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UnCiPaR) o la Sociedad Argentina de Videastas Independientes (SAVI) marca la emergencia de una cinematografía amateur, que recurre a diferentes espacios de formación, consumo y exhibición. Se caracteriza, en un primer momento, por el recurso a formatos cinematográficos de 8 y 16 milímetros, el ejercicio de un cine de bajo presupuesto y una referencia al cine-arte o cine de autor. Por fuera de los circuitos industriales de un cine publicitario o de entretenimiento, sus obras se insertan en pequeños festivales y muestras, que, como ha sucedido en la emergencia de otros medios expresivos de complejo desarrollo técnico como la radiofonía, no distingue de manera tajante entre emisores y receptores: a menudo, los espectadores de estas obras son otros realizadores amateurs, o que buscan serlo, o se encuentran relacionados con ellos. Pero aún en esta etapa, es difícil hallar casos de cineastas que no pertenezca a clases medias o altas, entre otras

cosas, por el alto costo de los materiales. Pero no menos peso tiene en la ecuación una cultura del amateurismo que soporta un *habitus* de clase específico. Además, y en general, muchos de los integrantes de este pequeño movimiento parten de un ejercicio amateur como primer paso (en muchos casos el único posible) hacia una profesionalización de la tarea en el ámbito cinematográfico industrial, la realización televisiva o el ejercicio de un cine publicitario.

A comienzos de los noventas, la proliferación del video hogareño y el acceso a cámaras que permiten alcanzar formatos de video intermedio entre los caseros y los profesionales, habilita la emergencia de diferentes realizadores que lo utilizan en clave plástica, dando lugar a expresiones de "videoarte" o "videocreación" y, por otro, a un (en un comienzo muy) resistido uso del video para la confección de obras argumentales o documentales. Si todavía se corrobora el ya citado origen social de los realizadores, la expansión y la relativa flexibilidad del medio video sí permite una multiplicación y diversificación de temas y de estéticas. Además del amateurismo, que encuentra en el video posibilidades económicas y expresivas que el cine, aún en sus "pasos reducidos" negaba, el registro magnético también pone al alcance de miles de familias la posibilidad de registrar sus experiencias de manera sencilla, casi sin necesidad de un saber técnico específico. Y permite a todo un espectro de organizaciones e instituciones de la sociedad civil y el Estado, acceder a una narración y una memoria audiovisuales en un grado mucho mayor en relación con todas las experiencias previas. Este último dato, que pareciera no tener mayor relevancia en relación con una historia del cine, posee, queremos argumentar, un valor central en tanto cambia lenta pero radicalmente el estatuto de la experiencia audiovisual para vastas zonas de la sociedad, alcanzando, por fin y de manera nueva, a las capas más bajas, que por fin tendrán las primeras chances de acceder al ejercicio de narración audiovisual a partir de iniciativas propias, y de manera progresivamente más sencilla.

El trabajo de cineastas como Raúl Perrone, en el campo argumental, o Pablo Reyero, en el ámbito del documental, marcan, a

lo largo de la década, la aparición de formas de narrar y actores sociales inusuales en la pantalla pocos años antes⁶. Su interés por dar lugar a sujetos sociales o ámbitos que hasta ese momento y desde hacía tiempo se encontraban “fuera del radar” de los cineastas locales, los despega del rumbo general. Pero tal interés por lo subalterno no se encuentra motivado, como sí había sucedido décadas antes, por un móvil político-revolucionario. En el caso de Perrone, se trata más bien de recuperar en la pantalla algunos de los elementos de su vida cotidiana en el ámbito suburbano y dar carnadura a sus inquietudes como artista. Si sus primeras realizaciones apuntaban hacia un cine *alla Jarmusch*, o vinculados con cierta cultura rock local, a medida que avanza la década son sus vecinos y allegados lo que ganan lugar en la pantalla. A través de ellos, y sus prácticas y calles y hogares, se integran al repertorio del cine local (pioneramente, además, a través del video) situaciones inusuales, mediadas por un esmerado trabajo de puesta en escena. Si bien en Perrone no se ve superada la aporía social que señalábamos más arriba, sí se corrobora el desarrollo de una cinematografía por fuera del campo: al igual que otros cineastas independientes de otras épocas, como Simón Feldman, Perrone no se inicia en el cine sino en la plástica, más específicamente en la ilustración. Y su primer cine se realiza por fuera de los canales de fomento, y se exhibe en espacios alternativos (por ejemplo su propia casa, en la localidad suburbana de Ituzaingó).

También en los noventa, comienza a desarrollarse el trabajo de Rubens Lumière (quien, con el paso de los años desarrollará otros seudónimos, como “Rubens Miserikordia”, “Señor Luz” o, en la actualidad, “Tetsuo Lumière”). Oriundo de la zona Sur del Conurbano bonaerense, este joven realizador gestará una obra a partir de recursos ínfimos, realizando cortometrajes en formatos semi-hogareños como el Super VHS, y editándolos luego mediante la conexión de dos

⁶ Perrone (1998) ha desarrollado un pequeño libro de autor en el que vuelca, como lo hace Sanjinés en la obra antecitada, las bases de su práctica cinematográfica y repasa los primeros ocho años de su obra. No existen, a la fecha, obras de largo aliento sobre este realizador suburbano.

videocaseteras. Formado en teatro bajo la mirada de dramaturgos relacionados con el teatro independiente y "villero", y a través de algunos cursos de cine para principiantes, sus obras irán ganando en complejidad a lo largo de los años hasta llegar a conseguir el primer puesto en un certámen japonés y más tarde en uno de los rubros del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, único festival clase A de Argentina. La mención del trabajo de TL en este artículo no tiene que ver tanto con el universo temático de sus películas, cuya referencia más usual es la comedia *slapstick*, el humor negro, el rock, las artes marciales o las *cult movies* estadounidenses del cincuenta y el sesenta. Su caso interesa aquí porque constituye, entre aquellos que han podido relevarse, uno de los primeros en los que una obra general emerge por fuera del circuito industrial, publicitario o de escuelas; recurriendo a procedimientos inusuales y desdeñados por el campo, aportando una estética y unos temas no frecuentes, y constituyendo una expresión audiovisual gestada en los estratos más bajos de la sociedad local.

En el nuevo milenio, han surgido en Argentina otros tantos proyectos de cine independiente, en general de carácter juvenil, como Farsa Producciones, las realizaciones de Agustín Benito, también conocido como "Tongue", o Paura Flics. Se trata, en general, del ejercicio de un cine de género en un contexto de precariedad y firme vocación, que acaba ganando un espacio en la escena local por prepotencia de trabajo. Un caso que merecería un estudio aparte y de largo aliento es el citado al comienzo de este artículo, "Cine con vecinos", que excede largamente cualquier apuesta al género o gesto generacional, y ha logrado integrar tras un proyecto cinematográfico colectivo a los miembros de varias comunidades rurales de la Provincia de Buenos Aires. En ese marco, han sido realizados ya decenas de largo y cortometrajes, tanto de ficción como documentales, recurriendo a equipos técnicos y artísticos no profesionales. Mediante el ejercicio de este cine amateur, sus hacedores han logrado llegar a insertarse en los más diversos circuitos de exhibición y sus fundadores, Junco y Midú, han llegado a ejercer la realización profesional.

Todos estos emprendimientos no nos interesan en esta ocasión, sin embargo, por la original configuración de su matriz productiva. Entre otras cosas, porque no es allí donde encuentran un denominador común. Lo que todas estas experiencias parecieran compartir es, por un lado, la posibilidad y la capacidad de dar forma a un proyecto cinematográfico integral por fuera de los carriles habituales de la realización audiovisual en Argentina y, por el otro, conseguir no sólo la concreción de sus obras (logro ya largamente alcanzado por los cineastas independientes locales desde hace más de medio siglo), sino también establecer "ecosistemas" de producción a través de la generación de sus propios espacios de exhibición, sus canales de circulación, sus instancias de difusión y a través de todo ello, en definitiva, su propio público.

Y gestado por canales no tradicionales, tal público posee también características novedosas, comenzando por el hecho de no ser masivo en el sentido convencional. El desarrollo de entornos virtuales y la multiplicación exponencial de los medios técnicos al alcance de amplias zonas de la población se suma en el nuevo milenio a una cultura audiovisual generalizada, no sólo para el consumo pasivo, sino para una interacción en base a parámetros de erudición y conocimiento informales y expandidos.

Lo que es más, estos proyectos cinematográficos logran montarse por fuera de los canales materiales más usuales para países como Argentina, esto es, los del fomento estatal. O entran y salen con libertad y flexibilidad de esas fuentes de financiación económica y viabilización material, con propuestas centradas en públicos específicos, sin quitar la mirada de lo masivo; con elementos característicos de un cine de autor sin diseñar sin embargo, la inserción de sus realizaciones en un mercado.

Una última característica de este tipo de cinematografías es que tienden y logran establecer redes y formas cooperativas no sólo en lo que hace a la realización, sino también a las otras instancias que involucra el hecho fílmico. Su ocurrencia puede entenderse como un capítulo de un proceso más amplio, de empoderamiento de la

sociedad civil frente a la hegemonía económica del mercado y política del Estado. Tal emergencia, sin embargo, no niega las otras instancias (es decir, el mercado y el Estado) sino que más bien se negocia con ellas, se apunta a sus porosidades, se aprende de sus estructuras y se rehúyen sus asperezas.

La conjugación de todos estos elementos coloca a los realizadores a las puertas de una concepción estética y narrativa potencialmente novedosa en el sentido en que es expresión de unos actores nuevo, unas problemáticas en general no frecuentadas desde la producción industrial o "independiente" y unas estructuras que se diferencian de las convencionales. Como posible síntoma de su novedad, pese a que ya han alcanzado espacios de exhibición tradicionales o de alcance masivo (por ejemplo, exhibición en el circuito nacional de salas estatales, emisión a través de TV satelital o por cable), casi todas estas manifestaciones se encuentran por fuera del radar de la crítica cinematográfica, tanto la de los medios masivos como la de los especializados, y cuando recibe alguna referencia, ésta tiende a ocurrir en base a parámetros de análisis que les son inapropiados. Y a esa falta de reconocimiento por parte de la crítica se contraponen una capacidad especial, frente a otros realizadores, de generar un propio discurso, un programa, y poder compartirlo, comunicarlo, no ya bajo los parámetros de un "manifiesto", como ha ocurrido tradicionalmente con las diferentes vanguardias del cine en Latinoamérica y en el mundo, sino más bien bajo la puesta en foco de una identidad y el trazado de un itinerario creativo que se expresa y desarrolla a través de medios propios (blogs, redes sociales, etc.) o en la sucesión de diferentes apariciones en medios de comunicación tradicionales, de diferente alcance.

En el resto del artículo me concentraré en diferentes apariciones mediáticas, sobre todo en medios gráficos y virtuales, de un realizador argentino cuyo trabajo se halla en las coordenadas del fenómeno que acabo de presentar. Realizaré breves comentarios de algunas de sus declaraciones, con la esperanza de que colaboren a describir mejor los diferentes elementos que he enunciado hasta aquí.

José Celestino Campusano nació en 1964 en el partido de Quilmes, Provincia de Buenos Aires. Estudió la carrera de realización en el Instituto de Cine de Avellaneda. Junto a un grupo de familiares y amigos fundó la productora Cine Bruto, que ya tiene en su haber varios largometrajes como *Legión, tribus urbanas motorizadas* (2006), *Vil romance* (2008), *Vikingo* (2009), *Paraíso de sangre* (2011, en codirección), *Fango* (2012), *Fantasmas de la ruta* (2013), *El Perro Molina* (2014) y *Placer y martirio* (2015). Con excepción de la primera, que es un documental, se trata de películas de ficción. Antes de concretar *Legión...* Campusano ha practicado el cortometraje durante alrededor de quince años, pero el grueso de su obra ha sido gestada en el nuevo milenio. También escribió "Mitología marginal argentina" (2012), libro cuasi autobiográfico de relatos del conurbano bonaerense que ya cuenta con dos ediciones.

Hasta la fecha, con excepción de su último largometraje, todas sus películas hacen referencia al mundo suburbano, e incluyen personajes marginales, actuando bajo las reglas de los bajofondos, moviéndose en ámbitos afectados por el crimen y diferentes formas de la violencia social. Sus películas parecen oscilar entre el drama social y el film de acción, con varios ingredientes de romance y casi ninguno de comedia. Sin embargo, como mostraremos a continuación, Campusano dice rechazar los sistemas de género emanados del cine industrial estadounidense, respecto del cual el realizador se ubica en un extremo diametralmente opuesto.

En años recientes su trabajo ha sido progresivamente reconocido en diferentes ámbitos, como los festivales de cine, y su trabajo goza hoy de una popularidad creciente en el marco de los espacios y medios consagrados a un consumo especializado del cine. En su discurso se conjugan las preocupaciones artísticas, sobre todo a propósito de la prosecución de un realismo radical y la inclusión de su comunidad en el proceso creativo, con otras de carácter político y técnico; y manifiesta por igual preocupaciones en relación con la realización, la exhibición y la difusión de su obra. Su equipo no sólo lleva sus películas a diferentes festivales, sino que ellos mismos

organizan uno propio (“Cine con riesgo”), y son promotores de diferentes “clusters” audiovisuales, cuyo funcionamiento en red da sustento a la “Federación Audiovisual de la República Argentina”. En palabras del propio Campusano:

Varios colegas hemos conformado una entidad denominada Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, en consonancia con el Cluster Audiovisual de Bariloche, el de Patagonia Norte, el del NEA (Noreste Argentino) y el de Córdoba. En dicho marco procuramos el intercambio permanente de información estratégica y generar claras políticas de acción, orientadas al fortalecimiento del área. En breve, comenzaremos a desarrollar un programa de filmación de teasers, a fin de facilitar la implementación de una docena de largometrajes de ficción concebidos por miembros y allegados a la entidad. Esta red de Clusters, a su vez, ha conformado una entidad denominada FARA –Federación Audiovisual de la República Argentina– que promueve un marco de horizontalidad, donde todas las propuestas son debatidas y aceptadas en un estado asambleario.⁷

En este contexto, se encuentra en estado de proyecto también una película “multiprovincial” titulada *Desde el umbral*, que se filmará en la Patagonia y el norte del país. Se trata de hacer en paralelo dos largometrajes: una ficción y un documental, que consiste en el registro del rodaje del primero. Lo local y lo comunitario ocupa en este proyecto cinematográfico un lugar preponderante:

Lo que estamos haciendo en la Provincia de Buenos Aires es tratar de organizar su potencial. Buenos Aires es una provincia que tiene un capital humano y de recursos inimaginable. Es el tercer cordón más poblado de América latina. Hasta hace muy poco tiempo el cine del conurbano no tenía presencia, no tenía identidad y hoy tiene una identidad enormemente fuerte, única. Lo que hacemos nosotros es ponerla en primerísimo plano, con todo el

⁷ Campusano, José. “En busca de una cinematografía regional”, en diario *Tiempo Argentino*, domingo 30 de marzo de 2014, p. 12.

orgullo, porque creemos fundamentalmente en el lugar que habitamos, en la complejidad que ese lugar reviste y en la relación de la provincia de Buenos Aires con todos los colegas hermanos del resto de las provincias. [...] Para El Perro Molina hicimos un acuerdo marco entre el Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires y la Federación Audiovisual de la República Argentina (FARA). Los compañeros me han elegido por el momento presidente de las dos. Con el Cluster Audiovisual firmamos tres acuerdos marco con distintos municipios de la Provincia. (Marcos Paz, General Pueyrredón y uno que está por concretarse con un municipio grande del conurbano).⁸

Frente a estos circuitos, los de los festivales extranjeros constituyen una vereda de enfrente a la que no se debe cruzar. Para Campusano, tales espacios se encuentran, en definitiva, en las mismas coordenadas que el cine industrial estadounidense:

Los festivales del llamado Primer Mundo, como Toronto, Cannes, Venecia, Berlín son organismos de control del audiovisual porque facultan clínicas de guión, espacios de coproducción, etc, pero solo para quienes atienden a sus principios. Es muy claro que las películas que tienden a premiar son películas en las que el latinoamericano promedio es una persona que mira todo el tiempo hacia adelante sin pronunciar: es un zombie. El latinoamericano zombie es lo que hace que tu película sea premiada.⁹

Por otro lado, el fuerte componente de género que se halla en sus películas no se relaciona, para este realizador, con el sistema de géneros de Hollywood, sino más bien lo contrario:

Me parece ofensivo que digan que lo que hago es parecido al cine americano. Como si esta forma de narrar no pudiera existir si no es necesariamente reflejo de ese cine producido allá. Pareciera que algunos críticos no pueden analizar un producto desde cero, sin buscar referencias en el cine de

⁸ Maglio, Carla. "El cine es un tejido vivo, como una piel", en sitio web La fuga, de Chile. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679>

⁹ Ibid.

Hollywood. Sufrimos una especie de paternalismo ideológico que me sorprende, porque a mí el cine americano me parece decadente, obsceno, repetitivo. Es un cine que goza de muchos recursos económicos, pero no innova. Si viera elementos de valor en algunas películas, obvio que lo reconocería, pero me parece que están en una debacle absoluta. Es un cine que no me sugiere nada, que no me inspira. Mi cine se construye de cara a la comunidad, no a espaldas, como el de Hollywood, que además está plagado de personajes competitivos, indolentes, crueles. Estamos en la vereda opuesta.¹⁰

Y en otra entrevista:

Yo creo que lo único agotado es un modo remanido y grosero de describir al humano y sus consecuencias establecido por Hollywood, que estandarizando el gusto, intenta instalar como modelo a seres que se regocijan con el consumo y en la crueldad y que jamás pagan en su fuero íntimo las consecuencias de sus actos. Si te fijas en nuestras películas, el cometido principal es que el espectador se identifique y solidarice con personajes "moralmente" discutibles, entendiendo que en lo emocional, no somos tan diferentes.¹¹

Y esta toma de distancia no se agota en los cines foráneos, sean estos de carácter industrial o propios de los circuitos de los más prestigiosos festivales, sino que también se vuelca hacia adentro, en relación con formas locales de concebir el ejercicio audiovisual que Campusano considera caducas y alejadas de toda comunicación verdadera y fructífera con los públicos nacionales:

¹⁰ Lingenti, Alejandro. "A mí el cine norteamericano me parece decadente, obsceno, repetitivo", en diario La Nación, 18 de diciembre de 2014. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1753223-jose-campusano-a-mi-el-cine-norteamericano-me-parece-decadente-obsceno-repetitivo>

¹¹ Martinelli, Lucas. "El Cine Humano, producir colectivo", en revista digital Imagofagia, nro. 11. Consultado online el 26/06/2015. URL: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=248%3Ael-cine-humano-producir-colectivo-entrevista-a-jose-campusano&catid=48&Itemid=128

El tema es que estas historias han sido contadas siempre por pequeñas élites que viven en las grandes ciudades. Esas élites se han adueñado de todos los canales de expresión: la radio, la televisión, el cine... Y no conocen los periplos existenciales que se dan en los sectores periféricos, sólo los aluden desde lejos, con una actitud conmisericordiosa y estigmatizante. Han conformado estereotipos risibles de la gente del conurbano. Cuando se muestra a alguien sin ningún grado de complejidad, se lo está despreciando. Suelen aparecer muchos personajes minimalistas, contemplativos, ¡parece que estuvieran sedados! Pero esa introspección es falsa, es la única manera que encuentran de ponerlos en una historia porque no los pueden abarcar como seres complejos.¹²

Las agencias denunciadas por Campusano como hegemónicas son, en sus palabras, "vetustas", y es su lugar en comités o jurados lo que habilita un cine argentino "sin riesgo". Frente al cine actual, el realizador halla en la música popular, como la cumbia, el deporte (esencialmente: el fútbol), el turf u otras prácticas, espacios que cuentan con la pasión como principal ingrediente y por ello, a diferencia de este cine adocenado, mantienen un público fiel. Para Campusano, "lamentablemente, muchas veces la producción cinematográfica está afectada por las decisiones de personas tan desapasionadas como oportunistas, lo que tiende a desvirtuar la conexión con el público. El oportunismo es la peor traición de todo realizador, aniquila el talento".¹³

Por el contrario, de lo que se trata es de realizar un acercamiento desprejuiciado y sincero al entorno, y encarar un trabajo de realización con amplia participación de los miembros de una comunidad, realizando junto a ellos un proceso creativo en el que haya un lugar para sus vivencias. Debe practicarse por lo tanto un acercamiento a las historias cotidianas, la programática búsqueda de

¹² Lingenti, *Ibid.*

³ Martinelli, *Ibid.*

una verdad, en el sentido de que muchas de las historias que se narran han sido verdaderas en la experiencia de los actores u otras personas allegadas o entrevistadas por el realizador:

Yo creo que se trata de tener la mayor cantidad de elementos reales en composición, en equilibrio: La vestimenta, que sea la propia; los hábitos de conducta, que sean los propios; el movimiento del cuerpo, que sea el que es; pelo grasoso, ademanes, mohines: que sean. Esos son signos de vida. Y el cine, por lo general, tiende a usar pelucas, vestuarios, a alterar la luz con una luz artificiosa; el sonido también: "hagamos silencio". Y la vida no es silencio, hay toda una ebullición. Generalmente, el cine... no, ¡no el cine!: los realizadores -algunos realizadores- frenan la vida, para después recrear la vida. Ahora, ¿por qué no dejar que entre la vida? Esto es, la mayor cantidad de elementos genuinos en composición, de elementos que no se necesite consultar para saber si corresponden, simplemente son. Nosotros siempre hacemos dos preguntas a las personas que participan: "¿Qué harías en tal situación?" y "¿Qué dirías?" Preguntale esto a tres personas y ya tenés una escena. Fango la filmamos enteramente de esa forma, nunca tuvo guión. La premisa era escribir, en todo caso, después de filmar, pero no antes. Entonces, nunca dejó de expandirse la idea hasta el último día de rodaje. Es una forma bastante interesante de filmar porque es la vida. El devenir no se conoce y si cuando filmás tampoco sabés el devenir, tenés un ritmo de la existencia, un pulso, si se quiere.¹⁴

Y estas claves creativas tienen un "pie de pivot" en el video digital y su permanente desarrollo. Campusano ha hecho prácticamente la totalidad de su obra en video, desde formatos semi-hogareños, hasta sistemas como el 4K, al que recurrió para rodar *El perro Molina*. La posibilidad de realizar un registro de imagen y sonido convincentes mediante herramientas de video es relativamente reciente en el campo del audiovisual. Pero, a través de los años, no

¹⁴ Maglio, Ibid.

ha sido sólo el desarrollo técnico y la proliferación de cámaras (en un celular, integradas a dispositivos de fotografía, unidas a una PC bajo la forma de una webcam, etc.) la causa de este cambio, también ha operado en él una masa de experiencia en los públicos del cine, y la lenta e inevitable aceptación que estos formatos han ganado por parte de los diferentes actores del campo cinematográfico (realizadores, docentes, críticos, etc.). Para Campusano, la opción por el video no pasa estrictamente por los parámetros económicos. Antes, la opción por el video es de tipo estética, ya que el sistema responde mejor a su proyecto artístico y sus métodos de trabajo, y permite un acercamiento al referente y una cultura de trabajo radicalmente diferentes a las que conoció años atrás como estudiante o ayudante en los sets en los que aún se trabajaba en celuloide:

No extraño en absoluto el 35 mm. Por lo único que se lo puede extrañar es porque era un buen formato de almacenaje, aunque no de transporte. Amo el video, el video 4K me deslumbra totalmente. El film era muy restrictivo, muy prohibitivo, era una pesadilla. Hay varios factores que inciden en relación con el paso al digital, uno es que no es un equipo tan pesado como era el del filmico, que era muy estático. Pero, justamente, mantenía a toda una casta: la gente que hacía cine en 35mm era intocable. Y eran una especie de aristocracia, de tiranos. Todo, de una estupidez absoluta. Yo conocí mucha gente de esa era y no todos eran así, pero en general, el del 35 mm. era un espacio muy restrictivo. Finalmente quedaron desplazados, porque era gente que en definitiva no transmitía mucho. Podrían estar haciendo cine ahora y la mayoría no hizo nada más. Y no porque no consigan adaptarse: no quieren, no lo ven, o no les interesa adaptarse. Pretenden hacer cine con una retórica de hace 30 años. Y de una forma que estaba totalmente de espaldas a la comunidad, de espaldas a la vida. En cambio, el digital es como que se empata con la vida.¹⁵

¹⁵ Ibid. En varias otras entrevistas, el realizador hace referencia a la cámara como objeto "mágico", ya que no es más que una configuración de una serie de minerales, pero sin embargo es capaz de registrar y constituir memoria visual y auditiva de los hechos. Para Campusano, las cámaras "hacen posible una acción única, la de penetrar en el espacio sin desgarrarlo, sin alterarlo, extrayendo imágenes y sonidos y proyectándolos a la eternidad. No hay otro dispositivo en la naturaleza con estas propiedades".

Esta concepción técnica corre pareja con una práctica de investigación para forjar argumentos en la que una de las principales herramientas es la entrevista abierta. Sea para reconstruir vivencias en un barrio marginal de la Provincia de Buenos Aires o en un lujoso barrio de la Ciudad de Buenos Aires, lo que prima es el acercamiento a sujetos concretos mediante una conversación controlada, sistematizada, a partir de la cual se organizan series de escenas que van constituyendo la historia. El procedimiento involucra una mirada de corte antropológico, y reconoce continuidades con otras cinematografías que han recurrido a actores no profesionales, como ocurrió en el caso pionero de *La tierra tiembla* (1948) de Luchino Visconti, quien narró una historia de pescadores sicilianos recurriendo a esos mismos pescadores para ejercer los roles protagónicos.

El proyecto estético de Campusano también se identifica con algún tipo de realismo en la forma en la que concibe lo bello:

Mi interés nace por la pregunta sobre la belleza. ¿Me podés decir un sinónimo de belleza? Si lo empezás a buscar, no es tan fácil definirlo. Yo creo que un sinónimo de belleza puede ser lo verdadero, el ir a la verdad más incondicional, más generosa, más tangible, que es la más difícil de ver. En este sentido, según los conceptos más estándares, se puede entender esta película como "no bella", pero yo digo que sí. Es una película bella porque es sincera y por que la gente que la construyó puso lo mejor de sí para dejar un legado para las generaciones que vienen.¹⁶

Verdad y belleza se configuran entonces más allá de los cánones de, por ejemplo, el cine publicitario, en donde lo bello se identifica con el confort, la eliminación de todo conflicto, el estereotipo. En esta concepción, un gesto bello implica, también, el ejercicio de memoria, la elaboración de un legado para los que vendrán.

A fines del siglo XIX el filósofo de la imagen y la memoria Henri Bergson afirmó que nada nuevo puede surgir sino

¹⁶ S/autor. "Entrevista a José Celestino Campusano", en diario *La maleta* del Festival Internacional de Cine de Valdivia, nro. 5, Chile, 2013. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.ficvaldivia.cl/programacion-2013/la-maleta/la-maleta-5/entrevista-jose-celestino-campusano-fango/>

“camuflándose” con lo viejo. A lo largo de este breve artículo hemos tratado de aislar algunos elementos constitutivos de una emergencia en el campo del cine en Argentina a partir de un ejemplo puntual, el cine de José Celestino Campusano, recurriendo no a un análisis convencional de sus películas, sino centrándonos en algunas de sus declaraciones a medios gráficos y virtuales. En todos los ejemplos mencionados, sin embargo, aparecen con fuerza elementos ya vistos, o que se presentan como desenvolvimiento de lo instituido en un paisaje de crisis signado por el recambio tecnológico, la mutación de las prácticas en un plano mediático cada vez más onnipresente e integrado en las relaciones sociales. O que se relacionan con un esperable relevo generacional. La pasión por el cine de todos los realizadores sobre los que hemos expuesto no pareciera, en su esencia, distinta a la de cineastas de generaciones previas, y de hecho aquellos siguen buscando su identidad en la memoria de estos. Sin embargo, en las experiencias presentadas puede detectarse también una expansión de lo que entendemos por cine, que ocurre en otras coordenadas que las de un mero cambio tecnológico, un nuevo enfoque generacional, las rigurosidades de una vanguardia estética o política o la sola reacción de los excluidos. Tal emergencia no tiene una forma definitiva, y, siguiendo a Bergson, cuando acabe de tenerla y podamos aislarla en una fórmula... dejará de ser novedosa para integrarse a un canon. Miguel de Unamuno (2002, p. 7¹⁷) afirmaba que sólo puede hablarse con propiedad de lo que ya ha muerto, lo que ha transcurrido. Y, en consonancia con el filósofo francés y el pensador vasco, Pier Paolo Pasolini (1971, en Gutiérrez, 2010, p. 37) dijo también que todo proceso no cerrado es inabarcable en su sentido, porque cualquier acción ulterior que lo integre puede cambiar el sentido de todas sus manifestaciones previas. Entonces, a modo de “mapa

¹⁷ Unamuno desarrolla esta idea en el contexto de una serie de artículos sobre Argentina, publicados en 1906 en el matutino porteño La Nación.

nocturno"¹⁸, parafraseando al teórico de la comunicación Jesús Martín Barbero, podemos concluir que manifestaciones cinematográficas como las descritas se hallan en una zona de la dinámica social –la de la narración y el ejercicio de expresión y memoria a través de las imágenes en movimiento– que las perfila como un ámbito privilegiado para atender a la emergencia de lo nuevo; y que tal emergencia se inscribe en discursos novedosos en lo que hace a sus formas y las instancias de su enunciación, y que parecieran hablarnos de un ensanchamiento en la autonomía de la sociedad civil para narrar y narrarse, que si bien excede a la práctica del cine, encuentra inesperadamente en él un espacio privilegiado para la experimentación y el trabajo siempre inconcluso de forjar identidades.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.

ANDERMANN, Jens. *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

CAMPODÓNICO, Horacio. *Trincheras de celuloide, Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino*. Madrid: Fundación Autor/Universidad de Alcalá, 2005.

EL CINE ARGENTINO CUENTA SU HISTORIA. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2010.

CAMPUSANO, José Celestino. *Mitología marginal argentina*. Buenos Aires: Llantodemudo, 2012.

"En busca de una cinematografía regional", en diario *Tiempo Argentino*, domingo 30 de marzo de 2014, p. 12.

GUTIÉRREZ, Edgardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

¹⁸ Martín Barbero desarrolla esta noción en su ya clásico "De los medios a las mediaciones" (1987 [1989]). Antes de la masificación de la telefonía celular y los entornos virtuales, el autor desarrolla una extensa reflexión en la frontera conceptual de nociones como pueblo, masa, tecnología, comunicación, cultura. A poco menos de tres décadas de la aparición del libro, los ejes de la discusión que planteó vuelven a ocupar el centro de la escena, aun que bajo nuevas claves.

LINGENTI, Alejandro. "A mí el cine norteamericano me parece decadente, obsceno, repetitivo", en diario *La Nación*, 18 de diciembre de 2014. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1753223-jose-campusano-a-mi-el-cine-norteamericano-me-parece-decadente-obsceno-repetitivo>

MAGLIO, Carla. "El cine es un tejido vivo, como una piel", en sitio web *La fuga*, de Chile. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679>

MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1989.

MARTINELLI, Lucas. "El Cine Humano, producir colectivo", en revista digital *Imagofagia*, nro. 11.

PEÑA, Fernando Martín. *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: De la Flor, 2000.

EL CINE QUEMA: JORGE CEDRÓN. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2014.

PERRONE, Raúl. *Retrospectiva, Ituzaingó*. Edición de autor, 1998.

S/AUTOR. "Entrevista a José Celestino Campusano", en diario *La maleta del Festival Internacional de Cine de Valdivia*, nro. 5, Chile, 2013. Consultado online el 26/06/2015. URL: <http://www.ficvaldivia.cl/programacion-2013/la-maleta/la-maleta-5/entrevista-jose-celestino-campusano-fango/>

SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.

UNAMUNO, Miguel. *Temas argentinos*. Buenos Aires: El elefante blanco, 2002.

5. Las películas de Luis Estrada, o de la violencia como totalidad

Prof. Dr. Tanius Karam

El cine mexicano goza de una particular difusión y presencia debido al éxito internacional logrado por algunos por algunos realizadores, fotógrafos, guionistas que han logrado tener señalados éxitos fuera del país. Si bien el entorno del cine mexicano ha sido por lo general difícil y errático, existen experiencias de relativo impacto y alto consumo internacional, así como emblemáticas de ciertos cambios en los procesos socio-políticos que vive el país y que se muestran — entre otras muestras — a través de las sátiras en torno la realidad nacional hechas por el realizadores como Luis Estrada que ha hecho del género y su particular tratamiento una obsesión en cada una de sus películas, sobre todo en cuatro de ellas que devinieron en una tetralogía involuntaria, que como el cineasta ha señalado, se fueron conformando al paso de los propios acontecimientos ante los cuales Estrada ha querido responder en las películas que aquí comentamos y que dentro de la historia contemporánea del cine mexicano forma sin duda una singular muestra.

Si bien en la historia del cine mexicano las películas de Estrada no son las primeras en ensayar una mirada satírica a aspectos de la "identidad" nacional, la condición o situación mexicana, sus películas representan una visión particular tanto de la violencia vinculada al macro-eje semántico narcotráfico-inseguridad-violencia y otros de los problemas nacionales. Sin embargo, aun cuando el mundo de las

drogas aparece como el detonador, hay características propias de una violencia estructural, sistemática que aparece representada en las películas de Estrada, mediante los recursos de la sátira, la ironía y la parodia que permiten un tratamiento particular y nos ofrece un medio de entrada a los cruentos hechos que narra.

En estas películas Estrada ensaya una particular representación del universo simbólico vinculado a la violencia como un fenómeno total, y no solo una cuestión de ejercicio físico. Más que una estetización de la violencia aislada, ésta aparece como medio para realizar una denuncia prácticamente sobre todos aspectos de la vida social, dentro de una mirada pesimista, crítica y a veces ácida de la realidad.

La sátira empleada en todas las cintas, nos ayuda a caminar por el horror y la ácida decepción que genera situaciones de corrupción y falsedad. Si bien, sus obras gozan de una gran popularidad, y ciertamente poseen elementos de humor negro es necesario matizar la aparente espectacularidad de eso que llamamos "*visión total de la violencia*", para reconocer dentro de sus recursos discursivos los componentes vinculados a una pedagogía social de la violencia y la corrupción a través de tramas que juegan con diversos grados de verosimilitud en el que frecuentemente no hay clara frontera entre la ficción y la realidad. Sin restar mérito a su trabajo, es importante no ceder a la inevitable simpatía que sus tramas y asuntos atraen, por ser éstos altamente reconocibles en la imaginación de un mundo ligado a la violencia, a la desigualdad social y al abuso del poder, que no parece tener salida.

Las tramas

Luis Estrada Rodríguez nació en 1962 en ciudad de México. Hijo del director de cine José "El Perro" Estrada, quien como su hijo se caracteriza por realizar películas con crítica abierta hacia el sistema político mexicano. Gran amigo del actor, Damián Alcázar ha sido el protagonista en las cuatro películas que nos sirven de base para este análisis. Hay que decir también que otros de los actores han participado

en varias de las cintas. En los ochenta Estrada ingresó al famoso Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, pero no terminó la carrera.

La primera película que hace saltar a la fama a este realizador es *La Ley de Herodes* (1999). La película de humor negro y comedia satírica es un relato ambientado a finales de los cuarenta, época emblemática del presidencialismo revolucionario; es una época en la que los mexicanos no cuestionan a su sistema político, o éste tiene un control casi total sobre la difusión de las ideas. La película se ambienta en una localidad inexistente llamada San Pedro de los Saguaros, es una especie de "*topos*" donde más allá del componente referencial, parece representar a cualquier poblado en el que se condensan todos los temas que Estrada quiere presentar. En la primera escena vemos como los habitantes enfurecidos decapitan a su alcalde cuando éste trataba de huir del pueblo con el dinero de las arcas municipales. El licenciado López (protagonizado por el gran actor Pedro Armendáriz Jr.), Secretario de Gobierno decide nombrar a un personaje menor Juan Vargas, encargado de un basurero y antiguo militante del Partido Revolucionario Institucional (PRI), como nuevo alcalde hasta las próximas elecciones en las que él es firme aspirante a la gobernación del estado. Inicialmente Vargas afronta su misión con las mejores intenciones, pero poco a poco va descubriendo los beneficios del poder y la corrupción; se va transformando así en un tirano capaz de todo, incluso de recurrir al crimen con tal de perpetuarse en el poder.

En la película se hace un repaso a los agentes de poder dentro de una población "cerrada en sí misma", todo sucede ahí en la generación de micro-universos de los cuales, sin poder, es prácticamente imposible salir o abandonar. La iglesia representada por el personaje El "Cura Pérez" (Guillermo Gil), el burdel del pueblo cuyo responsable es la madrota "Doña Lupe" (Isela Vega), el médico el "Dr. Morales" (Eduardo López Rojas), la cantina del pueblo (Manuel Ojeda). También se aborda las relaciones con EE.UU. en la presencia del personaje Robert Smith, "El Gringo" (Alex Cox). Es decir,

metonímicamente no solo en personajes, sino en instituciones, que encarnan discursos, tendencias, conflictos añejos en la historia política mexicana del siglo XX y que el público mexicano puede reconocer fácilmente.

El título de esta película remite a una célebre expresión de caló político (*“¡Te tocó la ley de Herodes, o te chingas o te jodes!”*) refrán o dicho que remite a que alguien debe hacer algo, aunque no quiera, y uno está obligado a hacerlo. También el personaje Vargas dice *“¡El que no transa no avanza!”* que es una de las frases históricas para describir la actitud de un sector de la clase política, y que sirve para justificar a todo funcionario público que lucra indebidamente (“transar” es una forma coloquial de transgredir) con su cargo público. La frase resume el imaginario en la proyección del poder, y el inevitable medio para crecer, a través de “transar”, forma coloquial que connota corrupción, robo, abuso. Vargas así representa todas las características del sistema político mexicano, descompuesto y sin escrúpulos.

Hay que añadir que tanto *La Ley de Herodes* como las otras películas de Estrada son proyectadas, al menos en sus estrenos, dentro de situaciones particulares y coyunturales como por ejemplo *La Ley de Herodes* que se proyectó un año antes de las elecciones presidenciales del año 2000, aun bajo el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que gobernó a México de 1929 a 2000 y se caracterizó por una actitud muy contraria a cualquier forma de crítica. Al parecer la película habría sido objeto de un intento de censura, pero finalmente pudo verse en las salas de cine mexicana en 1999, un año antes que este partido político hegemónico y dominante perdiera las elecciones.

Siete años después, durante el cambio gobierno del presidente Vicente Fox a Felipe Calderón, aparece *Un mundo maravilloso* (2006) que retrata un poco el gobierno del presente en turno. Es una película como otras de humor negro, donde situaciones hipotéticas, posibles, guardan estrecha relación con asuntos de la realidad nacional. En un futuro ficticio de México se cuenta que la

guerra contra la pobreza y el hambre se han terminado, pero sin que las condiciones de pobreza se modifiquen sustancialmente. El personaje principal es Juan Pérez, un vago enamorado que un día se sube a una torre de oficinas para pasar la noche caliente, pero cuando escucha que el personal de limpieza entra a la oficina, él sale por la ventana y todos piensan que se quiere suicidar. El periódico *El Mercurio* tergiversa la información y presenta la nota como si Pérez hubiera protestado contra la pobreza, y haciendo responsable del mismo al Secretario de Economía quien decide encontrarse con Pérez para intentar comprarlo, pero con su intento de soborno lo hace a través de una cadena de engaños.

El Infierno (2010) se enmarca en la celebración de los 200 años de vida independiente mexicana, los cuales se encontraban entrecruzado con la lucha contra el narcotráfico que emprendió el presidente en turno Felipe Calderón, de hecho la última secuencia de la película es el supuesto festejo de dicha conmemoración en el pueblo donde se dieron los hechos de la película. Era un contexto muy anticlimático para celebrar, como rezaba el discurso oficial a propósito del bicentenario, dentro un entorno de violencia generalizada por la lucha emprendida contra el crimen organizado y que generaba un ánimo devastador en la opinión pública.

Esta película es una comedia negra en el que parodia el problema del narcotráfico. El personaje Benjamín García ("Benny") es deportado desde los EE.UU. Al regresar a su casa, un pequeño pueblo, descubre las cosas que han cambiado, se reencuentra con amigos que ahora se dedican al narcotráfico. Ante la dificultad para encontrar trabajo, "Benny" decide involucrarse en el negocio del narcotráfico con su amigo de la infancia "El Cochiloco", ahora devenido en matón de la región, supuestamente sumido también en una guerra entre carteles con su hermano.

Como en otras cintas el contexto político social en México es importante. En 2006 había llegado a la presidencia Felipe Calderón, el partido de centro-derecha Partido Acción Nacional. Su principal acción fue atacar frontalmente a los cárteles de la droga, lo que generó

un revuelo de violencia entre las bandas, con el gobierno: aumentaron los secuestros, la violencia y los desaparecidos. La película se estrenó poco antes de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México. Por parte del gobierno en turno existía el deseo de un ambiente muy festivo con la idea de utilizar estos festejos como una forma de mostrar un México distinto, creciente, etc. Pero las discusiones, divisiones, conflictos, las decenas y decenas de desaparecidos, el casi nulo crecimiento económico y por supuesto la infructuosa lucha contra el narcotráfico dio a las celebraciones en tono distinto, en el sentido que muchos voces sociales condenaban que no había nada que festejar. En ese entorno *El Infierno* resulta nuevamente una comedia de humor negro, con mucho relato de crimen y drama, que justamente parodia en una de sus últimas escenas el arribo del crimen organizado al poder político.

Las escenas finales son emblemáticas de esos signos cargados ante uno de los eslogan para promocionar la película que decían “nada que festejar” y que se refleja en una de las últimas escenas de la cinta en la que el capo de la mafia, Francisco Reyes quien ahora es el presidente municipal va encabezar la conocida popular celebración de “el grito” dada la noche del 15 de septiembre en todas las plazas públicas de México; es supuestamente un motivo de celebración y una festividad generalmente utilizada por los gobiernos en turno, al mismo tiempo es una verbena popular que generalmente connota alegría, fiesta y nacionalismo. En la escena “Benny” desea dar muerte al mafioso, así que llega a la plaza, se mueve entre la multitud para acercarse lo más posible al pódium; una vez ahí, comienza una gran balacera que genera en caos, descontrol en el que prácticamente todos aquellos que se encontraban en el pódium caen y mueren. Es la venganza particular de este ciudadano, avenida a matón presa en una red de muerte, corrupción y odio; la escena de esta secuencia es emblemática porque Reyes yace muerto, y su sangre mancha el águila real en el pódium, paradójicamente los fuegos artificiales siguen hasta su consumación en un anticlimático “México 2010”: fiesta y muerte, impotencia y farsa en una continuidad

que parece no detenerse. El cierre de la película, dentro del tono negro y pesimista que maneja lo evidente, una especie de círculo fatal irrefrenable: ahora el hijo del “Benny” prosigue en el negocio de la droga. Se presenta así la imposibilidad de erradicarlo, el anhelo quizá de muchos jóvenes de proseguir la historia de sus mayores y el recurso de medio como modo para sobrevivir en un entorno por naturaleza, violento.

Finalmente, la película *La dictadura perfecta* (2014) aborda la relación de los medios y el poder, y de manera particular la manipulación de la información que hacen los medios en el manejo de la opinión. La película aparece nuevamente en un tiempo particular: poco tiempo de haber tomado posesión el presidente Enrique Peña quien estuvo durante muchos años muy vinculado a la principal televisora del país y a la postre se casó con una ex actriz de cadena, situación que aparece satirizada en la película tanto como la empresa televisiva que los proyectó.

Esta cinta, igualmente es una especie de comedia y sátira política inicia cuando con una escena en la que el supuesto presidente de la república comenta al embajador de los EE.UU en México que los mexicanos son mejores que la población afro-americana para realizar ciertas labores; dichas declaraciones causan conmoción en la opinión pública. El presidente envía un mensaje al principal corporativo de televisión la película Televisión Mexicana (TV MX) —y que parodia a la conocida empresa mexicana Televisa— pidiendo se pueda desviar la atención de este error, para ello TV MX proyecta un video que involucra crímenes del Gobernador Carmelo Vargas en el noticiero estelar 24hrs en 30min conducido por el célebre Javier Pérez Harris —que igualmente parodia al famoso locutor del principal noticiero de Televisa Joaquín López Dóriga.

Vargas viaja a ciudad de México donde decide negociar con la televisora para limpiar su imagen y ser convertido en una estrella política. Carlos Rojo, productor de noticias de TV MX, y Ricardo Díaz, reportero estrella del canal, son enviados al Estado donde gobierna (nunca especificado en la trama de la película) Carmelo Vargas para

Sátira, humor y violencia. En torno al género

La crítica ha señalado las películas de Estrada como sátiras y humor negro. Pero al mismo tiempo podemos reconocer muy diversas aplicaciones de los recursos de la sátira, la ironía o el sarcasmo. Por ello, es necesario una perspectiva flexible sobre el género, que tome distancia de cualquier esencialismo; así nosotros entendemos al texto, aparte de recursos discursivos utilizados, de un *modo de producción*; más que una entidad *ideal* de características invariables, se trata de un marco o pauta de interpretación (desde el punto de vista receptivo); un tipo de relación entre forma y contenido; un modelo de escritura con funciones básicas, aunque distinguibles en matiz y orden de otros ejercicios de escritura.

A nivel intertextual, las películas de Estrada permiten recordar varios géneros cinematográficos, que van de la crónica roja, el teatro de denuncia, y sin que el propio Estrada lo mencione explícitamente, la caricatura política (Quezada, Naranjo...), el teatro de crítica política como el de Usigli, los textos de Ibarquengoitia y en general, y dentro del cine, quizá un "aire de familia" con realizadores mexicanos que ejercieron una modalidad de crítica social y cultural como Arturo Ripstein y Felipe Cazals (autores de los cuales el propio Estrada reconoce ubicarse en esa tradición, Cf. Noticias22 Agencia, 15 de octubre 2014). En suma todos estos creadores que han aplicado justamente modalidades del humor, la parodia y la crítica contra las elites gobernantes.

Las películas comentadas se caracterizan por una clara sátira, por el cual se ridiculiza a una persona, o que supone una idea de burla ante determinadas situaciones. La sátira exagera algunas cuestiones, una situación (verdad) con su contraria (falsedad) con la idea de abordar alguna asunto en particular (Cf. Definición.de 2014). Gracias a la sátira se pueden presentar vicios personales, los abusos y contrasentidos que para mostrarse, se hace por medio de recursos tales como la ridiculización, la farsa o la ironía entre otros; así las cintas se convierten en una crítica que ayuda a explorar los tipos sociales en sus más claras contradicciones y así nos muestran sus elementos constitutivos.

Las películas de Estrada no renuncian a la necesaria dosis de humor que en parte hacen sobrellevar los hechos trágicos de sus tramas; hay que señalar que el humor como tal es un fenómeno complejo, definido por el diccionario de la RAE como genio, índole o condición especialmente cuando se manifiesta exteriormente; connota “acentuación”, “intensidad”. El “humor” no se asocia necesariamente con la risa o hilaridad sino a cierta intensidad del ánimo; y puede derivarse plásticamente a otras expresiones paradójicas como “humor negro”, “humor blanco”. El humor acepta variantes: Höfding diferencia el “gran humor” (*der grosse humor*) de lo que sería el ‘humorismo’ que puede decantar en el chiste, la burla o lo cómico también agrupado en la expresión “pequeño humor” (“humoricidad”). Como las figuras que señalamos también cuenta con fronteras, no son recursos puros del lenguaje y la expresión. El humor tiene también fronteras diversas: de la comicidad a la ironía o formas más elaboradas de humor. El humor genera un efecto particular: permite afrontar aspectos que de otra manera generarían miedo, lástima y horror.

Por estas características es que los recursos del humor, parodia e ironía dialogan entre sí en una particular superficie textual donde encontramos regímenes y modos de representación particulares de la parodia en cuanto la forma de presentación de los personajes o situaciones y la ironía en cuanto los “efectos semánticos” de las cuestiones tragicómicas que se narran. Si en la parodia hay una referencia textual explícita —por ejemplo en la caracterización que hace el actor Sergio Mayer del presidente en *La Dictadura Perfecta*, que uno puede reconocer se refiere al actual presidente mexicano Enrique Peña—, en la ironía no hay esas fuentes de *semejanza*, porque el destinatario tiene que completar el significado y participar en su decodificación. Sobre sale el estilo de actuación que al señalar una cosa, quiere nombrar la contraria. Por ejemplo los gestos del actor principal, Damián Alcázar, oscilan entre los estados anímicos que van de la risa al llanto; sus gestos facilitan la transición de la sorpresa ingenua —por ejemplo, cuando el “Benny” regresa de los EE.UU. y va reconociendo nuevamente la realidad de un país

muy cambiado al que dejó 20 años atrás—, o bien el alcalde “Juan Vargas” que de las buenas intenciones como un joven político que da la impresión desea hacer el bien, pasa lentamente al deseo, y al más arbitrario de los autoritarismos. Parodia e ironía se interrelacionan: la parodia se ancla en la ironía y permite intervenir semánticamente al discurso; la ironía prosigue lo que hace ésta, agudiza la implicación de su significado.

Hay que señalar que el humor y la ironía jugaron un papel importante en la historia de la crítica política en México y sus medios, ya que ante la dificultad de una crítica directa, quienes la ejercían tenía que ser sutiles y cuidadosos en el uso del lenguaje. Durante muchos años la crítica social era ejercida en México en diminutas dosis, sobre todo en cierta prensa cultural donde el gobierno la permitió. Los medios independiente o críticos fueron atacados sin reparo (Cf. Karam, 2000) y la historia de la represión contra medios, comunicadores e intentos es por desgracia abundante. Los recursos del crítico no podían ser explícitos, es por ello que entre la frustración y el coraje, Estrada encarna una extraña actitud permanente de duda o pesimismo en un país donde parecía se podía hacer poco en un ambiente caracterizado por formas diversas de autoritarismo y las difíciles condiciones para cualquier cambio social. Es por ello que el uso de estos recursos permiten afrontar y reconocer una clara insatisfacción frente a la sociedad y un desanimo casi total hacia sus estructuras e instituciones. El humor, siempre con distintos grados y modos, es un ingrediente pero también una atmósfera que le permite a Estrada ese acercamiento y juego de la ficción para abordar la historia del infortunio que azota a la sociedad.

Los finales de las películas confirman justamente este carácter: En la *Ley de Herodes* el corrupto presidente municipal asciende en su carrera política, y lo vemos hipócritamente argumentar a favor de causas que él mismo ha violentado; en *El Infierno*, los propios narcotraficantes llegan al poder político y en medio de la celebración son ultimados por el personaje el “Benny” quien nuevamente en su gesto refleja el hartazgo, el coraje. En *La Dictadura*

Perfecta vemos cómo todos los representantes de los poderes fácticos y políticos obtienen beneficios de haber manipulado la verdad. En todos los casos, las elites aludidas obtienen beneficios de las situaciones narradas en la película. Es una historia de ascensos y arribismos, en donde el “pueblo” aparece —véase claramente en *La Dictadura Perfecta*— como una sociedad-espectadora, simple testigo de hechos y sin intervención significativa.

Entre dos regímenes de representación y gradientes de amplitud estética

La violencia es un concepto total e integral que abarca distintas visiones y perspectiva; lo vemos representado desde el abuso de la fuerza directa e identificable hasta otras formas más sofisticadas. Las tipologías de violencia se abren en muchas direcciones. Por otra parte, lejos de ser una excepción, parece un aspecto constitutivo de la acción social. La violencia incluye muchas manifestaciones como formas de ejercer el poder a través del uso de una fuerza que puede ser física, psicológica, económica, política. Supone una relación de superioridad, que asume roles complementarios (padre-hijo, hombre-mujer, profesor-estudiante- empleador-empleado, joven-viejo). Por lo anterior las tipologías de violencia son muy diversas y variadas; puede verse en dos ejes el horizontal (quien es afectado) y vertical (cómo son afectados); igualmente grande campos como la violencia auto-dirigida, la interpersonal y la colectiva. La causas de la violencia también pueden tener formas variadas de expresión.

En el campo estético la representación de la violencia ha estado en el origen mismo de la cultura, ya que muchas de estas acciones violentas han sido representadas a través de ésta, por ejemplo, en la pintura religiosa donde es posible encontrar infinidad de cuadros que narran acciones violentas, contra Cristo; o bien la violencia recibida por parte de santos y mártires. En las expresiones culturales es común encontrarla lo mismo en textos como la Biblia, la *Ilíada*, el *Majabhárata*, que en productos subculturales cuentos infantiles clásicos (a veces muy explícita, como en *Caperucita roja* o *Hansel y Gretel*), los dibujos animados o el cine.

La historia de la violencia en el cine puede ser muy basta; aparece en el cine mudo e incluye escenas de gran fuerza expresiva como *El nacimiento de una nación* (1915) o *Nosferatu, el vampiro*, (1922) donde vemos cómo la violencia sugerida es frecuentemente más eficaz que la claramente mostrada.

En cuanto la estética cinematográfica Laura Zavala (2012) reconoce tres grandes regímenes discursivos del cine (clásico, moderno, postmoderno). Aplicada a la estética de la violencia que guarda relación con una visión con una dimensión ideológica del cine. Por ejemplo, en el "cine clásico", su estética es lo que Zavala llama una *violencia funcional* "propia del cine de géneros" donde existe una justificación narrativa para su presencia, es decir, donde la violencia responde a una lógica causal; este tipo de violencia fue el dominante desde la posguerra hasta mediados de los años sesenta, y se distingue lo que llama *baja amplitud estilística* (Zavala, 2012, p. 2) porque es previsible y usa recursos muy estandarizados que el destinatario puede interpretar fácilmente. En este régimen de violencia opera una *poética de la sustitución*, porque la violencia como tal nunca aparece en el cine y en lugar de mostrarla se construye un sistema de metáforas. La violencia cumple una función narrativa y siempre aparece justificada (por ejemplo, como castigo moral), y puede ubicarse dentro de coordenadas específicas (bien contra el mal). Uno de los ejemplos es el *desplazamiento metonímico*, que muestra al objeto, el cual representa la violencia en lugar de mostrar el hecho mismo o el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo. Para Zavala el melodrama clásico ofrece numerosos ejemplos como el incendio trágico en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1948) o las noticias que llegan desde el exterior en uno de los edificios de Tlatelolco durante la fatídica noche del 2 de octubre de 1968 en la célebre película *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

En el cine moderno, funciona lo que Zavala llama *ultraviolencia espectacular*, propia del "cine de autor" que llama la atención hacia la naturaleza representacional de la violencia en el cine de ficción. En este régimen encontramos una explicitación de los actos violentos en

pantalla, acompañada por una ambigüedad moral que se deriva de considerar a la violencia como parte de un circuito irresoluble. Zavala ejemplifica este régimen justamente con una de las películas de Luis Estrada, *El infierno*, y explica a propósito de este tipo de cine (2012, p. 6):

En esta tradición la violencia explícita aparece inicialmente como una *ruptura* del orden social, seguida poco después por otra oleada de violencia, justificada por ser una posible forma de *restablecimiento* del orden social. Este circuito irresoluble está acompañado por una *mitologización* de los agentes de la violencia, que se manifiesta en el empleo de recursos estilísticos (cámara lenta, tendencia al empleo de zoom in, congelamiento de la imagen, multiplicación del número de cámaras disponibles para filmar una misma escena, adopción de la perspectiva de los agentes de la violencia y creación de un tema musical que rebasa la historia específica para convertirse en un éxito extracinematógráfico), todo lo cual es seguido por un *final moralizante*, que parece contrarrestar la romantización de los héroes marginales.

Los hechos en este régimen aparecen de forma más gratuita; la violencia no tiene que explicarse o justificarse y que adquiere como una de sus metáforas la del "campo de batalla" lo mismo entre mafiosos (tipo *El Padrino*) que luchas de héroes populares o el cuadrilátero de un boxeador masoquista). Se trata de una espectacularización de la violencia al amplificar la intensidad física con una altísima amplitud estilística. De lo que se trata en este régimen es para Zavala visibilizar lo invisible, produciendo diversas formas de denuncia. Aquí la violencia es explícita, y está presentada con un exceso de significativo, por lo que tiende a ser hiperbólica o incluso romantizada.

Finalmente en el "cine posmoderno" hay un tipo de *hiperviolencia irónica*, que tiene como rasgos su carácter autorreferencial, con una *amplitud estilística variable*, justamente por ese carácter imprevisible; igualmente en este régimen podemos encontrar estrategias propias de regímenes anteriores. De sus

tendencias reconocemos el uso frecuente de la ironía como un catalizador dramático: la violencia aparece mucho y es muy explícita y por ejemplo, puede usar el célebre recurso de la cámara lenta para enfatizar la representación de la violencia. Este régimen tiene, de acuerdo a Zavala, una intención de sensibilizar al espectador, como una forma de refuncionalizar irónicamente las estrategias del cine clásico, hay una hiperbolización que presenta a la violencia como un espectáculo más dramático y cruel, lo que le da un carácter de imprevisto dentro de la secuencia narrativa; esta es una forma de llevar el horror supremo que sobrellevan imágenes como descuartizamientos o acciones violentas extremas. Para Zavala este uso de la violencia logra una naturalización de la violencia porque construye su propia verosimilitud; el efecto de caricaturización neutraliza la intensidad física al disminuir la amplitud estilística.

Zavala ubicaría las sátiras de Estrada en el segundo régimen porque contienen ese principio de moralización, presenta las “huellas de autor” y de alguna manera los hechos de violencia son explícitos y claros. La representación de la violencia siempre aparece con una clara razón de ser. No funda una estética propia de violencia, ni se centra en ella, como ocurre en cintas emblemáticas del régimen posmoderno. Hay un sentido claro de denuncia por parte del orden establecido. Algunos personajes intentan restablecer el orden establecido pero acaban sucumbiendo ante él, por lo que optan por adaptarse o bien vincularse a lo que originalmente combatían.

En las películas de Estrada tenemos un tratamiento complejo de una violencia narrativa omnipresente o “total” que llamamos, no solo por los elementos evidentes de la representación de la violencia (balas, sangre, golpes, heridos o muertos) sino y sobre todo por la presentación simbólica de los diversos usos del poder y la violencia, por la movilización de los valores vinculados a los personajes protagonistas y los mecanismos de control, desviación que tienen contra sus opositores. Por ejemplo la historia paralela manipulada en *La Dictadura Perfecta*, con la idea de desviar la atención o mostrar a algunos políticos como héroes que intervienen a favor de resolver

ciertos problemas aparentemente. Aquí no es solamente la dramatización de la mentira, sino el hecho de usar el dolor ajeno con fines meramente instrumentales o políticos lo que subraya la indignación que pueda sentir el receptor.

Entre Herodes, dictaduras e infiernos o la violencia satírica como ecología

Hay dos formas para interpretar la coyuntura específica de las películas, y que han servido para transmitir las y promocionarlas; por ejemplo en medio de la lucha que emprendió el gobierno de Calderón (2006-2012) contra el narcotráfico, aparece la película *El Infierno*, en un año del proceso electoral en el que el entonces candidato presidencial Peña Nieto era acusado de fuertes vínculos con la televisora dominante y que se muestra de manera más o menos directa en *La Dictadura Perfecta*. Este hecho lo interpretamos en dos niveles de la temporalidad: por una parte la cuestión muy acotada y cercana de hechos políticos, periodísticos puede restar una perspectiva más amplia a las cintas; pero por la otra recordar de problemas sociales no resueltos por la sociedad mexicana. En este sentido, el propio Estrada alude en esta entrevista de 2010 (El Universal, 19 de julio 2010) al carácter más histórico de los hechos narrados: “Llevamos muchos años de convivir con manifestaciones violentas, siempre muy aisladas, pero lo que ha pasado en los últimos años es una espiral que todos los días nos sorprende con más horrores y realmente no tiene que mover a algo”.

Una de nuestras hipótesis es considerar una construcción total de la violencia. Este concepto lo asociamos —toda proporción guardada por la distancia semántica— con la noción de “ecología” que el epistemólogo inglés Gregory Bateson (Bateson y Ruesch, 1984), reservó para un concepto igualmente total de la comunicación que hemos ya explorado en otros trabajos (Karam, 2007) y que nos parece pertinente en esa tensa metaforización de una violencia extendida en el plano subjetivo y objetivo, en la dimensión material y

en la de las representaciones, en las relaciones interpersonales, pero también en la cultura y las instancias más amplios. El modelo de Bateson no sirve como punta de lanzamiento para identificar en las películas de Estrada distintos mecanismos de representación, por flujos de retroacción— en distintos niveles (interpersonal, grupal, cultural) de una violencia extendida en condiciones que van del plano macro al micro (y a la inversa) y del orden subjetivo al objetivo.

No se trata de una violencia focalizada y específica, ni mucho de un carácter insular, sino, al menos en las películas de Estrada esa violencia lo llena todo en esos micro universos y lugares no-ficcionales que vemos en esa crono-topía particular “San Pedro de los Agueros” y su ubicación a finales de los cuarenta; o la alegorización del “futuro ideal” de México.

Una de las mejores metáforas de la violencia es justamente la definición que ensaya Estrada en *El Infierno*. Mientras el “Benny” cava la tumba de un policía recién ejecutado, le pregunta a su amigo de la infancia y hoy matón a sueldo el “Cochiloco” si no siente remordimiento y temor de ir al infierno. En su respuesta, el “Cochiloco” le recuerda al “Benny” cuando eran niños, tenían mucha hambre y señala este mundo es el verdadero infierno donde personas, que no tienen una forma decente de vivir, se andan matando unos a otros. El Infierno es el todo en el que se encuentran inmersos los personajes y del cual no han podido salir. El “infierno” deviene como *topos*, que puede ser cualquier ciudad mexicana, pero con la modalización de los que el infierno connota dentro de la realidad. Se concibe como un entorno cerrado en sí mismo donde tienen cabida (y se justifican en sí mismas) todas las relaciones posibles: traición, justicia, muerte, ajuste de cuentas. El “Benny” regresa de los EE.UU. y ya no saldrá del pueblo que como única realidad para sobrevivir tiene el narcotráfico, así el personaje se encuentra doblemente atrapado: en primer lugar porque no puede regresar a los EE.UU., y en segundo porque tampoco puede hacerlo de su pueblo. Hemos ya mencionado que estos espacios son justamente cronotopos particulares, aparentemente aislados y singulares, poblaciones un tanto anegadas, pueblos que

incluso no están pavimentados, o que son de difícil acceso, y que podría pensarse en un lugar excepcional donde esas condiciones permiten la radicalización de la violencia, pero en realidad, sobre todo en *La ley de Herodes* y *El Infierno* el espacio adquieren un valor condensador, metonímico de la realidad de todo el país.

Bourdieu (2001) hablaba de “violencia simbólica” en la que el dominador ejerce un tipo de violencia indirecta, no solo física contra los dominados, y que puede hacer que éstos no la reconozcan y de alguna manera devienen en “cómplices” de dicha violencia, al permitirla o no identificarla. La imagen de la “dictadura perfecta” remite justamente no solo al abuso de poder ejercido bajo el relativo consentimiento de los gobernados, sino al hecho mismo de un espectáculo generado para distraer o justificar. En su concepto de *habitus*, el famoso sociólogo alude a la reproducción cultural y la naturalización de comportamientos y valores, en ese sentido uno de los símbolos de mayor densidad, es justamente es de una violencia institucionalizada, aceptada un tanto fatalmente por la población representados por momentos, como la escena en *La Dictadura Perfecta*, de un asilo de ancianos donde los televidentes impávidos y boquiabierto ven una telenovela. Es una representación ácida de la población, de los destinatarios de esos seriales, del “lector ideal” al que aspiran las instituciones mediáticas; la escena de breve duración es de un gran impacto.

A lo largo de estas películas, repasamos un repertorio múltiple en las formas de violencia, entre ellas de las condiciones estructurales que permiten los hechos narrados. El “infierno” es la de una imagen estructural, de esas condiciones aludidas en la cinta, y que sintonizan con un lugar pobre, disperso, sumergido en su particular vorágine de violencia. En la base del “infierno” hay igualmente un núcleo social fracturado, como se ve en la pelea existente entre hermanos “José Reyes” y “Francisco Reyes” (interpretado por el gran actor Ernesto Gómez Cruz) quienes supuestamente se disputan la región, como una versión fratricida que lleva el centro del odio a la familia misma; este núcleo ahora convertido en un interminable campo de batalla

que solo sabe generar muertes escalonadas, como vamos irlo viendo en la segunda parte de la película. Sin embargo esta violencia no es solamente de las élites o de “arriba hacia abajo”, sino que se da en otras direcciones. En ese sentido Ortiz (2011) ha señalado que la violencia se muestra en todos los estratos sociales, desde los capos de la mafia, hermanos encontrados a muerte en lucha de un territorio de difusión particular, hasta el nivel más bajo, entre los gemelos — hermanos nuevamente— “Pánfilo” y “La Cucaracha”: El primero, a modo de Judas vende a su hermano por mil pesos; delata su ubicación al capo más sanguinario quien lo busca para ajustarlo. El “Cochi”, es el comisionado para capturarlo; en honor a su amistad con “La Cucaracha” le agradece y le concede como última voluntad la venganza sobre su delator. El resultado de este movimiento múltiple de la violencia y las luchas fraticidas es la descomposición de la vida social en todas sus formas, metáfora de lo que se quiere representar como ese “infierno”, el peor de manera irónica como señala otro de los títulos *Un mundo maravilloso*. En estas luchas fraticidas no puede omitirse tampoco el hipotexto religioso, la lucha semántica bien-mal, salvación-condena, que funciona como una especie de círculo del que resulta imposible liberarse, y del cual el humor, no nos libera de sus condiciones, sino de la forma de habitarlo.

En los noventa el sociólogo Roger Bartra (1999) acuñó la expresión “condición post-mexicana” con la que quería agrupar el conjunto de cambios socio-políticos, culturales y simbólicos que se venían dando en la política mexicana desde finales de los ochenta y parecía abrir el puente hacia una transición democrática; también quería señalar (entre otro conjunto de factores) en el agotamiento de los resortes tradicionales del consenso que ejercía el nacionalismo revolucionario y la inminencia de transformaciones que ciertamente ocurrieron en lo electoral, pero que dista mucho de transitar hacia una democracia social. México es un país de agudas contradicciones: por ejemplo, campeón en la firma de tratados internacionales para promover los derechos humanos, versus la imposibilidad real del Estado y las instituciones para preservarlos o castigar a quienes los

violentan. Si bien la sociedad mexicana ha logrado una parcial reposición delante del Estado y se han construido espacios de socialización, las películas de Estrada parecen mostrar un mundo sumergido en la imposibilidad, donde la ambición, la corrupción acaban por imponerse y generan una especie de atmósfera, o una "ecología" donde un nivel de la realidad parece sustraer cualquier iniciativa de cambio. Así, esa expresión actualizada por Habermas en su *Teoría de la Acción Comunicativa* (1987) "colonización del mundo de la vida" y que podía verse, en el caso mexicano en la creación de movimientos sociales o espacios aparentes de mayor participación y autonomía de la esfera cívica, cierto avance democrático parece siendo falaz o muy relativa ante un deterioro más amplio teniendo una idea omnimoda del poder.

A diferencia de una violencia focalizada y ubicada, ejercida selectivamente por el Estado contra sus enemigos, hoy asistimos a una violencia ubicua en un entorno atravesado en varias direcciones, de aquí que el modelo propuesto tomado de la obra de Bateson nos parezca funcional para explicar esta complejidad. Estrada parece actualizar una visión fatalista que caracterizaba la condición mexicana así como expresiones culturales mexicanas de mediados del siglo XX¹, la diferencia parece radicar en el régimen de representación de esa violencia, y de una violencia que no es ejercida focalmente, sino que parece ser parte de una atmósfera donde prevalece una caracterización pesimista de la sociedad, sin posibilidad de cambio en el marco de procesos de descomposición de las instituciones y del tejido social, en donde solamente sobreviven el cinismo o la risa burlona que coliga con el llanto, y en el que solamente por medio de la sátira es posible asir la pesada materialidad de esos hechos.

¹ En el caso del cine recuérdese por ejemplo la película de Gavaldón *Campeón sin corona*, o en la literatura el famoso cierre de *La región más transparente* de Carlos Fuentes donde el persona principal dice "qué le vamos hacer, aquí nos toca vivir". En el ensayo más famoso de la época, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, igualmente prevalece el intento por explicar esta condición de inseguridad que Paz quiere ver en una especie de soledad fenomenológica.

Referencias

BARTA, Roger. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Oceano, 1999.

BATESON, Gregory; RUESCH, Jurgen. *Comunicación. La matriz social de la psiquiatría*. Barcelona: Paidós (Psiquiatría, psicopatología y psicodinámica 30), 1984 [1951].

BATESON, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Eds. Lohlé-Lumen, 1998 [1972].

BOURDIEU, Pierre. Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica, In: BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Madrid: Editorial Popular, 200, 1 pp. 15-85. Artículo en Línea 10 de febrero/2015, disponible en <http://es.scribd.com/doc/7286251/Pierre-Bourdieu-Fundamentos-de-Una-Teoria-de-La-Violencia-Simbolica>

DEFINICIÓN.DE. "Definición de sátira - Qué es, Significado y Concepto". Texto en línea 15 de diciembre 2014, disponible en <http://definicion.de/satira/#ixzz3RvT9mGLb>

EL UNIVERSAL. El tema de la violencia y el narco son llevados a la pantalla grande. 19 de julio/2010. Texto en línea 15 de enero 2015, disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/99486.html>

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la Acción Comunicativa, T. I Racionalidad de la acción y racionalización social* 4ª ed., Madrid: Taurus, 1987.

NOTICIAS22 AGENCIA. Entrevista con el director de cine Luis Estrada por su película *La dictadura perfecta*. 15 de octubre/2014. Video en línea 15 febrero/2015, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=dW_jThmHE8k

ORTIZ, Argelia. La construcción de la estética audiovisual y la violencia, en El Infierno de Luis Estrada. *Primero Coloquio de Análisis Cinematográfico*, 15-18 noviembre/ 2011, CUEC-UNAM, IIE, FFyL, SUAC. Texto en línea 15 de enero/2015, disponible en <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/argelia-ortiz.pdf>

RADIO FORMULA. Javier Poza entrevista a Luis Estrada. 28 de agosto/ 2013. Video en línea 10 de febrero 2015, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5h7v8Q7h75c&spfreload=10>

ZAVALA, L. La representación de la violencia en el cine de ficción. En: *Versión Nueva Época* 29. Abril/2012. México: UAM-X. En línea, disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-586-8368nun.pdf

6. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações

Profa. Dra. Laura Cánepa

Os filmes de horror brasileiros têm conquistado desde 2008 – ano de lançamento do longa-metragem *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins –, aceitação crescente, tanto da crítica quanto dos editais públicos e espaços de exibição. Tal percepção se verifica pelo aumento de títulos do gênero exibidos em salas comerciais e em festivais nacionais, e também pela reação da crítica, que vem dedicando mais atenção ao tema em mostras de filmes e coberturas jornalísticas. Essa fase de maior visibilidade veio mudar um cenário que, até há pouco tempo, era mais rarefeito. O objetivo do presente trabalho é dar conta do momento atual do horror no cinema brasileiro, traçando observações sobre os filmes produzidos no país na segunda década dos anos 2000.

Origens e desdobramentos do horror cinematográfico nacional

Quem acompanha a multiplicação de curtas-metragens brasileiros de horror desde o começo dos anos 2000 e, mais recentemente, de novos longas-metragens, pode imaginar que o país viva uma onda de filmes do gênero. Referência para essa onda foi o retorno às telas de José Mojica Marins (o Zé do Caixão), na luxuosa produção *Encarnação do Demônio* (2008), que encerrou a trilogia iniciada mais

de quarenta anos antes com os longas *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967). Não por acaso, o filme de 2008 contou com a participação de jovens talentos do horror no curta-metragem, como o roteirista/assistente de direção Dennison Ramalho e o técnico em efeitos especiais Kapel Furman.

Quando lançado, o filme buscou vincular o cinema de Mojica às tendências internacionais em voga no século XXI – notadamente o estilo conhecido como *torture porn* de filmes como *Jogos Mortais* (*Saw*, James Wan, 2004) e *O Albergue* (*Hostel*, Eli Roth, 2005) –, mas também fez justiça ao pioneirismo do cineasta na dramaturgia da violência explícita, marca de sua obra desde o princípio. E, mesmo tendo fracassado nas bilheterias¹, *Encarnação do Demônio* (Figura 1) recolocou o cinema de horror brasileiro na mídia, mantendo o nome de Mojica como nossa maior estrela no gênero.

Figura 1: Imagem de divulgação do filme *Encarnação do Demônio* (2008) com as inconfundíveis “garras” de Zé do Caixão, personagem criado, interpretado e dirigido por José Mojica Marins desde 1963.



¹ No fim de semana de estreia (de 08/08 a 10/08/2008), o filme atraiu 5.600 espectadores para as 37 salas que o exibiram (Fonte: Filme B). Esse número, muito abaixo do esperado, decaiu nos dias subsequentes. O filme saiu de cartaz em poucas semanas, e seu público foi de cerca de 15 mil espectadores.

A articulação que se viu desde então entre os cineastas e críticos especializados, e deles com seu público, por meio de filmes, mostras, publicações e festivais, sugere a constituição de um nicho de mercado que vem se tornando progressivamente mais relevante. Mas esse incremento do interesse pelo gênero ainda está longe de fazer com que ele se torne tão presente no cinema nacional quanto foi em seu período de auge, nas décadas de 1960 e 1970, quando o Brasil produziu quase meia centena de longas-metragens de horror (CANEPA, 2008, p. 107).

A “retomada” do horror que vem se configurando nos anos 2000 aponta para um rumo diferente da tradição de origem popular surgida desde a estreia de *À meia-noite levarei sua alma*. O filme de Mojica, lançado em São Paulo em novembro de 1964, deu origem à primeira onda consistente do horror na mídia audiovisual brasileira, atraindo cerca de trezentos mil espectadores² e tornando Zé do Caixão personagem ou mestre de cerimônias de mais seis longas-metragens (*Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, 1967, que atraiu quase cinco milhões de espectadores³; *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, 1968; *Ritual dos Sádicos*, 1970; *Exorcismo Negro*, 1974; *Delírios de um Anormal*, 1978; *Encarnação do Demônio*, 2008), e também de duas séries televisivas e inúmeros programas de rádio. Seu sucesso, que só não foi maior por causa da intensificação da Censura a partir do AI-5, em 1968, gerou ainda desdobramentos na publicidade e na mídia impressa (particularmente nas revistas em quadrinhos⁴), e finalmente serviu de inspiração para filmes de outros diretores.

Alguns deles, influenciados tanto pelo sucesso de Mojica quanto pelas grandes produções de horror que inundaram o mercado cinematográfico mundial no período, optaram por lidar com o gênero através de paródias cômicas de filmes de sucesso. Um desses

² Não há dados precisos de controle de bilheteria no período. Essa estimativa é feita pelos biógrafos André Barcinski e Ivan Finotti (1998, p. 115).

³ Cf. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 156.

⁴ Em 1969, o roteirista Rubens Francisco Luchetti e o desenhista Nico Rosso dariam vida ao personagem na revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (depois *Zé do Caixão no Reino do Terror*), misturando HQs com fotonovelas e matérias sobre os famosos “testes de atores” de Mojica.

cineastas foi o Amácio Mazzaropi (1912-1981), que, em *O Jeca Contra o Capeta* (Pio Zamuner, São Paulo, 1974), realizou uma paródia de *O Exorcista* que atraiu mais de três milhões de espectadores para as salas de cinema de todo o Brasil⁵. Já o carioca Reginaldo Farias estreou e dirigiu a sátira política *Quem Tem Medo de Lobisomem?* (1974), enquanto Adriano Stuart (1944-2012) realizaria, em São Paulo, a infame versão nacional de *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, EUA, 1975), intitulada *Bacalhau* (1976), que atraiu mais de um milhão de espectadores no outono de 1976⁶.

Um grupo mais numeroso de produções ligadas ao horror nesse período surgiria, porém, no âmbito do cinema erótico popular – a chamada *pornochanchada* – principalmente entre os anos 1975 e 1982, no curto período entre o afrouxamento gradual da censura e a liberação dos filmes de sexo explícito, que acabou por canibalizar esse mercado rapidamente. Isso se deu sobretudo no caso das produções realizadas por pequenas empresas instaladas na região do centro de São Paulo conhecida como Boca do Lixo. Na Boca, foram realizadas dezenas de filmes eróticos de horror, que, mesmo distanciando-se progressivamente do espírito da paródia, atraíram milhões de espectadores aos cinemas.

Entre os cineastas responsáveis por essas obras, destacam-se os produtores/diretores Fauzi Mansur (de *Sexta-feira as Bruxas Ficam Nuas*, 1977), Cláudio Cunha (de *Snuff – Vítimas do Prazer*, 1977) e principalmente o ator/diretor/produtor David Cardoso, que obteve enorme sucesso quando sua produtora, a Dacar, investiu em longas de episódios, vários deles com segmentos dedicados ao horror (como *A Noite das Taras*, 1980 e *Pornô!*, 1981). Ele também produziu e dirigiu o célebre filme de assassinato serial e canibalismo *O Pasteleiro*, uma das obras cinematográficas mais violentas já lançadas

⁵ O filme teve 3.428.860 espectadores. Tabela disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf

⁶ O filme teve 1.352.217 espectadores. Tabela disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf

comercialmente no Brasil, que está entre os episódios do desprezioso *Aqui Tarados!* (1981)⁷.

Ainda na Boca, outros dois cineastas de estilo mais autoral também fizeram importantes filmes de horror. Um deles foi o imigrante português José Antônio Nunes Gomes da Silva (1946-1996) – conhecido como Jean Garrett – que fez várias obras de horror campeãs de bilheterias. Seus dois primeiros filmes de assassinato serial, estrelados e produzidos por David Cardoso (*A Ilha do Desejo*, 1975; *Amadas e Violentadas*, 1976), atraíram mais de dois milhões de espectadores⁸. Depois disso, Garrett ainda dirigiria filmes de horror sobrenaturais de grande sucesso estrelados por personagens femininas interpretadas por musas da Boca do Lixo como Monique Lafond e Aldine Muller (em *Excitação*, de 1976, e *A Força dos Sentidos*, de 1979, respectivamente⁹).

Já o chinês naturalizado brasileiro John Doo (1942-2012), de *Ninfas Diabólicas* (1977) e *Excitação Diabólica* (1982), mesmo não tendo sido campeão de bilheterias como Garrett, celebrou-se como um dos mais competentes diretores da Boca do Lixo, e um dos primeiros a trazer o horror sobrenatural à pornochanchada. Ele também é muito lembrado pelos fãs brasileiros de horror, hoje, como intérprete do insano *Pasteleiro* de David Cardoso.

Além desses diretores, o próprio Mojica permaneceria atuante no cinema da Boca, alternando sucessos e fracassos comerciais. Em certas ocasiões, ele assumiu a direção e também o papel principal, como no caso de *Exorcismo Negro*, produção da empresa Cinedistri, a mais rica da Boca do Lixo, liderada por Anibal Massaini Neto. No filme, ele interpretou a si mesmo e também seu principal personagem,

⁷ *Noite das Taras* teve oficialmente 2.107.829 espectadores. Os outros dois tiveram, respectivamente, 779.850 e 540.186 espectadores. As tabelas com essas informações estão disponíveis em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf e http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_diretor_entre_500.pdf

⁸ Os filmes atraíram respectivamente 1.144.160 e 1.004.447 espectadores. Tabela disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf

⁹ Os filmes obtiveram, respectivamente, 828.857 e 1.012.532. Tabelas disponíveis em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf e http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_diretor_entre_500.pdf

Zé do Caixão, atraindo mais de seiscentos mil espectadores. Já na comédia de horror *Como Consolar Viúvas*, de 1976, seu maior sucesso comercial no período (que atraiu mais de oitocentos mil espectadores¹⁰), ele atuou apenas como diretor, assinando com o pseudônimo de J. Avelar – pseudônimo que voltaria a utilizar nos filmes de sexo explícito que dirigiu nos anos 1980.

No entanto, apesar da popularidade do gênero em suas versões estrangeiras, os filmes nacionais de horror começaram a desaparecer de nossas telonas nos anos 1980. Sua sobrevivência foi mantida naquela década graças ao sucesso das comédias *pop* de Ivan Cardoso (*O Segredo da Múmia*, 1982 e *As Sete Vampiras*, de 1986), que atraíram, juntas, mais de um milhão de espectadores¹¹. Os filmes de Cardoso consagraram a mistura de horror, pornochanchada e *rock and roll* apelidadas de *terrir*. Mas, na virada para os anos 1990, não era possível manter o ritmo, ainda mais com a derrocada geral da produção cinematográfica brasileira provocada pela dissolução da Embrafilme pelo governo Collor, em 1990.

Com a retomada do cinema brasileiro em meados dos anos 1990, o horror nacional veio se recuperando lentamente, de início nas comédias dos cineastas Walter Rogério (*Olhos de Vampa*, realizado em 1996 e lançado apenas em DVD em 2002, com baixa repercussão) e Miguel Faria Jr (*O Xangô de Baker Street*, 2001) (Figuras 2 e 3), ambas explorando a tradição do cinema de horror

Figuras 2 e 3: Fotos de divulgação dos filmes *O Xangô de Baker Street* (André Faria Jr., 2001) e *Olhos de Vampa* (Walter Rogério, 2002), que mantiveram a exploração do erotismo recorrente no cinema de horror brasileiro dos anos 1960 aos 1980.



¹⁰ Fonte: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_diretor_entre_500.pdf

¹¹ Dados obtidos no livro *Ivampirismo* (CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 24) não confirmados nos dados oficiais da ANCINE

erótico . O filme de Faria Jr, adaptado do *best-seller* homônimo de Jô Soares, obteve boa aceitação nas bilheterias em seu lançamento, atraindo mais de 350 mil espectadores, mas foi rapidamente esquecido, não chegando a inspirar seguidores no gênero.

Mas o que de mais importante ocorria naquele momento, no âmbito do cinema de horror brasileiro, era um fenômeno muito distante desse modelo construído entre os anos 1960 e 1980. O fato é que os realizadores da nova geração pouco se identificavam com seus antecedentes brasileiros de origem popular. Eles fizeram sua formação no universo caótico das locadoras de VHS e guias de filmes comprados em bancas de jornal (como a *SET – Terror e Ficção*, da editora Abril, e o *Guia Anual de Vídeo e TV*, da editora Nova Cultural); dos longas de horror exibidos na TV aberta, entre os quais clássicos da sessão “Corujão” (como *Os Inocentes*, de Jack Clayton, 1961; *Nasce um Monstro*, de Larry Cohen, 1974) e do programa *Cine Trash* apresentado por Mojica nos anos 1990; e também dos sucessos internacionais adolescentes dos anos 1980 (como *A Hora do Espanto*, de Tom Holland, 1985; a série *A Hora do Pesadelo*, iniciada por Wes Craven em 1984). Grande parte desses novos realizadores também chegou à universidade, em cursos como Comunicações ou Artes, e assim tiveram uma formação que foge ao padrão autodidata da geração anterior.

Há que destacar, ainda, o fato de que parte significativa da produção de filmes populares brasileiros de horror não estava disponível a esses cineastas para que pudessem se inspirar nelas. Muitas até hoje circulam apenas em cópias precárias tiradas de fitas de VHS gravadas nos anos 1980; outras foram restauradas direto para exibição em canais a cabo como o Canal Brasil. Esses filmes também receberam, em geral, pouquíssima atenção da crítica quando foram produzidos, o que prejudicou a construção de uma memória consistente sobre eles.

Assim, os diretores da nova geração do horror brasileiro conservaram Mojica e Ivan Cardoso – os mais conhecidos e lembrados – como referências, mas se espelharam também em nomes

importantes do horror internacional nos anos 1980 como Sam Raimi (*A Morte do Demônio*, EUA, 1981), John Carpenter (*Halloween*, EUA, 1977), Lucio Fulci (*Terror nas Trevas*, Itália, 1981), David Lynch (*Veludo Azul*, EUA, 1986), George Romero (*O Despertar dos Mortos*, EUA, 1978), Lloyd Kauffman (*O Vingador Tóxico*, EUA, 1984), Stuart Gordon (*Do Além*, EUA, 1986), entre outros, abordando o gênero de forma mais diversificada do que se fizera no país até então.

A partir da experiência deles, é possível falar em duas frentes que vêm se tornando importantes do horror nacional: uma frente “militante”, que adota os modelos canônicos do gênero, voltando-se para um público de nicho; outra que prefere a forma híbrida com outros gêneros, em filmes que dificilmente podem ser incluídos na categoria do horror, mas que decerto dialogam com ela.

Horror militante

O culto atual dos filmes de horror no Brasil é um fenômeno ligado à cultura do vídeo das décadas de 1980 e 1990, período em que a geração hoje dedicada ao gênero fez sua formação, ainda na infância e adolescência. Esse culto tem proximidade com o surgimento de publicações ligadas ao movimento *punk*, aos quadrinhos *underground*, ao à cultura musical e ao *paracinema*, como o *She-Demons Zine*, de Cesar Coffin Souza, e o *B-Zine*, de Lúcio Reis Piedade, na década de 1990. Parte dos cineastas brasileiros que hoje realizam filmes de horror pertence a grupos de fãs nascidos nos anos 1970 e 1980 que produziram *fanzines*, quadrinhos, bandas de garagem, e depois migrou sua produção para o ciberespaço. Essa mesma geração, reunida em listas de discussão na Web, revistas eletrônicas, blogs e redes sociais, gestou nos anos 2000 uma cultura de debate que originou produtos que vão muito além dos filmes, entre os quais se pode destacar:

1) *Publicações como os sites paulistas Carcasse – Comunidade Virtual de Arte Obscura, nascido em 2000, e Boca do Inferno, criado em 2001; a revista impressa Cine Monstro, publicada em 2003/2004; o blog coletivo pernambucano Toca o Terror, ativo desde*

2012; além de uma infinidade de blogs e páginas dedicados ao assunto. Nota-se também o surgimento de editoras especializadas como a Estronho, do Paraná, e a Dark Side Books, do Rio de Janeiro.

2) Festivais de cinema nacionais e internacionais como o Cinefantasy, realizado em São Paulo entre 2006 e 2011; o RioFan, realizado no Rio de Janeiro desde 2008; o Guaru Fantástico, realizado anualmente em Guarulhos/SP desde 2011; o Fantaspoa, realizado em Porto Alegre anualmente desde 2005 (que trouxe ao país Lloyd Kauffmann e Stuart Gordon, entre outros artistas); além da Sessão Dark Side, realizada anualmente na Mostra Internacional de Curtas de São Paulo desde 2003; a Vingança dos Filmes B, realizada anualmente em Porto Alegre desde 2011, entre outros eventos.

3) Mostras de filmes como O Horror no Cinema Brasileiro, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em Brasília, em 2009; Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo, promovida pelo Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, em 2014; Matarona Sangrenta, promovida em Curitiba, que trouxe ao Brasil, em 2014, o veterano Roger Corman;

4) Cursos livres de história do cinema de horror no Brasil e no mundo, ministrados por pesquisadores/críticos como Alfredo Suppia, Carlos Primati, Diana Moro, Felipe Guerra, Marcelo Miranda, Marcelo Severo, Osvaldo Neto, Rodrigo Carreiro, Rogério Ferraraz; oficinas de realização de filmes ministrados por diretores como o paulista Joel Caetano, o carioca Gurcius Gewdner e o capixaba Rodrigo Aragão.

A produção cinematográfica desse grupo é também extensa, e vem se multiplicando por meio dos equipamentos digitais, das plataformas e redes de compartilhamento de vídeo e dos cursos universitários e técnicos de audiovisual. Entre centenas de filmes de realizadores dessa geração, estão curtas independentes como *A Menina do Algodão* (Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira, 2003, PE), *Sintomas* (Fernando Mantelli, 2004, RS), *Coleção de Humanos Mortos* (Fernando Ricky, SP, 2005), *Gato* (Joel Caetano, 2009, SP), *Lavagem* (Bruno Sales, 2011, PB) (Figura 4); filmes universitários como *Lençol Branco* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2003, USP) e *O Membro Decaído* (Lucas Sá, 2012, UFPel); curtas produzidos com recursos de editais públicos como *Paulo e Ana Luiza em Porto Alegre* (Rogério Ferrari, 1998, RS) e *Amor só de mãe* (Dennison Ramalho, 2003, SP); produções de guerrilha vendidas por correspondência que surgiram ainda nos tempos do VHS, como *O Monstro Legume do Espaço* (Petter Baiestorff, 1995, SC) (Figura 5), *Entre em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado* (Felipe Guerra, 2001, RS).

Figuras 4 e 5: Cartazes dos filmes *Lavagem* (Shiko, 2011) e *Monstro Legume do Espaço* (Petter Baiestorff, 1995)



Na segunda década dos anos 2000, a boa qualidade técnica e o baixo custo da tecnologia digital permitiram também que produções independentes mais ambiciosas começassem a circular por festivais internacionais dedicados ao gênero (como o argentino *Rojo Sangre* e

o espanhol Sitges) e também a entrar no mercado de festivais brasileiros distantes do nicho do horror, como o Festival do Rio, a Semana dos Realizadores e o Festival de Tiradentes. Além disso, com a implementação da Lei 12.485/2011, que estabeleceu a obrigatoriedade de conteúdo brasileiro nos canais a cabo, a produção audiovisual nacional de todos os formatos e gêneros foi favorecida. Desde então, o Canal Brasil e o canal internacional Space (voltado a filmes de ação, horror e ficção-científica) se interessaram por algumas produções de horror brasileiras que dificilmente chegariam às nossas telas pela via do cinema comercial. Isso se verifica na circulação dos filmes do capixaba Rodrigo Aragão (*Mangue Negro*, 2009; *A Noite do Chupa-Cabras*, 2011; *Mar Negro*, 2013) e do paranaense Paulo Biscaia Filho (*Morgue Story*, 2009; *Nervo Craniano Zero*, 2011) (Figura 6). Nos dois casos, trata-se de realizadores que participam ativamente da agitação cultural em seus estados natais.

Aragão é sócio da produtora capixaba Fábulas Negras, responsável pelos três longas já mencionados e também por vários curtas, além do longa em episódios para a TV *Fábulas Negras* (lançado em 2015 no Festival de Tiradentes), que contou com a participação de outros realizadores independentes: o paulista Joel Caetano, o catarinense Petter Baiestorff e o próprio José Mojica Marins. Já Biscaia, que é também dramaturgo e diretor de teatro, é figura central num movimento teatral e cultural na cidade de Curitiba voltado às produções fantásticas e de horror que deu origem a eventos como a mencionada *Maratona Sangrenta*. As produções desses realizadores têm características de horror explícito (com a criação de uma grande galeria de monstros, no caso de Aragão; de Grand Guignol, no caso de Biscaia) e têm contado com investimentos de *crowdfunding* e outras formas colaborativas de produção, além de eventuais apoios de órgãos públicos.

Essa agitação em torno dos filmes de horror chegou mesmo a encorajar o cinema comercial. Em 2014, o fenômeno ficou evidente com o lançamento no circuito de três longas de horror dirigidos por realizadores estreados e estrelados por atores da Rede Globo. Apesar

de serem produções comerciais, trata-se de filmes muito baratos, envolvendo poucos personagens confinados praticamente a um único cenário. O primeiro desses filmes, *Quando eu era vivo*, foi primeira direção-solo de Marco Dutra em longa-metragem, estrelado por Antonio Fagundes, Marat Descartes e a cantora Sandy. Baseado no romance *Como produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o filme trata de uma relação de tensão entre pai e filho marcada por eventos sobrenaturais. Já *Gata Velha Ainda Mia*, primeiro longa de Rafael Primot, foi estrelado por Regina Duarte e Barbara Paz, trazendo duas mulheres que têm contas antigas a acertar durante uma entrevista ao longo de um jantar. Por fim, *Isolados* (Figura 7), de Tomás Portela, estrelado por Bruno Gagliasso e Regiane Alves, coloca um casal em férias que tem a casa de campo cercada por supostos psicopatas.

Figuras 6 e 7: Cartazes dos filmes *Nervo Craniano Zero* (Paulo Biscaia Filho, 2011) e *Isolados* (Tomás Portela, 2014)



Trata-se de filmes muito diferentes entre si, mas cujo conjunto sugere a busca pela viabilização de produções de baixo orçamento feitas para um nicho específico – característica de grande parte das produções do gênero horror no mundo todo. Assim, mesmo que o impacto comercial dessas obras tenha sido até agora muito pequeno,

não ultrapassando os vinte mil espectadores por filme, há de se considerar que o mercado para o cinema brasileiro vem mudando muito nos últimos trinta anos. Hoje, a legislação do país não conta com a chamada “cota de tela” que favoreceu as produções brasileiras na década de 1970¹². Além disso, a diminuição significativa do número de salas e o aumento do preço dos ingressos que o país enfrenta desde os anos 1980, aliada à dispersão da produção (possibilitada tanto pelas leis de incentivo quanto pelo baixo custo das produções em tecnologia digital), precisa ser levada em conta para compreender-se o mercado de cinema brasileiro.

Para se ter uma ideia das condições atuais de exibição e consumo de filmes nacionais em salas de cinema, é interessante observar os dados oficiais da ANCINE (Agência Nacional do Cinema, criada em 2001) examinados pela pesquisadora Danielle Borges (2014). Segundo ela, desde a década de 1990, o número de produções nacionais lançadas comercialmente aumentou 821,4% (passou de 14, em 1995, para 129, em 2013). Esse crescimento é consequência direta da criação de mecanismos de apoio à produção, por meio das leis de incentivos fiscais e também do apoio direto a projetos, pela via dos editais e seleções públicas. No entanto, a frequência de público ao cinema nacional não acompanhou esse aumento da produção:

Apesar do market share do título nacional ter passado de 3,67%, em 1995, para 18,59%, em 2013, e ter até chegado a ultrapassar os 20% em 2003 (...) o índice ficou bastante instável nos anos analisados, mantendo-se numa média de 11%. Ou seja, enquanto a produção de filmes nacionais em número de títulos cresceu 821,43%, o market share do cinema nacional subiu 406,54%, o que demonstra uma dificuldade de atração de público do filme brasileiro ou um baixo interesse da audiência nacional ao produto local (BORGES, 2014, p. 3).

¹² Em 1975, a reserva de exibição obrigatória de filmes brasileiros chegou a 112 dias por ano, número que aumentou para 140 dias/ano em 1980. Naquele período, o número de salas era também superior ao de hoje, e os ingressos eram proporcionalmente mais baratos, custando o equivalente a uma passagem de ônibus.

A autora observa que os saltos de participação do público estão diretamente vinculados a sucessos específicos de bilheteria em cada ano (BORGES, 2014, p. 107), a maioria deles vinculados à Globo Filmes, que tem à disposição elenco e publicidade na TV. Esse foi o caso de fenômenos como as comédias românticas estreladas por atores de televisão *De Pernas Pro Ar 2*, de Roberto Santucci, que teve mais de quatro milhões de espectadores em 2012, e *Se Eu Fosse Você 2*, de Daniel Filho, que teve mais de seis milhões, em 2009¹³. Segundo Borges, apenas cerca de 6% dos filmes alcançam mais de um milhão de espectadores, enquanto a maior parte não chega a alcançar vinte mil (BORGES, 2014, p. 109).

Ainda que se esteja longe, portanto, de um modelo autossustentável do ponto de vista comercial (diferentemente do que se observou nos filmes de horror da Boca do Lixo nos anos 1970), a maior visibilidade do gênero na segunda década do século XXI não pode ser ignorada, nem a contribuição de uma geração incansável de fãs transformados em agitadores culturais, críticos e/ou realizadores.

Horror social

A onipresença do horror na cultura audiovisual e na indústria cultural nas últimas décadas originou uma vertente militante de cineastas e críticos brasileiros, mas esse não foi seu único efeito. Possivelmente em função da popularidade dos filmes do gênero entre as gerações nascidas a partir dos anos 1970, é possível encontrar amplas discussões sobre o tema entre críticos e cinéfilos brasileiros de diferentes preferências e matizes, não necessariamente comprometidos com a militância pelo cinema de horror (em revistas eletrônicas como *Contracampo*, *Cinequanon*, *Interlúdio* e *Cinética*), ao mesmo tempo em que surgem filmes que flertam com o horror de forma menos programática – e, talvez por isso, despertem atenção crescente da crítica e do público, como se verifica na recepção do

¹³ Anuário estatístico ANCINE: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2013.pdf

filme *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, PE, 2012), fenômeno de crítica que conseguiu conquistar uma fatia maior do público, atraindo quase cem mil espectadores no verão de 2013¹⁴.

A forma como *O Som ao Redor* abordou o repertório ligado ao horror gerou discussão entre espectadores e pesquisadores. Seu diretor, experiente na direção de curtas do gênero como o já mencionado *A Menina do Algodão*, compilou, em seu primeiro longa de ficção, referências de vários gêneros, entre os quais o faroeste, a comédia de costumes, o drama familiar e o horror. Nesse último caso, críticos como Filipe Furtado (2013) e Cristian Giglioti (2013) observaram uma modulação entre o drama urbano e a atmosfera de tensão que pode provocar afetos típicos das narrativas que classificamos como de horror. Para Cristiane Lima e Milene Migliano:

Embora os personagens [de O Som Ao Redor] vivam num estado de permanente tensão (quase não sorriem, estão sempre sérios, apreensivos), acreditamos que o filme convoca especialmente o temor do espectador. O filme desperta o medo que o espectador conhece a partir da experiência de outros filmes – como os de horror – e dos perigos da vida nos grandes centros urbanos, cotidianamente reiterados nos programas televisivos e outros produtos jornalísticos. Contudo, por se tratar de um medo em relação a algo que não se concretiza na tela – que não se resolve, à exceção do acerto de contas –, o espectador permanece, do início ao fim, em estado de alerta (LIMA; MIGILANO, 2013, p. 205).

A questão que *O Som ao Redor* (Figura 8) coloca pode ser compreendida se levarmos em consideração que o chamado horror artístico, por lidar com a expressão de um sentimento disseminado na experiência humana – o da ansiedade e especulação em torno da possibilidade ou iminência da morte e destruição do corpo – pode se apresentar com grandes variações, não precisando seguir estruturas

¹⁴ Mais precisamente, 94.280 espectadores. Informações disponíveis no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2013, disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/Anuario_Estatistico_do_Cinema_Brasileiro_2013.pdf

ou modelos tão estáveis quanto os que se tornaram canônicos no gênero. Essa percepção mais difusa do horror pode contribuir o debate sobre esse e outros longas brasileiros lançados na segunda década dos anos 2000, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganharam uma abordagem híbrida com o universo do horror. Filmes como *O Fim da Picada* (Christian Sagaard, 2009), *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009), *Os Inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009), *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), além de curtas como *Pra Eu Dormir Tranquilo* (Juliana Rojas, 2011), entre outros, podem nos remeter a experiências limítrofes com o horror.

Figura 8: Foto de divulgação de *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)



Tais experiências incluem, por exemplo, certos recursos de estilo típicos do horror cinematográfico, como os ruídos agudos com o objetivo de provocar sustos (recurso recorrente em *O Som ao Redor*, *Trabalhar Cansa* e *Meu Nome é Dindi*). Esses filmes também trabalham a *mise'en scène* das personagens remetendo a aparições fantasmagóricas, aos cenários labirínticos e imagens de corpos violentados. Tais características surgem com maior destaque em filmes como *O Fim da Picada*, que tem, como *Meu Nome é Dindi*, liberdade e anarquia narrativas inspiradas no cinema marginal brasileiro dos anos 1960 e 1970. Também a comédia musical *Sinfonia da Necrópole*,

de Juliana Rojas, passada num cemitério cujos funcionários devem fazer o recadastramento de túmulos abandonados, traz por vezes a fantasia sobre os mortos-vivos e a ambientação por lúgubre de filmes de horror, recurso retomado por Anita Rocha da Silveira no drama adolescente *Mate-me, Por Favor*.

Nesses e em outros filmes, percebe-se também que os realizadores introduzem fragmentos narrativos que remetem a histórias de horror, mas não pertencem às tramas principais dos filmes. Isso se verifica em um filme como *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009), baseado no livro homônimo de Ismael Canepelle lançado em 2010. Trata-se de um drama adolescente em que personagens que vivem numa cidade do interior do Rio Grande do Sul lidam com a recorrência de suicídios em uma ponte parece carregar uma maldição sobrenatural. Também em *Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2011) uma família da periferia paulistana recebe novos vizinhos que podem pertencer a uma facção criminosa, o que os leva a um processo paranoico que beira o horror, principalmente quando um crime violento é cometido pelos rapazes. Outro longa que traz a representação de um processo paranoico é *Meu Nome é Dindi*, em que a atriz Djin Sganzerla interpreta uma dona de quitanda vitimada por alucinações persecutórias. Já em *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), um casal de classe-média em crise financeira aluga um pequeno supermercado, e lá descobre a carcaça de um monstro emparedada nos fundos do estabelecimento.

Pensados a partir do ponto de vista de um diálogo com o horror, pode-se sugerir que esses filmes abordam aspectos ainda não resolvidos das tensões que vivemos no Brasil. De certa forma, as relações pessoais, sociais e de trabalho no país, ainda muito próximas de suas origens atrasadas e escravistas, podem estar começando a ser abordadas do ponto de vista do horror – entendido como a representação do que sentimos diante da ameaça de uma explosão mortal de violência. Essa origem de nossa sociedade já foi abordada pelo cinema brasileiro em diferentes chaves ao longo de sua história (cômica, carnavalesca, melodramática, revolucionária, anárquica,

policialesca etc), mas é possível que as novas gerações tenham encontrado agora um novo olhar – horrífico – para elas.

O fato é que, diante dos filmes aqui mencionados, e ainda que na maioria deles haja poucas cenas explicitamente violentas, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer – mas não por estarem diante de forças sobrenaturais ou insanas (como é mais típico em histórias desse gênero), e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira. Não há de ser surpresa, então, que motivos da ficção de horror apareçam articulados a temas como o racismo, o coronelismo, o subdesenvolvimento, a pobreza, o isolamento e a desigualdade. É um senso de decadência de um estado de coisas o que esses filmes trazem. Talvez se esteja tratando de uma percepção ansiosa das mudanças sociais pelas quais o país vem passando nos últimos 30 anos, como a universalização da educação básica, a redução da miséria através de programas de renda mínima, ascensão do subproletariado à classe trabalhadora (SINGER, 2012). Nesse sentido, essa tendência parece reproduzir algo semelhante à ficção literária chamada de *gótica* no final do século XVIII, no continente europeu.

Esse estilo literário floresceu de maneira bastante característica no período em que as revoluções burguesas começaram a demolir o que restava das tradições aristocráticas e feudais do Antigo Regime. Não por acaso, o gótico foi um híbrido entre o horror e outros gêneros nascentes como o melodrama e o policial – como parece ocorrer nos filmes brasileiros aqui comentados. Assim, se é verdade que, desde a derrubada da ditadura civil-militar, as relações sociais no Brasil começaram a sofrer suas mais profundas mudanças, o que se vê nesses filmes pode ser a percepção de um mundo instável no qual a violência, compreendida como maldição herdada de ações passadas (ocorridas não apenas na esfera individual), se anuncia constantemente, de forma semelhante ao que ocorre na ficção gótica.

Essa representação de um mundo tradicional em dissolução assombrado por forças antigas e malignas nada tem de casual. O estilo gótico disseminou, ao longo de mais de dois séculos, múltiplas

influências na literatura, no teatro, nas artes visuais, na música e no cinema, e teve suas estratégias repetidas à exaustão. No entanto, suas raízes profundas na questão do pertencimento a uma terra e na ideia da deterioração de um regime social e econômico também não perderam completamente seu potencial de reflexão histórica e política, como esses novos filmes brasileiros vêm mostrar.

A abordagem *gótica* não chega a ser inédita em nosso cinema. Na década de 1950, com a intensa urbanização ocorrida no país, filmes paulistas dos grandes estúdios trouxeram a temática do gótico para filmes que tratavam da decadência do mundo rural (CANEPA, 2008, p. 206). Como exemplos, pode-se mencionar longas como *Meu Destino É Pecar* (Manuel Peluffo, 1952) e *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954). Já na década de 1970, quando a revolução sexual trazia consequências à realidade brasileira – como a legalização do divórcio, o ingresso massivo das mulheres no mercado de trabalho e o prazer sexual feminino discutido de forma aberta –, o cinema também buscou representar a crise do regime patriarcal brasileiro tradicional, principalmente nos longas de horror de Walter Hugo Khouri (*O Anjo da Noite*, 1974; *As Filhas do Fogo*, 1978) e de Carlos Hugo Christensen (*A Mulher do Desejo*, 1975; *Enigma para Demônios*, 1975). Seus filmes tematizaram a nova configuração das relações entre homens e mulheres naquela década, influenciando diretores populares como Jean Garret, que lançou produções com essa temática que alcançaram os enormes públicos da pornochanchada, como *Mulher, Mulher* e *A Mulher que Inventou o Amo*, ambos realizados em 1979, atraindo mais de dois milhões de espectadores aos cinemas.

A possível síntese em *Ninjas*

Uma possível síntese do horror militante e do horror social pode ser encontrada no curta-metragem paulista *Ninjas*, realizado em 2010. O filme, escrito e dirigido pelo gaúcho Dennison Ramalho, traz a história de um policial militar inexperiente, Jailton (Flávio Bauraqui) que está começando sua carreira como membro de um grupo de extermínio composto por misteriosos homens que têm faces

de caveiras. Enquanto tenta se adaptar às atividades violentas do grupo em comunidades pobres, ele precisa lidar, de um lado, com o fantasma de um menino morto por engano, e de outro, com as sensações que experimenta ao frequentar cultos cristãos dedicados à pregação do ódio.

O quadro composto por Ramalho é complexo, articulando tanto estilos diferentes de histórias de horror (de fantasmas, de monstros, de violência explícita e de temores religiosos) quanto linhas de ação (o fato do personagem frequentar uma Igreja, lidar com o sentimento de culpa e precisar inserir-se em um grupo de extermínio dotado de características sobrenaturais). Nesse sentido, percebe-se um cineasta em busca de condensar um amplo repertório numa única obra, como é comum ao cinema de curta-metragem de cineastas jovens. Mas essa condensação é também uma qualidade inegável¹⁵, capaz de compor uma narrativa coesa e coerente, apesar de tantas informações. Em texto para a revista eletrônica *Cinética*, Francis Vogner dos Reis afirma a força dessa condensação em *Ninjas*:

A primeira sequência de Ninjas foi seguramente o grande momento entre os filmes exibidos [no Festival] em Gramado: em um culto evangélico, um homem perturbado vê um Cristo velho, em nu frontal, com os olhos inteiramente negros, e enterrando a mão dentro da própria barriga. O que impressiona não é só a técnica e o profissionalismo (exaltado por uma porção de gente), mas como o diretor Dennison Ramalho consegue articular dois caminhos que hoje em dia no cinema raramente conseguem ser sem cair

Como observa o crítico, *Ninjas* consegue construir um imaginário fantástico a partir de experiências comuns à atual realidade brasileira: a presença massiva das igrejas neopentecostais e a consolidação dos grupos de extermínio. Comparando o trabalho de Ramalho ao de Mojica (de quem ele foi roteirista e assistente de

¹⁵ Essa qualidade foi reconhecida por premiações em diversos festivais ao redor do mundo, como os prêmios de Melhor Ator e Melhor Edição no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 2010; de Melhor Curta no New York City Horror Film Festival, em 2010; Melhor Curta no Transilvanya Film Festival, também em 2010, entre outros.

direção de *Encarnação do Demônio*), Reis percebe a continuidade e ao mesmo tempo o avanço em conformidade com o espírito do tempo:

Assim como Mojica entendeu a cabeça do homem neurastênico, servil e supersticioso do interior nas duas primeiras partes de sua trilogia do Zé do Caixão, Dennison entra na mente do homem urbano, contemporâneo, recalçado, ansioso e (auto)vitimizado pelas circunstâncias. Tudo é infernal: o céu escuro da cidade de São Paulo, a violência psíquica de um culto evangélico, a miserabilidade cotidiana de um profissional - o policial - que inevitavelmente se alia ao horror no combate ao horror, e os fantasmas que o perturbam (o garoto morto) ou o consolam (o Cristo de olhos negros) são da mesma lavra perversa e demencial, que não são o oposto da realidade cruel do filme, mas de sua mesma tessitura. (REIS, 2010)

Em *Ninjas*, o horror social e o horror tradicional se apresentam atrelados, inextrincáveis, numa percepção sobre a estrutura social brasileira que, afinal, pode se configurar – e se configura para grande parte da população – como uma narrativa de horror, numa antecipação constante da morte violenta e inapelável. De certa maneira, *Ninjas* fornece uma narrativa de horror como moldura possível para pensarmos a nossa história, e nisso articula tanto a “militância” no gênero quanto o interesse pela reflexão sobre a sociedade brasileira contemporânea, sem prejuízo a nenhuma das partes – ao contrário, politizando-as. Possivelmente essa seja a contribuição mais importante do cinema de horror brasileiro contemporâneo, mas apenas os próximos anos poderão confirmar – ou não – as tendências sugeridas aqui.

Referências bibliográficas

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito* – A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.
BORGES, Danielle. Produção Cinematográfica Brasileira (1995-2013) e o Atual Modelo de Políticas Públicas para o Cinema Nacional. In:

Anais Eletrônicos do XXXVII Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, PR, 2014.

CANEPA, Laura. *Medo de Quê?* – Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese de Doutorado em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas, 2008.

_____. Horrores do Brasil. In: *Revista Filme Cultura*, n. 61, 2013, p. 33-37.

_____. Visões terríveis do Brasil. In: MIRANDA, Marcelo (org). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Belho Horizonte: 2014, p. 28-35.

CARDOSO, Ivan; LUCHETTI, Rubens Francisco. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América/Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

CARREIRO, Rodrigo. In: MIRANDA, Marcelo (org). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Belho Horizonte: 2014, p. 18-27.

COSTA, Fernando Morais. Notas sobre o som nas cinematografias argentina e brasileira contemporâneas. *Anais do XXXVI Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Manaus, AM, 2013

FURTADO, Filipe. Um menino sobre o muro. *Revista Cinética*. Mar. 11, 2013. In: <http://revistacinetica.com.br/home/o-som-ao-redor-de-kleber-mendonca-filho-brasil-2012/>

GIGLIOTI, Cristian. O Som ao Redor: Sociedade em ausculta. *Revista Laika - USP*. Jun, 2013. In: <http://www.revistalaika.org/wp-content/uploads/2014/02/SOCIEDADE-EM-AUSCULTA.pdf>

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. In: *REBECA* – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, n. 3, 2013, p. 186-210.

MIRANDA, Marcelo (org). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Belho Horizonte: 2014.

PUPPO, Eugenio (Org). *Horror no Cinema Brasileiro* (Catálogo de Mostra). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

PRIMATI, Carlos. In: PUPPO, Eugenio (Org). *Horror no Cinema Brasileiro* (Catálogo de Mostra). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

_____. MIRANDA, Marcelo (org). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Belo Horizonte: 2014, p. XX XX.

REIS, Francis Vogner dos. Curtas: Os três formidáveis. In: *Revista Cinética*, Set. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado10dia6.htm>

SÁ, Daniel Serravale. The Daughters of Fire: Walter Hugo Khouri's female gothic. In: *Revista Ilha do Desterro* nº 62, pp. 293-318, Florianópolis, jan/jun 2012.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo, Cia. das Letras, 2012.

Comédia brasileira: renovação e recorrência

Prof. Dr. João Batista Cardoso/Prof. Dr. Roberto Elísio dos Santos

O presente texto – resultado de pesquisa realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de São Caetano do Sul (PPGCOM-USCS), desenvolvida pelos Grupos de Pesquisa O Signo Visual nas Mídias e Narrativas Ficcionalis Midiáticas – visa identificar certos traços que caracterizam a renovação e recorrência de elementos de linguagem na comédia cinematográfica brasileira. Para compreender esse fenômeno da cultura midiática nacional, fez-se necessário compreender a trajetória da comédia no cinema brasileiro e suas características formais e narrativas, detalhando os principais períodos. Em seguida, foram analisados filmes cômicos lançados a partir da virada do século, para poder estabelecer as semelhanças e diferenças entre as comédias clássicas da cinematografia nacional e a produção contemporânea.

A pesquisa empreendida, qualitativa e de nível exploratório, compreende a revisão bibliográfica de textos pertinentes ao tema, o levantamento documental dos filmes e a análise qualitativa, que se ateve a questões estéticas e narrativas. Produções cinematográficas brasileiras de diferentes períodos são analisadas ao longo do texto e o corpus de análise da produção contemporânea é composto especialmente pelos filmes *Família vende tudo* (2011), *Até que a sorte nos separe* (2012) e *Copa de Elite* (2014), que, segundo à crítica

especializada, apresentam certas características que permitem nomeá-los como “neochanchada”¹.

O Humor nas telas brasileiras

A consolidação da indústria cinematográfica estadunidense foi possível, em grande parte, graças à comédia muda, basicamente formada por filmes curtos e engraçados e baseados em gags visuais (a ação do personagem, a pantomima, a fisionomia exagerada, o figurino estereotipado, os acontecimentos absurdos, a movimentação ligeira). Conhecida como *slapstick comedy* (uma alusão às marionetes que batiam nas outras com um bastão), esse tipo de produção foi chamada pelos brasileiros de comédia pastelão, uma vez que em diversas películas os personagens esfregavam tortas de creme na cara dos outros.

Como boa parte da plateia era composta por imigrantes não fluentes em inglês e pessoas analfabetas, esses filmes, que podiam ser compreendidos, independente das legendas que vez ou outra apareciam na tela com diálogos ou para marcar passagens temporais e espaciais, faziam sucesso. Exemplos de astros de Hollywood que se popularizaram nessa época são Charles Chaplin (que, ao lado do diretor e produtor Mack Sennett, concebeu a figura do Vagabundo), Buster Keaton (considerado o palhaço que não ri), Harold Lloyd (que se caracterizava como o bom moço, ingênuo e romântico, porém atrapalhado) e a dupla O Gordo e o Magro. O advento do cinema sonoro pôs fim a esse tipo de produção, que foi substituída pelas comédias malucas (*screwball comedies*) repletas de gags verbais pronunciadas por meio de diálogos rápidos enunciados pelos atores.

¹ São exemplos da utilização do termo “neochanchada” as matérias Neochanchada se firma como gênero mais rentável do cinema nacional, escrita por Rodrigo Fonseca e publicada em 04/11/2012 (disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147#ixzz3U0N8dbIn>) e A cartilha da Neochanchada, editada no suplemento de cultura Ilustrada, do jornal Folha de S. Paulo, em 29/05/2014 (www1.folha.uol.com.br/fsp/.../168233-a-cartilha-da-neochanchada.shtml). Outros jornais e revistas adotaram a mesma denominação, ora para elogiar, ora para depreciar a comédia cinematográfica produzida no século XXI.

O ocaso da comédia muda foi também o término do estrelato para vários comediantes.

No Brasil, onde a indústria cinematográfica teve dificuldade para se desenvolver, os filmes de Hollywood também agradavam ao público, mas tiveram pouca influência sobre a produção nacional. As comédias cinematográficas brasileiras das primeiras décadas do século XX, feitas em número reduzido, abordavam situações prosaicas e ingênuas, embora já contendo crítica política e social, enquanto os documentários e os dramas sobressaíam em quantidade, especialmente as reconstituições de assassinatos chocantes e hediondos que haviam sido cometidos no país, como o “crime da mala”.

Pode-se, de forma didática, identificar seis fases de produções cinematográficas brasileiras de conteúdo humorístico:

- A fase pioneira do cinema brasileiro, do início do século XX até 1929;
- As comédias musicais das décadas de 1930 e 1940;
- As chanchadas;
- Os filmes de Mazaropi;
- A pornochanchada;
- Comédias produzidas no século XXI.

De acordo com Roberto Moura, no início do século XX, o Rio de Janeiro, então capital da República que se iniciara há pouco, era um mercado propício para o negócio de entretenimento, onde apareceram as primeiras comédias de costumes cariocas:

As tentativas iniciais caracterizavam-se por mostrar a transformação do Rio de Janeiro, que se sofisticava, e por interessar-se pelos aspectos populares e eventualmente marginais que contribuíam para dar uma personalidade moderna à cidade. Ainda em 1908, Labanca & Leal fazem Os capadócios da cidade nova, retratando o mundo em torno da Praça Onze e da Rua Visconde de Itaúnas, onde se dava o encontro de negros, baianos e cariocas com imigrantes portugueses, italianos e espanhóis, atingidos pelas transformações urbanas. O

comprador de ratos (1908) também via de forma humorada a história recente, quando as epidemias provocavam campanhas da municipalidade contra os terríveis roedores.

Nhô Anastácio chegou de viagem, do mesmo ano, filmado por Júlio Ferrez para a companhia do pai, relata as peripécias de um matuto que desembarca na Central e, depois de andar pelas ruas e avenidas e admirar a Caixa de Conversão, o Palácio Monroe e o Passeio Público, emblemas da capital, apaixona-se por uma cantora. Com a chegada da esposa, a situação provoca uma série de quiproquós até o final feliz, com transformações, estranhamentos, novos desejos e conciliações. Estes filmes estão entre os primeiros posados [ficcionalis] que aproveitam o surto do cinema carioca e antecipam uma das marcas da cidade, ao retratar com humor e sarcasmo seus aspectos mais sensíveis e polêmicos.

Zé Bolas (1909), O telegrama n° 9 (1909), que ridiculariza o chanceler argentino Zeballos, Pega na chaleira (1909), sátira aos profissionais da bajulação na política brasileira, O nono mandamento (1909), Uma lição de maxixe (1909) e Um cavaleiro deveras obsequioso (1909) – construídos em sketches – mostravam uma linha de crítica popular dos acontecimentos e dos costumes, aceita com grande empatia pelo público acostumado ao teatro de revista (In: RAMOS, 1987, p. 41).

Antes mesmo da introdução do som, música e cinema já haviam firmado parceria: os filmes cantantes, embora mudos, contavam com a presença de músicos que acompanhavam as imagens com suas melodias e canções. Em 1910, um dos sucessos de bilheteria foi *Paz e Amor*, que se ancora na estrutura narrativa do Teatro de Revista, inspiração importante para as comédias musicais cinematográficas brasileiras. Suas raízes remontam à França do século XVIII, mas em cada país desenvolvia características próprias.

A chegada deste tipo de espetáculo ao Brasil se deu no final do século e, aos poucos, conquistou o público, principalmente com o modelo da “revista do ano”, que satirizava os acontecimentos, especialmente os fatos políticos do ano que se encerrava – tendo,

então, um conteúdo de atualidade. Um dos grandes nomes desta fase foi o dramaturgo Arthur Azevedo. No início do século XX, esse modelo sofreu alterações e deu espaço à revista pré-carnavalesca, na qual os sketches cômicos eram entremeados de apresentações de músicas populares. Veneziano (1996, p. 114), ressalta as especificidades do Teatro de Revista nacional:

Alguns fatores nos levaram a concluir que a revista brasileira é diferente e única em sua organização e, conseqüentemente, em seu conteúdo. O primeiro deles é a opção pelo carnaval e pela pátria como temas centrais, opções essas que, também já estavam embutidas na recém-nascida revista francesa. Se ela nasceu carnavalizada por que então, afirmarmos que a carnavalesca é a brasileira e não à brasileira?

Ao misturar o Carnaval, espaço da inversão, com a Pátria, domínio da seriedade, Veneziano (1996, p. 114-115) ressalta que *o teatro popular circunscreve-se, simultaneamente, na ordem (a pátria) e na desordem (o carnaval)*, acrescentando que *o Teatro de Revista e, principalmente, o Teatro de Revista brasileiro, instala-se como o mais representativo desses gêneros populares*. Do teatro para o cinema, a comédia musical mantém essa combinação, envolvendo malandragem, busca de valores morais e éticos, crítica social e política, contravenção e crime, malícia e números musicais. De acordo com Ferreira (2003, p. 74):

Entre o primeiro filme de comédia Nhô Anastácio (1908) e o clássico musical carnavalesco Alô, alô carnaval (1936), o cinema mundial e o brasileiro sofreram inúmeras transformações técnicas, tecnológicas, estéticas e narrativas. Sem desprezar nenhuma dessas inovações, certamente foi o som que mais impacto causou nas plateias e, sem dúvida alguma, possibilitou o aparecimento do musical como gênero cinematográfico.

A primeira tentativa de casar o som à imagem foi na produção de 1929, *Acabaram-se os otários*, dirigido por Luiz de Barros em São Paulo. Enquanto o filme era projetado na tela, o som, gravado em

disco, era executado, procurando-se manter a sincronia. A trama, que se assemelha a de *Nhô Anastácio* e que será o norte das comédias de Mazzaropi, acompanha o deslumbramento do matuto (Genésio Arruda) que chega à cidade grande e que acaba por comprar um bonde. Dois anos depois, o musical *Coisas Nossas*, dirigido por Wallace Downey, usou o mesmo sistema. Seguindo a estrutura do Teatro de Revista – o próprio cartaz do filme assemelha-se aos do teatro, com várias fotos dos números que compõem a película –, apresenta sketches cômicos (piadas curtas, como a do bêbado que corta o cabelo do filho do cliente do barbeiro) e números musicais, inclusive um com Noel Rosa.

Coube à Cinédia, primeira produtora brasileira a tentar fazer filmes em escala industrial, a primazia do filme sonoro. Em 1933, Adhemar Gonzaga, seu proprietário, importou equipamento para gravar o semidocumentário *A voz do carnaval*, filmado em estúdio e nas ruas do Rio de Janeiro e outras localidades. Os musicais de Hollywood, a exemplo de *Melodia na Broadway* (1929) não se tornaram modelo para a produção nacional, como o Teatro de Revista. Outra influência para a comédia cinematográfica brasileira foi o rádio, meio de comunicação de massa que, no início dos anos 1930, mobilizava amplas audiências e criava novas celebridades (músicos,

Figura 1 - Cartaz de *Coisas Nossas* (1931) e cena do filme *Alô, alô carnaval* (1936)



Fonte: Fotos - Divulgação



apresentadores, atores, humoristas etc.). Assim, as comédias musicais *Alô, alô Brasil!* (1935) e *Alô, alô carnaval* (1936), ambas produzidas pela Cinédia, conjugavam a estrutura narrativa do Teatro de Revista, com episódios cômicos e números musicais interpretados por cantores do rádio, como Aurora e Carmen Miranda, Ari Barroso e Almirante.

Denominação inicialmente pejorativa dada pelos críticos, chanchada passou a designar as comédias realizadas principalmente pelo estúdio carioca Atlântida Cinematográfica. Inaugurada em 1941, a empresa manteve-se em funcionamento até o início da década de 1960, tentando se equilibrar financeiramente a partir de duas características marcantes: a precariedade de sua infraestrutura e a criatividade de seus artistas, roteiristas, diretores e técnicos. A princípio, eram feitos dramas sociais, que tratam da miséria e da discriminação racial, como *Moleque Tião* (1943) e *Também somos irmãos* (1949).

A partir de meados da década de 1940, contudo, as comédias passaram a ser o principal filão explorado pela Atlântida. *Carnaval no fogo* (1949), dirigido por Watson Macedo, foi o modelo que orientou as produções posteriores, que desagradavam aos críticos e atraíam o público popular às salas de exibição. Nessa película estavam presentes os personagens cômicos (a dupla Oscarito e Grande Otelo), o casal romântico (o galã e a mocinha), o vilão (um dos vários interpretados por José Lewgoy), a trama policial e humorística amparada em apresentações musicais e na troca de identidades – o travestismo aparece em vários filmes, como *Os dois ladrões* (1960), no qual Oscarito veste-se e imita a personagem de Eva Todor. Havia dois tipos de chanchada: a carnavalesca – cuja intriga era entremeadada por números musicais, especialmente marchinhas de Carnaval – e a “de meio de ano”, com pouca ou nenhuma música. As chanchadas dominaram o cenário cinematográfico brasileiro desde o crepúsculo da ditadura Vargas até o ápice da Guerra Fria e do populismo.

De acordo com Bastos (2001, p. 60), as chanchadas da Atlântida exprimiam, de *um lado, o clima cultural, político e social do período, sendo nesse sentido produto de época; de outro, reforçavam algumas teses sobre o povo brasileiro, (...) como bases para*

fundamentar políticas de condução do povo. Dias (1993, p. 101-102) relaciona esses filmes ao populismo vigente no país na época – visão política que cresce com as massas urbanas e se caracteriza pela ambiguidade. Para essa autora, as comédias tanto se opunham à visão das classes e elites dominantes no país na década de 1950, como apresentavam discursos e situações (o sucesso do migrante na cidade grande, o papel de destaque para os personagens femininos) que se distanciavam da realidade da maior parte da população brasileira daquele momento.

A ambiguidade populista pode ser percebida nos cenários dos filmes, que podem se ambientarem em mansões suntuosas, hotéis de luxo, transatlânticos e boates sofisticadas, ou em barracos do morro e botecos sujos. Os personagens transitam por esses ambientes indiscriminadamente. Há nesse percurso, também, o tema da ascensão social, como no filme *A baronesa transviada* (1957), no qual uma manicure (Derci Gonçalves) descobre ser a herdeira de uma mulher rica. Outros espaços frequentados pelos personagens são os bastidores de teatros, emissoras de rádio e de TV, que seriam facultados a pessoas comuns que desejam comprovar sua criatividade.

Bastos (2001, p. 60) também diferencia esses filmes das comédias estadunidenses pelo fato das produções nacionais darem ênfase aos *comediantes*, em detrimento do par *mocinha/galã*, relegados a segundo plano no roteiro. E ressalta que *a chanchada pode prescindir de pares românticos, mas não existe sem comediantes*. Se Oscarito foi a estrela nas comédias da Atlântida, nas realizadas pela Herbert Richers, a partir da segunda metade dos anos 1950, Ankito (muitas vezes contracenando com Grande Otelo), Zé Trindade (o baiano miúdo, feio e mulherengo, normalmente casado com uma megera) e Derci Gonçalves eram os humoristas de destaque.

Outro elemento presente nas chanchadas, especialmente nas dirigidas por Carlos Manga para a Atlântida, é a paródia a filmes hollywoodianos. Esse tipo de humor, que se apropria de um original e o subverte para gerar o efeito cômico, está presente em *O babão* (1930), que satiriza o filme estadunidense *Amor Pagão* (*The pagan*).

Mas é em *Matar ou correr* e *Nem Sansão, nem Dalila*, ambos produzidos em 1954, que o elemento paródico se acentua: no primeiro, o tradicional gênero *western* é adaptado à estrutura narrativa da chanchada; no segundo, ao adicionar a ficção científica ao filme épico, possibilita que uma pessoa comum, um barbeiro, viaje no tempo até Giza e se torne, com uso de uma peruca que lhe confere força, um líder populista. Mais do que desmoralizar o produto fílmico dominante, as paródias das chanchadas brincam com as deficiências do próprio cinema brasileiro, subdesenvolvido financeira e tecnologicamente... e ri por último. Assim também é feito em *O homem do Sputnik*, cujo enredo mostra os principais envolvidos na Guerra Fria são reduzidos a estereótipos, tendo como momento-chave a atriz Norma Benguel imitando de forma sensual a estrela francesa Brigitte Bardot para seduzir o simplório fazendeiro (interpretado por Oscarito) para que ele entregue o satélite que caiu em seu galinheiro. A paródia ao filme de Hollywood vai ser tema das pornochanchadas (*Bacalhau*, de 1976) e dos filmes dos Trapalhões, como *O Trapalhão no Planalto dos Macacos* (1976) e *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (1978).



Figura 2 – Carnaval, paródia, luxo aparente e situações maliciosas caracterizavam as chanchadas cariocas dos anos 1950



Fonte: Fotos - Divulgação

Catani e Souza (1983, p. 85-86) sintetizam as características das chanchadas:

Carnaval, paródia, homem urbano brasileiro, política e realidade socioeconômica: esses os temas favoritos das chanchadas, principalmente as da Atlântida, nos anos 1950. Tudo, é lógico, com muita malandragem e com inigualável humor carioca.

A partir da chanchada é que a realidade nacional começou a aparecer nas telas, embora de maneira tímida, e o homem simples brasileiro passou a se comunicar com as grandes multidões que com ele se identificavam, através de atores e atrizes que já tinham alcançado certa popularidade no rádio e no teatro de revista.

Se a chanchada representava o modo de vida e o ponto de vista do carioca, as comédias estreladas por Amácio Mazzaropi apresentam um humor típico de São Paulo e retomam a vertente em que o matuto ingênuo, porém esperto², é confrontado com o mundo urbano e complexo³, iniciada com *Nhô Anastácio chegou de viagem* e continuada com *Acabaram-se os otários*, estrelado por Genésio Arruda. Seus primeiros filmes são ambientados em centros urbanos, inicialmente produzidos pela Companhia Vera Cruz, como *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro*, ambos de 1952, tendo continuidade em *A carrocinha* (1955), *O gato de madame* (1956) e *Chofer de praça* (1958), entre outros. Mas foi a partir de 1959 que a figura do Jeca Tatu se associou à do ator e cineasta, principalmente depois que criou sua própria empresa, a PAM Filmes. Segundo Barsalini (2002, p. 126), com a experiência acumulada em outras produtoras, Mazzaropi aborda

² Do ponto de vista visual, o vestuário do caipira obedece aos estereótipos consagrados, como camisa xadrez, chapéu de palha, botas, calça em estilo pescador (que deixa o tornozelo de fora), tendo como acessório um guarda-chuva. O andar do personagem é desajeitado, com o corpo curvado e braços flexionados.

³ Há similaridades entre os personagens interpretados por Mazzaropi e os do ator mexicano Mario Moreno, mais conhecido pelo nome artístico de Cantinflas: o homem simples e honesto que enfrenta o cinismo e a ambição de uma sociedade que se urbanizou e modernizou, solapando valores e tradições.

as contradições entre a pobreza e a riqueza, e entre sentimentos dicotômicos, gerando empatia entre seu personagem e o público.

Figura 3 – As figuras emblemáticas do matuto ingênuo deslumbrado pela cidade grande em *Acabaram-se os otários* (1929), e do Jeca Tatu, interpretado por Mazzaropi em vários filmes



Fonte: Fotos - Divulgação

Fenômeno cinematográfico da década de 1970, quando vigorava a fase mais rígida da censura imposta pela ditadura, a Pornochanchada retratava um país dividido entre o puritanismo ainda vigente e a aparente liberdade sexual que era alardeada na época como comportamento jovem e moderno. Filmes de baixo custo, com títulos normalmente de duplo sentido, atraíam o público aos cinemas com a promessa de uma falsa permissividade, com cenas de erotismo velado e situações que envolvem traições, sedução e desejo muitas vezes irrealizado.

Os personagens mais comuns são o marido mulherengo ou a esposa infiel, a vizinha, a empregada e o homossexual, tendo suas peripécias ambientadas no espaço urbano ou suburbano, normalmente em edifícios, cujos moradores vigiam as ações dos outros, principalmente as que fogem às convenções estabelecidas, sendo, portanto, uma síntese da sociedade repressiva daquele momento. É o caso de *Ainda agarro esta vizinha* (1974), dirigido por Pedro Carlos Rovai, que também foi responsável por *A viúva virgem* (1972), cujo enredo acompanha um grupo de apostadores que acompanham a vida sexual frustrada de uma jovem, que perdeu o marido, homem rico e idoso, antes da lua-de-mel.

Avellar (1979-1980, p. 72) contrapõe a propaganda oficial do governo ditatorial – peças publicitárias bem executadas, que difundiam uma imagem de país grande e em desenvolvimento, de ordem e de harmonia – à grosseria e ao exagero da Pornochanchada, com seus planos trêmulos, o uso do *zoom in* para enquadrar a roupa íntima da personagem feminina e os cenários precários, que indicavam a desordem reinante. Mas esse autor também afirma que:

No mundo das pornochanchadas o que existe mesmo é lugar para os fortes, e o sexo é simplesmente a linguagem usada para levar até a plateia o apelo por uma luta individual, descomprometida com o que quer que seja. Erotismo não existe. Pornografia, a rigor, também não. As histórias são feitas só de grosserias. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro: o sedutor come a virgem, a velha prostituta come o donzelo. O sexo não importa, mas sim a distorção das formas femininas através de angulações especiais.

(...) Quando a câmera estica o olho para ver os seios de uma secretária por trás do decote amplo, ou quando se arrasta pelo chão para ver as calcinhas da empregada por baixo da saia, o que importa não é a possível excitação provocada pela imagem do peito meio coberto, ou da calcinha entrevista. O que importa é a grosseria da construção da cena (AVELLAR, 1979-1980, p. 76).

Figura 4 – A picardia da Pornochanchada: erotismo, humor malicioso e situações grotescas



Fonte: Fotos - Divulgação

A comédia brasileira no século XXI

Não foi por acaso que o filme que marcou a Retomada do Cinema Brasileiro⁴, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, tenha sido uma comédia. Como foi tratado anteriormente neste texto, desde os primeiros anos da filmografia nacional o humor está presente nas produções feitas no Brasil e, atualmente, continua sendo um dos gêneros mais populares⁵. Se as chanchadas dos anos 1940 e 1950 tinham em seu elenco estrelas do teatro de revista e do rádio, as comédias do século XXI contam com humoristas advindos da TV, o que se acentua pelo fato de a maioria ser produzida pela Globo Filmes, empresa que pertence ao conglomerado de mídia proprietário da Rede Globo de Televisão, líder de audiência no país.

Quando essas produções, ao fazerem uso de estratégias de marketing e propaganda em seus lançamentos, começaram a atrair um número expressivo de espectadores às salas de cinema, muitos críticos cinematográficos afirmaram reconhecer nelas certas características da chanchada. Em razão disso, passaram a se referir às atuais produções como neochanchada. Como se poderá observar, certos traços dessas produções, em princípio, podem ser associados à chanchada, como, por exemplo, a produção de paródias de outras obras cinematográficas.

Em *Copa de Elite* (2013), filme dirigido por Vitor Brandt, pode-se observar que a narrativa mistura diversos filmes brasileiros criando uma única, e nova, história. O personagem *Jorge Capitão*, uma paródia do personagem *Capitão Nascimento* do filme *Tropa de Elite* (produção de 2007, dirigida por José Padilha), ao narrar sua infância acaba por parodiar outro filme nacional, *2 Filhos de Francisco* (filme de 2005,

⁴ O termo Retomada do Cinema Brasileiro refere-se ao momento em que a produção cinematográfica nacional recomeçou após o fechamento da empresa estatal Embrafilme durante o governo Collor, nos anos 1990, e é empregado, por exemplo, por autores como Butcher (2005) e Leite (2005).

⁵ Sites (Filme B) e de outras fontes (Rentrak) que divulgam dados sobre bilheterias no Brasil informam que, em 2014, dos 10 filmes mais assistidos, sete eram comédias, sendo que duas, *Até que a sorte nos separe 2* e *Muita calma nessa hora 2*, foram continuações.

dirigido por Breno Silveira). Durante o desenvolvimento da história surgem personagens ou situações que remetem a outras produções do cinema brasileiro, como *Bruna Surfistinha* (filme de 2011, dirigido por Marcos Baldini), *Meu nome não é Johnny* (filme de 2008, dirigido por Mauro Lima), *Chico Xavier* (filme de 2010, dirigido por Daniel Filho), e *Se eu fosse você* (filme de 2006, dirigido por Daniel Filho), *Minha mãe é uma peça* (feito em 2013 por André Pellenz), entre outros. Se nesse último, o protagonista (que interpreta a mãe cafona e autoritária) é o comediante Paulo Gustavo, na paródia, a personagem é vivida por Alexandre Frota, mais conhecido por seus papéis de machão e violento. Outro título satirizado é *De pernas pro ar* (de 2010, dirigido por Roberto Santucci), cujo *plot* aborda uma empresária que investe em uma sex shop, como a personagem Bruna Alpinistinha.

Figura 5 – Capa do DVD *Copa de Elite*



Fonte: Foto - Divulgação

De modo geral, toda paródia é um tipo de apropriação de um texto original que pode ser realizada a partir do estabelecimento de semelhanças entre diferentes sistemas de codificação: estrutura narrativa, caracterização dos personagens ou ambientes,

denominação de personagens ou locais etc. O reconhecimento do texto original é necessário para gerar o humor, que resulta da subversão do sentido original.

Em *Copa de Elite*, a paródia revela-se de diferentes maneiras: A substituição do termo “Tropa” por “Copa”, que remete ao futebol; o símbolo da caveira no logotipo, que no original se sobrepõem a duas pistolas e uma adaga e na paródia a duas cornetas e uma bandeira, também relacionando ao futebol; a caracterização dos personagens *Jorge Capitão* e *Bia Alpinistinha*, interpretados respectivamente pelos atores Marcos Vera e Júlia Rabello, que se assemelham aos personagens originais; a semelhança com o enredo do filme *Se eu fosse você*, em uma cena em que diversas pessoas trocam de corpos após repetir a frase “se eu fosse você”; a sequência de cenas da história do pai que prepara os filhos para serem cantores, baseada em *2 Filhos de Francisco*.

Contudo, ainda que contenha o elemento da paródia cinematográfica, traço da chanchada, ao parodiar diferentes produções cinematográficas em uma única narrativa, o filme *Copa de Elite* remete mais à série estadunidense *Scary Movie* (*Todo mundo em pânico*, no Brasil) que referencia diversos filmes realizados em Hollywood do gênero terror. Paródias da chanchada de meados do século XX, como já exposto, utilizavam como base apenas uma produção, comumente, do cinema norte americano – como o já citado *Nem Sansão, nem Dalila* que parodiava o filme *Sansão e Dalila* (produção de 1949, dirigida por Cecil B. DeMille). Essas apropriações do cinema dominante da época apresentavam-se como um tipo de autodeboche. Mais do que criticar o cinema estadunidense, assumiam a precariedade do cinema nacional. O que não se observa em produções como *Copa de Elite*. No entanto, o modelo paródico da matriz hollywoodiana encontra-se presente tanto nas chanchadas clássicas da década de 1950 como em filmes de humor brasileiros realizados no século XXI.

Outros traços de certas produções brasileiras contemporâneas podem ser identificados como provenientes das chanchadas: a crítica à realidade socioeconômica, o estereótipo da

malandragem carioca e as relações de intercâmbio entre classes sociais distintas – o pobre que fica rico, o rico que frequenta o ambiente do pobre etc. Esse último elemento, em particular, pode ser observado em diversos filmes atuais.

Em *Até que a sorte nos separe* (filme de 2012, dirigido por Roberto Santucci) e *Família vende tudo* (filme de 2010, dirigido por Alain Fresnot), a ascensão social é o tema principal. No primeiro, após ganhar na loteria, uma família de classe média passa a usufruir de todo conforto que o dinheiro pode proporcionar até perderem tudo. No outro, uma família de classe baixa decide resolver seus problemas financeiros usando a própria filha para dar um golpe em um cantor popular. Em ambos os filmes, estereótipos que representam um tipo de família humilde e um tipo de família bem sucedida financeiramente são explorados ao extremo.

Figura 6 – Capa dos DVDs dos filmes *Até que a sorte nos separe* e *Família vende tudo*, filmes contemporâneos que tratam do tema da ascensão social.



Fonte: Fotos - Divulgação

Para mostrar o desperdício do dinheiro, o cartaz de divulgação e capa do DVD do filme *Até que a sorte nos separe* exibem o personagem principal segurando uma pilha de notas de cem reais, ou, em outra versão, mostrando os bolsos vazios, enquanto cédulas voam e se espalham pelo chão. Diversas cenas do filme reforçam a ideia de consumo descontrolado, apresentando os personagens com muitas sacolas de compras, dirigindo carros importados e adquirindo objetos de luxo. Toda essa ostentação, por sua vez, desvela uma natureza pouco sofisticada desses “novos ricos”. Os excessos nos figurinos e decoração dos cenários demonstram tal ambiguidade populista, combinações de peças de vestuário e peças de decoração e mobiliário revelam o gosto duvidoso dos personagens.

Em *Família vende tudo*, por sua vez, a imagem do “novo rico” é associada, por meio do figurino e cenário, ao universo da música popular. Estatuetas e objetos de decoração de estilos variados compõem o ambiente com referência à cultura sertaneja. Para representar a família pobre são utilizados estereótipos relacionados a essa classe social: o comércio irregular de rua; a prática de contrabandear produtos do Paraguai; a falta de conforto em bairro e casa de periferia; a participação em cultos evangélicos; o carro velho que transporta todos da família. Os figurinos e comportamentos das personagens nas cenas em que essas situações aparecem reforçam a ideia do pobre como alguém de mau gosto.

No entanto, essas produções tendem a não só mostrar os pobres como pessoas de mau gosto, mas também os personagens ricos com comportamentos e gostos vulgares. Os pobres, naturalmente, por não terem acesso a produtos de melhor qualidade, mas os ricos, principalmente, pela forma extravagante e espalhafatosa como utilizam o dinheiro e poder que possuem, como símbolo de ostentação. As mansões suntuosas e os botecos de subúrbio compartilham, nesse sentido, a mesma imagem trivial. Assim, os personagens dos núcleos ricos e os personagens dos núcleos pobres podem transitar por ambos ambientes com a mesma naturalidade.

Ainda que tais traços da chanchada possam percebidos nas comédias do século XXI é preciso estar atento para certas características estéticas e narrativas que não se encontram nessas produções, como, por exemplo, a exposição da precariedade da infraestrutura de produção. Nota-se que, ao contrário do que sugere a crítica, tais produções se baseiam principalmente na programação televisiva. Muitos desses personagens/intérpretes fazem sucesso na TV, em programas de humor ou novelas, como, por exemplo: o filme *Os Cara de Pau* (2014), que apresenta personagens de Leandro Hassum e Marcius Melhem, que se tornaram popular como quadro de um programa de humor e depois, devido ao sucesso, tiveram um programa próprio com o mesmo nome; é também o caso de *Giovanni Improtta* (2013), baseado em um personagem interpretado pelo ator José Wilker na novela *Senhora do Destino* (2004); e *Crô* (2013), personagem de Marcelo Serrado na novela *Fina Estampa* (2011).

Figura 7 – Capa dos DVDs dos filmes *Os Caras de Pau*, *Giovanni Improtta* e *Crô*



Fonte: Fotos - Divulgação

Conclusões

Já em sua origem, ao negar o modelo hollywoodiano, o cinema brasileiro inovou ao abordar de forma ingênua os problemais sociais e políticos brasileiros. Das comédias musicas da primeira metade do

século XX à chamada “neochanchada” – passando pelos filmes da chanchada, de Mazaropi e da pornochanchada – nota-se que as fases que se seguiram, ainda que apresentem traços de recorrência, apresentam aspectos renovação, tanto no que se refere aos aspectos estéticos quanto narrativos.

Se por um lado a chanchada deu continuidade ao humor malandro carioca e às temáticas carnavalescas originadas nas comédias musicas do início do século XX. Por outro, assumiu de maneira singular a precariedade da produção e a apresentou, de modo caricatural, nas semelhanças e diferenças entre as classes sociais da época. Ao trazer um humor ingênuo paulistano, abordando os conflitos entre o caipira ingênuo e a cidade grande, Mazaropi renovou radicalmente a comédia nacional, que, em um sentido oposto, passou por uma nova renovação com as produções da pornochanchada, que tratou de maneira grosseira o conflito entre o puritanismo e a liberdade sexual.

De modo mais radical, se compararmos o cinema de Mazaropi a chanchada, ou mais comedido, na comparação entre a chanchada e a chamada “neochanchada”, a comédia cinematográfica nacional apresenta, como qualquer produto cultural, elementos de linguagens de produções passadas, assim como algumas vezes surpreende ao apresentar propostas de renovação, que estão intimamente ligadas ao seu tempo. A comédia contemporânea, mais do que recorrer aos elementos da chanchada, renova ao fazer uso da estética e narrativa televisiva. Para Ivana Bentes⁶, o atual cinema cômico se assemelha aos programas de humor como *Zorra Total*. Realmente, como visto anteriormente, o modelo da chanchada dos anos 1950 eram os populares programas de rádio e o teatro de revista, enquanto que, no século XXI, a televisão (às vezes associada à internet) passou a fornecer material humano e conteúdo a essas comédias cinematográficas.

⁶ Em entrevista concedida a Rodrigo Fonseca para o jornal *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147#ixzz3UON8dbIn> - Acesso em 26/03/2015.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. A Teoria da Relatividade. In: BERNARDET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70*. (vol. 4 – Cinema). Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 62-96.
- BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Átomo, 2002.
- BASTOS, Mônica Rugal. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense (Tudo é história, 76), 1983.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGHUFMG, 2003.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas: Unicamp, 1996.

Autores

João Batista Freitas Cardoso

Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com Pós-Doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano (PPGCOM/USCS) e professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Líder do Grupo de Pesquisa O Signo Visual nas Mídias (CNPq).

Jorge Cruz

Jorge Luiz Cruz é Doutor pela Puc-SP, é Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, docente do Programa de Pós-graduação em Artes - PPGARTES -, do qual foi coordenador, e do Instituto de Artes. Recebeu a Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado e recebe a Bolsa Prociência, ambas da Faperj. Organizou o livro "Gilles Deleuze: sentidos e expressões" (Ciência Moderna, 2006) entre diversas publicações científicas e realizou o curta-metragem, 35 mm., "A quadrilha" (2002).

Laura Cánepa

Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. É doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp, mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e graduada em jornalismo pela Fabico-UFRGS.

Mariana Baltar

Professora departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCOM/UFF e coordenadora do Nex - Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais. Publicou diversos artigos entre eles *Evidência invisível – Blow Job, vanguarda, documentário e pornografia*, na Revista Famecos (2011), e o capítulo *Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary*, no livro *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment* (2009).

Pesquisadora do Cnpq, é atualmente coordenadora do *GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual* da Compós.

Máximo Eseverri

Licenciado em Ciências de la Comunicación (FCS-UBA) y Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM). Coordina la colección *Cosmos – temas de cine* en la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba). Publicó los libros *Enrique Raab, claves para una biografía crítica* (2007), *Raab/Visconti, La tierra tiembla* (2011), *Lita Stantic, el cine es automóvil y poema* (2013) y diferentes artículos en libros y revistas científicas.

Nay Araújo

Helyenay Souza Araújo é doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, na linha de pesquisa dos Estudos Artísticos Contemporâneos. Pesquisadora e produtora, atua principalmente na grande área do audiovisual. Atuou em diversas produções da Rede Globo de Televisão.

Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Professor do Programa de Mestrado e Doutorado (PPGCom) em Comunicação e Linguagens da UTP/PR e Professor Adjunto da Unespar\FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais). Atualmente, é Vice-Coordenador (desde 2014) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens (PPGCom\UTP).

Roberto Elísio dos Santos

Jornalista, livre-docente em Comunicação pela ECA-USP, vice-coordenador do Observatório de Histórias em Quadrinhos da ECA-USP, líder do Grupo de Pesquisa Narrativas Ficcionais Midiáticas e professor da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (PPGCOM-USCS).

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2002), com pós-doutoramento em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ, 2009). Docente e pesquisadora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP).

Tanius Karam

Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid . Profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Especialista en teorías de la comunicación, análisis del discurso y estudios culturales. Es autor de *Veinte formas de nombrar a los medio* (2010); co-autor de *Trova Yucateca como experiencia de recepción y consumo* (2013) y co-editor de *Música, ciudad y subjetividad* (2015), entre varios.

Série Comunicação & Inovação

Volume 1 - PESSONI, Arquimedes; PERAZZO, Priscila Ferreira (orgs.). *Neorreceptor no fluxo da comunicação*. Porto Alegre: PUCRS, 2013.

Volume 2 - ROSSETTI, Regina; VARGAS, Herom (orgs.). *Linguagens na mídia: transposição e hibridização como procedimentos de inovação*. Porto Alegre: PUCRS, 2013.

Volume 3 - GONÇALVES, Elizabeth Moraes; GIACOMINI FILHO, Gino (orgs.). *Comunicação organizacional: externa, responsável, multidisciplinar*. São Caetano do Sul: USCS, 2014.

Volume 4 - SANTOS, Roberto Elísio dos. *HQs de humor no Brasil: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros (1864-2014)*. Porto Alegre: PUCRS, 2014.

Volume 5 - GOULART, Elias (org.). *Mídias sociais: uma contribuição de análise*. Porto Alegre: PUCRS, 2014.

Volume 6 - PESSONI, Arquimedes (org.). *Comunicação, saúde e pluralidade: novos olhares e abordagens em pauta*. São Caetano do Sul: USCS, 2015

Volume 7 - GONÇALVES, Elizabeth Moraes; GIACOMINI FILHO, Gino (orgs.). *Comunicação orgânica na sociedade*. São Caetano do Sul: USCS, 2015.

Volume 8 - CARDOSO, João Batista Freitas; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul: USCS, 2016.

Outras publicações

PERAZZO, Priscila Ferreira; LEMOS, Vilma (orgs.). *Memórias do Teatro no ABC Paulista*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

CARDOSO, João Batista; KARAM, Tanius; CASAQUI, Vander (orgs.). *Discurso y Comunicación*. São Caetano do Sul: USCS/CLACSO, 2014.

Distante do cinema hollywoodiano dos pontos de vista econômico, temático e estético, a produção cinematográfica ibero latino-americana apresenta um olhar sobre a realidade igualmente diferenciado. Os textos que compõem esta obra propõem uma reflexão sobre a produção fílmica que muitas vezes passa longe do público tradicional que frequenta as salas de exibição. Por este motivo, torna-se leitura importante tanto para aqueles que estudam cinema como para todos os que amam a sétima arte.