

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A PROLIFERAÇÃO DE DISSIDÊNCIAS
Desordem cotidiana e trabalho no cinema latino-americano
contemporâneo

Fábio Allan Mendes Ramalho

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em
Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra.
Ângela Freire Prysthon.

Recife, Fevereiro de 2009

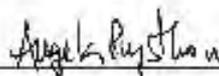
FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Fábio Allan Mendes Ramalho

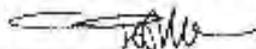
Título: "A proliferação de dissidências: desordem cotidiana e trabalho no cinema latino-americano contemporâneo".

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Professora Dra. Ângela Freire Prysthon.

Banca Examinadora:



Ângela Freire Prysthon



Paulo Carneiro da Cunha Filho



Genilda Azerêdo

Recife, 18 de fevereiro de 2009

Dedico esta dissertação aos meus pais, que se entregam ao trabalho de forma obstinada e cuja austeridade e delicadeza (essa improvável articulação!) ainda me impressionam.

AGRADECIMENTOS

À minha família, e em especial a Fabiana e Márcio, por todo o apoio e por suportarem os abusos intensificados pela ansiedade dos últimos meses;

A Ângela Prysthon, pela generosidade e também pela leveza com que tornou as teorias e a escritura algo mais próximo;

A todos os amigos, pelas alegrias e pelos muitos encontros, em especial a Lavínia, com quem eu aprendi a me jogar na vida; a Joanna, Clarinha e Léo, pela cumplicidade e pela alegria de estar junto; a Mari, pelas conversas sempre maravilhosas, por ter conseguido me contagiar com um pouco de sua disciplina e também por ter lido antes; a Nathalia, pela companhia de muito e pelas farras de sempre; a Renata, parceira intelectual e interlocutora luxuosa; a Gustavo, que compartilhou comigo, sempre, o gosto pela vida boêmia;

Àqueles junto aos quais, mesmo nas condições mais adversas, acabei tomando gosto pela vida acadêmica: Brunna, Marcela, Felipe, Daniel, Iarina e todos os demais que não conseguiria citar aqui;

A Sabrina, pela capa, pelas acolhidas e por compartilhar planos; a Késia, pelas músicas, cafés, conversas e incentivos; ao pessoal do 504 – Fred, Iomana, Guga e Leonardo – pelas reuniões maravilhosas e por me aceitarem como agregado; a Amanda Mansur, a melhor das companheiras de congresso;

A Margarita Neves, pelas lições de espanhol e também pelas calorosas discussões políticas onde aprendi a brigar *en castellano*;

Aos alunos da disciplina de *Mídia e Cultura na América Latina* que tornaram possíveis e prazerosas – ao menos para mim – as aulas de um professor e ser humano iniciante;

A Débora, pela ajuda providencial que veio no momento decisivo;

A Patsy, por ter discutido comigo algumas das idéias aqui apresentadas antes mesmo que elas me conduzissem a um projeto de pesquisa;

A Amanda Quintino, que inventou um jeito de viver à deriva e me contou o segredo;

Aos professores e funcionários;

À Capes pela bolsa que possibilitou esta pesquisa.

RESUMO

Neste estudo, analisamos algumas das narrativas do cotidiano no cinema latino-americano contemporâneo, atribuindo ênfase às imagens e representações do trabalho presentes em filmes como *Y tu mamá también* (2001), *Whisky* (2004), *Silvia Prieto* (1999) e *Los guantes mágicos* (2003), tomados como eixos a partir dos quais buscamos configurar panoramas e traçar recorrências, remetendo ora a produções anteriores dos realizadores destas obras, ora a outras referências significativas do mesmo período. Para tanto, assumimos a perspectiva dos estudos culturais em seus entrecruzamentos com a crítica cultural latino-americana, recorrendo ainda a teorias da cotidianidade e da vida diária. Ao discutir de que forma estas narrativas recolocam o estatuto do político no cinema da região, destacamos primeiramente um movimento: dos discursos militantes a olhares mais fragmentados, centrados no detalhe e no ordinário. A partir daí, refletimos sobre como tais obras se relacionam a um imaginário trãnsfuga que recupera as potências da evasão e a possibilidade de um tênue deslizar entre as múltiplas esferas do cotidiano como formas de sonhar a fuga em meio às constrações de um meio social e de um universo laboral opressivos. Neste sentido, buscamos pensar este anseio a partir da idéia de dissidências duplamente configuradas: ímpetos que escapam tanto aos imperativos de uma ética militante quanto aos assédios de uma cultura de mercado que distribui, desigualmente, oportunidades e carências.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema latino-americano. Estética. Política. Narrativas do cotidiano. Trabalho.

ABSTRACT

In this study, we analyze some narratives of everyday life in Latin American contemporary cinema, regarding the images and representations of work presented in films such as *Y tu mamá también* (2001), *Whisky* (2004), *Silvia Prieto* (1999) and *Los guantes mágicos* (2003). We take these as a base from which we can configure wider questions and establish recurrences, sometimes referring to the filmmakers' previous works, sometimes to other significant references of the same period. For that, we assume the perspective of cultural studies interweaving with the Latin American cultural criticism, also approaching the theories of everyday life. As we discuss how these narratives reinforce the political status of the cinema of the region, we first highlight a movement: from the militant discourses to a more fragmented view which focuses on details and also the ordinary aspects of life. Departing from this debate, we reflect upon the ways in which these works are related to an imaginary of desertion which gets the powers of evasion back. We also look upon the possibility of a subtle slide between multiple daily life spheres as a means of dreaming of an escape in the midst of an oppressive social environment and work. In this sense, we think of the yearning for the idea of a double set of dissidence: outbursts that escape both the imperatives of a militant ethic and the siege of a market culture that distributes, unevenly, opportunities and needs.

KEYWORDS: Latin American cinema. Aesthetics. Politics. Narratives of everyday life. Work.

SUMÁRIO

TEMPO FUGIDIO E VONTADES DE FUGA: SONHANDO A VIDA PELO AVESSE	10
1 POÉTICAS DO COTIDIANO: O ORDINÁRIO E O DETALHE NAS NARRATIVAS DO CONTEMPORÂNEO	23
1.1 Zonas intersticiais: imagens, saberes e diferenças	23
1.2 Nas bordas do sentido	29
1.3 O reverso das utopias: sobre os limites entre arte e vida	33
1.4 A proliferação desordenada dos resíduos	37
2 AS CERTEZAS ABALADAS: CINEMA, EXPERIÊNCIA E TRABALHO NAS MARGENS	41
2.1 Repensando dualidades: estética e política, revolução e mercado, pedagogia e prazer	41
2.2 Teleologias, (as)simetrias e excedentes	45
2.3 Um cinema do cotidiano: dissidências	51
2.4 Negações do trabalho: o dentro e o fora da cotidianidade	56
3 VESTÍGIOS DE UMA PRESENÇA: <i>Y TU MAMÁ TAMBIÉN</i> E AS INSUSPEITAS CONEXÕES ENTRE TRABALHO E MORTE	66
3.1 Perturbações do gênero cinematográfico	66
3.2 Uma revisitação do popular	70
3.3 Contingências do trabalho e limitações da vida	75
4. <i>WHISKY</i>, UMA ESTÉTICA DA MONOTONIA E OUTROS VAZIOS	81
4.1 De que fala a ausência	81
4.2 Monotonia no trabalho: a repetição dos gestos	86
4.3 Afetividades contidas: a sutil diferença	89

5 RECURSOS FRENTE À PASSAGEM DO TEMPO: <i>SILVIA PRIETO E LOS GUANTES MÁGICOS</i>	94
5.1 Identidades convencionadas, transtornos de linguagem	94
5.2 Ordens instáveis e outros circuitos: aqui tudo circula	100
5.3 Marcas de uma época: lugares e indícios	114
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	115

TEMPO FUGIDIO E VONTADES DE FUGA: SONHANDO A VIDA PELO AVESSO

“Las horas son un peso (muerto) en mi muñeca y no me importa confesar que el tiempo juega de manera perversa conmigo porque no termina de inscribirse en ninguna parte de mi ser. Sólo está depositado en el súper, ocurre en el súper.”
Diamela Eltit

Como lidar com a evasão sem trégua do tempo, essa preciosa medida com que a experiência mesma se apresenta em toda sua abertura de possibilidades, e onde os desejos e vivências se estabelecem de maneiras por vezes generosas, tantas vezes frustradas, mas invariavelmente insuficientes? O que se pode fazer desta convenção com que se organizam existências e sonhos – desde os mais efêmeros e imediatos até os que exigem maior empresa, cálculo e espera – quando as lógicas e dinâmicas sociais que regulam o seu aproveitamento são aniquiladas pelo completo despropósito de sua apropriação? Em que ponto se pode começar a desenredar a complexa trama de temporalidades tecida entre linearidades, ciclos, repetições ou retornos quando a confusão de percursos termina por conduzir à mais intensa e desnorteante impressão de imutabilidade?

As obras de diversos cineastas latino-americanos atuantes nas duas últimas décadas – dentre os quais destacamos Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella, no Uruguai; Martín Rejtman, Lucrecia Martel e Lisandro Alonso, na Argentina; Karim Ainouz, no Brasil; Paz Encina, no Paraguai; Fernando Eimbcke e mesmo Alfonso Cuarón em suas primeiras obras, no México – parecem ter assimilado a melancolia que permeia estes impasses, ao colocar em evidência sujeitos que se encontram abandonados à própria sorte quando os rituais de sobrevivência que lhes tomam o tempo cotidiano não parecem mais encontrar nenhum tipo de redenção futura. Veja-se aí, porém, menos uma condenação fatalista que uma vontade de perguntar pelas brechas onde a transformação seria possível mesmo quando o cerco se fecha e inscreve um círculo de interdições e carências em torno de seres oprimidos por formas quase ilegíveis de poder, disseminadas ao longo das heterogêneas e desalinhas esferas da vida cotidiana.

A “rígida ‘ordem’ da cotidianidade” a que se referiu Agnes Heller (1995, p.31) está fundada na unidade imediata entre pensamento e ação que atende às necessidades de manutenção da própria estrutura da vida diária, configurando-se a partir de um senso de pragmatismo no que

se refere à sua continuidade. Tal ordem, assim, implica não apenas a garantia de sua reprodução, mas também o estabelecimento de hierarquias em torno das quais se organizam as suas múltiplas atividades. Para Heller, estabelecer uma “hierarquia consciente” para as atividades da vida cotidiana constitui uma ação para a “condução da vida” e a apropriação da realidade, impondo-lhe uma marca de personalidade (Idem, p.40). Mais que isso, a ordenação torna-se uma “ação moral e política” frente à alienação (Idem, p.41), sendo a desordem, nesse aspecto, um efeito da desarticulação, da impossibilidade de posicionar-se conscientemente frente à cotidianidade.

No entanto, do ponto de vista dos grandes discursos ordenadores da experiência – a historiografia tradicional, as estruturas narrativas clássicas, as ideologias políticas – o cotidiano surge como elemento dispersivo que vem desmembrar as formas de controle racional e os sistemas explicativos pelos quais se busca a compreensão global dos fatos. A desordem instaura uma força que desafia os sentidos instituídos, denunciando sua fragilidade. Diante disso, cabe-nos questionar se seria possível pensar a dualidade ordem-desordem (a primeira de muitas que surgirão ao longo do nosso percurso) apenas nos pólos fixos de um positivo e um negativo absolutos. Não seria esse par conceitual de um caráter social e político menos definido? Não responderiam cada um de seus termos à contingência de estratégias que, mostrando-se mais frágeis, nem por isso seriam menos valiosas em relação àquilo que representam? Na América Latina, os filmes de parcela significativa dos novos realizadores destacam, em meio ao enorme interesse midiático que têm despertado as questões do cotidiano e sua (in)visibilidade¹, os seus aspectos menos “decididos”, para situar nessa brecha entre a realidade opressiva da vida diária e a “margem de movimento” (HELLER, 1995, p.37) que nela subsiste a ambigüidade com que podem tecer as suas poéticas do cotidiano.

Ao falar em *América Latina*, evidentemente, não ignoramos as inconsistências e imprecisões que cercam o termo e que têm levado aqueles que a ele recorrem a reiteradamente enunciar sua desconfiança em relação ao mesmo. Por isso, e embora observando que as críticas exaustivas a um certo essencialismo não foram suficientes para desativar a noção de identidade como pauta dos debates culturais e acadêmicos, optamos por retomar o *latino-americano* não tanto como “diferença orgânica”, mas como indicador de um conjunto de referências histórico-culturais que vêm - em diferentes níveis, conforme o contexto e a época – norteando formas de pensamento que, de qualquer forma, permanecem fortemente atrelados a um referente local. O *latinoamericanismo*, assim, surge não tanto como uma categoria cuja veracidade precisaria ser provada ou refutada em definitivo, mas como um operador cuja validade se estabelece na medida

¹ Relação sem dúvida complexa onde, se não é possível mensurar precisamente os efeitos operados em cada uma destas esferas – a cultura midiática e a vida diária – pela estetização do cotidiano, é certo que nesta interpenetração ambas resultam modificadas.

em que permite pensar questões específicas, sendo a condição periférica e o passado colonial apenas algumas das mais proeminentes².

Tais considerações se estendem ao cinema e colocam a própria menção aos “realizadores latino-americanos” em constante tensão com a inviabilidade de uma caracterização orgânica, de um ideal de unicidade. Ressaltamos, então, a noção de que existem experiências compartilhadas, traços de proximidade e dificuldades estruturais que encontram ecos nos diferentes contextos que orientam a produção cinematográfica. Um desses traços nos é particularmente importante: a idéia de que, capturados pela complexidade das circunstâncias, desacreditados em sua capacidade de decifrar o social e rerepresentá-lo em toda sua amplitude, tais realizadores passariam a centrar suas buscas em sujeitos que sonham a desordem quando as condições estabelecidas parecem barrar qualquer ímpeto de mudança. E é aí que, nessas obras, os espaços laborais terminam por assumir um lugar particularmente relevante.

Ao longo de diversas épocas e períodos históricos, o mundo do trabalho tem sido a esfera privilegiada a ocupar o topo das hierarquias. Em torno dele, construíram-se não apenas as narrativas pessoais de inúmeros sujeitos históricos como também uma macronarrativa social de oscilações e lutas que seria coerente em seu encadeamento de fatos e duradoura em sua progressão e linearidade. Quando os sentidos destes esforços, no entanto, mostraram-se mais abertamente questionáveis pelos sujeitos a eles submetidos – em parte pelo agravamento das explorações decorrentes de um sistema produtivo que tem a desigualdade como aspecto estrutural determinante, em parte também pela quebra dos pactos que sustentavam a idéia de uma abdicação das satisfações pessoais imediatas em nome de um interesse coletivo, ou mesmo pela descrença nos benefícios em longo prazo que tais esforços indicariam – a coesão destas narrativas mostrou-se abalada pela sua inconstância. Em contrapartida, a noção de integridade que ratificava o trabalho como âmbito da auto-afirmação e, desse modo, circunscrevia ainda no interior desse campo as possibilidades de ruptura foi igualmente minada pelos sucessivos ataques ao senso de pertencimento e às formas de identificação que poderiam preservar ainda a figura do trabalhador como núcleo potencial de resistência.

Para falar desse processo, no entanto, precisamos situar o *contexto* e a *perspectiva* que assumimos, de modo a definir o escopo de questões a ele relacionadas que será aqui considerado, operação imprescindível dado o acúmulo de discursos e polêmicas em torno do tema nos mais

² Para uma abordagem sobre a América Latina que busca apreender algumas de suas nuances e problematizar essa crença na “unidade latino-americana como categoria estável”, ver PRYSTHON (2002). Para considerações que remetem especificamente ao campo do cinema, ver PRYSTHON (2006a). Por fim, para um panorama mais amplo sobre o *latinoamericanismo* na academia e suas relações com as teorias da globalização e do pós-colonialismo, ver CASTRO-GÓMEZ e MENDIETA (1998).

diversos campos, indo da teoria social à práxis política, dos estudos de cultura à economia. No que se refere ao contexto em que se situam as obras analisadas, interessa-nos aqui o momento definido pelo horizonte pós-ditatorial latino-americano onde, no marco das políticas neoliberais que encontraram caminho livre após os regimes autoritários, foram implementadas uma série de medidas³ amparadas na desregulamentação, na abertura de mercado, na tecnificação dos saberes e da política e no aumento da concentração de renda com o conseqüente agravamento das desigualdades sociais – paisagem que conduz à devastação das condições de vida dos segmentos baixos (e amplamente majoritários) da população, levados a uma deriva que terminou por afetar inclusive as suas instâncias de organização e formas de sociabilidade.

São esses traços comuns – as ditaduras, a modernização periférica, as medidas instauradas pelos regimes neoliberais subsequentes – que tomamos como base para análise do momento atual em que se inserem as obras, embora estejamos cientes das grandes diferenças – sociais, políticas, econômicas e mesmo cronológicas – perceptíveis nos contextos dos diferentes países considerados.

Em *Mano de obra*, a escritora chilena Diamela Eltit – notável por pensar o contexto pós-ditatorial chileno a partir de seu projeto literário – toma um supermercado como ponto de partida para a caracterização de um espaço laboral onde se movem os corpos esgotados de trabalhadores submetidos às dilacerantes rotinas de trabalho, humilhações e violências de uma atividade opressiva. A fala possível destes sujeitos, inibida pelo peso das hierarquias e abafada pelos mecanismos de poder que condicionam seus gestos a um ritual de servilidade e aceitação, desdobra-se em uma confusa cadeia de assimilação e revolta, impugnação e crise. Esta “expressividade sem poder de interlocução” passa a refletir o que seria a “perda do discurso público” e o dismantelamento das formas mais elementares de representação e comunidade (OLEA, 2007, p.11-12), que cedem lugar a uma conflitividade predatória que desvanece qualquer sentido de classe e de luta pela emancipação. O sujeito que internaliza sua fala em um fluxo de pensamentos só pode se expressar dirigindo-se a seus pares sob a forma da agressão e do insulto. Se essa descompostura da linguagem, porém, parte de uma voz convulsiva que remete ao caráter irreconciliável do sujeito com as demandas do coletivo, em parte significativa da produção recente no cinema latino-americano, por outro lado, tem-se no silêncio dos personagens ou na banalidade e na superficialidade do que comunicam os efeitos maiores dessa desarticulação. O devir revolucionário, perfilado no acúmulo destes imperativos que por muito tempo sustentaram discursos sociais e modos de organização do sentido histórico, desatou-se por fim em uma rede

³ Idelber Avelar (2003, p.21) aponta os regimes ditatoriais como “instrumentos de uma transição epocal do Estado ao Mercado”, processo que consolidou o projeto de modernização periférica que “veio irrevogavelmente a significar, para as elites latino-americanas, integração ao capital global como sócios menores” (Idem, p.22).

de ações e iniciativas pulverizadas e pouco legíveis quando tomadas do ponto de vista das ideologias revolucionárias.

Não se tome, no entanto, as considerações sobre o dispersivo e o fragmentário apenas como constatação da crise das categorizações e dos ímpetos de totalidade que viriam impedir a conquista de um almejado enfoque abrangente. A relevância do “micro” atende a um interesse ativo, no sentido de refletir sobre a perspectiva que enfatiza o caráter residual de subjetividades que operam à margem dos sistemas explicativos, refutando a segurança de suas formas ordenadas e atuando a contrapelo das políticas de representação, diante das quais permanecem irrepresentadas em suas heterodoxas predisposições. Essa perspectiva que insiste na problematização das diferenças apagadas pela exaltação de uma identidade coletiva nos remete, no caso específico do trabalho, a estudos como o de Jacques Rancière, centrado na atividade de operários que, insubordinando-se contra a ordem estabelecida que lhes rouba o tempo e a vida (1998, p.09), começam a subverter os mecanismos de exploração de que são vítimas. Não exatamente pelo recurso à mobilização das massas, mas pelo subversivo e persistente ato de reverter suas noites – tempo comumente destinado à reposição das forças que os mantém produtivos e funcionais aos objetivos da fábrica e da manufatura – para atividades supostamente destinadas apenas aos burgueses: o estudo, a arte, a escrita (Idem, p.09-10). O que a obra de Rancière prioriza, então, é

a história dessas noites subtraídas à seqüência normal de trabalho e descanso; interrupção imperceptível, aparentemente inofensiva, do curso natural das coisas, na qual se prepara, se sonha, se vive já o impossível: a suspensão da ancestral hierarquia que subordina os que se dedicam a trabalhar com as próprias mãos aos que foram contemplados com o privilégio do pensamento. Noites de estudo, noites de embriaguez. Jornadas de trabalho prolongadas para ouvir a palavra dos apóstolos ou a lição dos instrutores do povo, para aprender, sonhar, discutir ou escrever (Idem, p.10).

O que decorre deste recorte com que se constitui a perspectiva acima definida é que a questão da representatividade não pode servir como parâmetro de justificação para argumentar por que se torna relevante pensar as estratégias que escapam à concepção estabelecida de uma consciência proletária. O caráter minoritário e dissonante dessa proposta é o que constitui sua relevância e sua possível contribuição, na medida em que conforma uma visão capaz de se contrapor à suspeita que recai sobre aqueles que “querem existir de forma diferente da de legiões ou legionários” (Idem, p.11). Mostra-se contrário, assim, à força estatística que equipara a relevância com o critério quantitativo e sua intenção de inventariar as formas dominantes de uma época. E convém lembrar a observação de Idelber Avelar (2003, p.32) de que “o representativo é, por definição, o dóxico”, enquanto o “intempestivo” destaca, no presente, aquilo que ele “teve que ocultar para constituir-se enquanto tal”.

Partindo do acolhimento desses seres vacilantes e suas táticas como elementos de interesse

cultural e político, voltamo-nos para a produção audiovisual latino-americana para perguntar, também nesse campo, pela possível constituição de uma “subjetividade social deslocada, extraviada de si mesma e dos outros” (OLEA, 2007, p.10). Buscamos pensar como a visibilidade advinda dessa multiplicação de narrativas atentas a pequenos focos de dissidência e recusa recoloca questões mais amplas relacionadas às formas de se vivenciar o cotidiano, suas rotinas, espaços e temporalidades. Por fim, pretendemos principalmente discutir como as questões relacionadas à cotidianidade – e, em particular, a esfera do trabalho, pelas questões que vimos introduzindo – relacionam-se ao discurso cinematográfico em seus aspectos narrativos, formais e estéticos.

Neste sentido, podemos afirmar que pensar o trabalho no cinema latino-americano, as imagens que dele se ocupam, as leituras que suscita e o imaginário que o cerca aponta possibilidades interpretativas que, a partir dele, permitem pensar aspectos mais amplos da cultura e seus discursos na região, para além da especificidade das discussões a ele relacionadas. Buscamos nos inserir precisamente nesse propósito, de modo que talvez seja mais apropriado falar neste estudo de um conjunto de problemas pensados *a partir do* trabalho, e não necessariamente *sobre* o trabalho nem a ele unicamente circunscritos. Assim, pensá-lo aqui não corresponde, em absoluto, a um esforço de identificar, agrupar e interpretar um conjunto de filmes que dele tratem e cuja presença esteja evidenciada como temática primordial das obras, elemento central das histórias. Até mesmo porque o trabalho, em maior ou menor grau, apresenta-se como aspecto bastante recorrente nas elaborações filmicas, quando não tematizado explicitamente, ao menos figurando como um pano de fundo cuja função, dentre outras, é a de garantir um efeito de realidade.

E embora pareça claro neste ponto, convém enfatizar também que não se trata de construir discursos sobre o real, sobre a materialidade do social – para a qual os filmes funcionariam como um documento atestador do *status quo* – mas reconhecer em determinadas obras universos mais complexos em que, se seu discurso está inscrito em uma época, em um contexto, e dele em alguma medida nos fala devido às suas condições específicas de enunciação, por outro lado não é mera reprodução que poderíamos convenientemente usar em favor da afirmação de alguma verdade mais ampla sobre o social. Os filmes surgem aqui, então, como elementos de uma relação subjetiva de apreensão e de negociação com o real, de construção de sentidos parciais, na qual os desejos e as circunstâncias que permeiam o lugar de fala daqueles que o realizam não estão excluídas, mas são, pelo contrário, constitutivas desta experiência cinematográfica de abordagem do cotidiano. Com isso, ao final da investigação certamente seremos capazes de falar menos das relações de trabalho e de sociabilidade tal como elas se constituem em localidades “reais”, no contemporâneo, e mais sobre algumas das formas de interpretação e significação destas relações,

no cinema. Em suma: não tomemos um discurso sobre o real como reprodução, mas como negociação, como uma forma de atribuir sentido a estas experiências que se dão em contextos específicos.

Estabelecidos os pressupostos a partir dos quais nos aproximamos dessas imagens do trabalho, restam ainda alguns pontos a serem discutidos mais detalhadamente. Falamos em *estética* e também em subjetividades e seu *caráter residual*, e aqui se faz necessário acrescentar algumas considerações.

A precariedade que atravessa a proliferação de lugares à margem não veio simplesmente conferir às narrativas latino-americanas um irrefutável diagnóstico de falência em relação a qualquer possibilidade de transformação. E isto não apenas porque o ato de narrar o desalento contamina os meios com formas expressivas que, em seu desarranjo, rompem a serialidade dos discursos de mercado e desestabilizam os códigos naturalizados pela sua circulação massiva, mas porque a própria dispersão que marca as produções que pensam o contemporâneo abre múltiplas possibilidades de leitura e reflexão. Assim, se em dado momento recorremos à novela de Eltit foi principalmente para assinalar como uma obra que traz em si, agudamente, o senso da devastação que assolou a idéia de classe operária constitui-se ao mesmo tempo como um gesto que põe em tensão os mecanismos pelos quais o poder gera sujeição e docilidade. Também para destacar que, a partir do quadro que se define pelo cruzamento entre as marginalidades⁴ latino-americanas e as formas de poder que reiteram e agravam sua exclusão – quadro que, magistralmente aprofundado pela escritura de Eltit, fornece-nos ademais as bases para a contextualização dos filmes de que trataremos – despontam outras linguagens que processam os impasses que carregam o contemporâneo de complexidade e interesse.

Daí a importância de uma análise atenta aos elementos estéticos pelos quais se pode apreender os modos como a *perplexidade* que contamina estas obras ocasiona não tanto um fechamento de suas formas mas, pelo contrário, aponta novos caminhos para se pensar o político em sua relação com a linguagem cinematográfica. Como observa Gonzalo Aguilar, referindo-se às diferentes maneiras pelas quais a política está presente nos filmes argentinos realizados a partir dos anos noventa – em comparação àqueles produzidos em épocas anteriores –, o problema que se coloca é o de rever o estatuto da política no momento atual. Discussão de cunho notadamente estético, que consiste em desvendar “não o que faz o cinema com a política que aguarda em sua exterioridade, mas como esta se nos apresenta na forma destas películas” (2006, p.136). Tal

⁴ Entendendo-se aqui a noção de marginalidade não apenas em sentido econômico, mas social, cultural, político e mesmo afetivo.

observação responde tanto ao lamento pela queda do cinema dito “de tese” (Idem, p.27) quanto ao recorrente descontentamento pelo que se percebe como a delimitação de uma estética transnacional, supostamente desvinculada de especificidades regionais – queixa que, por sua vez, ecoa a demanda identitária que permeia as postulações dos cinemas militantes. Em suma, um cinema em que a política se expressa não como *transparência*, mas como *opacidade*, o que o leva a ser muitas vezes percebido como apolítico ou despolidizado (Idem, p.138). A esse respeito, acrescenta Aguilar:

Sin embargo, no creo que haya en esto ningún conformismo con las nuevas condiciones de poder que implantó la globalización ni con el descreimiento y la abulia que, según algunos analistas, alcanzó a casi toda la población (sobre todo a los más jóvenes). Lo primero que hay que señalar es que al no subsumirse a una acción exterior a él, el nuevo cine abandonó una concepción restringida y unilateral de política. La estética del cine, parecen decirnos estas películas, no puede acceder directamente a la acción o a la concientización política si no reflexiona antes sobre su propia forma. Pero no sólo eso: es en esa forma en donde el cine, indefectiblemente y no reconociendo una acción exterior vinculante, deberá encontrar su propia razón política no dada de antemano (2006, p.139-140).

Para efetuar uma leitura que abarque a dimensão estética destas obras, torna-se relevante a noção de *resíduo cultural* tal como articulada pelas análises de Nelly Richard (2001, 2002), para discutir a força de obras que se apresentam carregadas de uma expressividade capaz de ativar sentidos e interpretações dissonantes em relação ao grosso da produção cultural em que estão inseridas - neste caso, as atividades do campo cinematográfico latino-americano, onde ainda predominam os segmentos da produção que atendem às demandas por um discurso social esclarecedor, passível de ser apresentado em narrativas lineares e “palatáveis”. A pergunta pela reflexão crítica nestas obras nutre-se da força desestabilizadora dos resíduos, pensados por Richard na forma de

fragmentos de discursos julgados insubstanciais pelas rígidas categorizações do saber disciplinar; de detalhes (formas, estilos) considerados supérfluos e derivativos em relação ao domínio central do conteúdo e da representação; de formulações intermediárias que convertem o tênue e o flutuante em suas chaves prediletas de exploração conceitual; de símbolos e metáforas cujas ambigüidades referenciais levantam a suspeita das sérias lógicas do fundamento sobre sua falta de peso, em matéria de verdade e de conhecimento objetivo (2002, p.175).

Disto isto, chamamos a atenção para a convergência entre o residual como hipótese crítica e as teorizações de diversos autores (Featherstone, Felski e Santiago, para citar apenas alguns) que discutem como o cotidiano interpõe-se como elemento irredutível em relação às teorias sociais, às narrativas clássicas e aos seus relatos heróicos, bem como aos acontecimentos da Grande História, escapando à ordem configurada pelos panoramas propostos pelas macronarrativas. Porém, longe de pretender apontar uma equivalência entre os dois conceitos, o que pretendemos é mobilizar o repertório das análises que pensam os restos e os descartes das lógicas estabelecidas pelos discursos dominantes para discutir em que medida as poéticas do cotidiano no cinema latino-americano indicariam uma incidência do político em suas formas,

favorecendo leituras críticas do contemporâneo.

Não obstante, ressaltamos também, desde já, alguns deslocamentos efetuados no decurso da aproximação aqui proposta. Primeiramente, observamos que, na apreciação de Richard, o resíduo aparece estreitamente vinculado à idéia de uma memória (2001, p.78-80) conflitiva e inassimilável, alvo das operações de apagamento de que se valem os discursos do regime da transição democrática. Para a análise do nosso objeto, por outro lado, se a questão da memória não se encontra completamente desprovida de interesse, é certo que não aparece de modo determinante, não constituindo assim um aspecto prioritário de nosso estudo. Outra questão que convém observar é que a ênfase no residual como operador de leitura que potencializa o jogo de interpretações e as “convulsões de sentido” funda-se ainda no marco das neovanguardas⁵ e seus experimentalismos, ao passo que nos voltamos para um campo já diretamente vinculado à produção das indústrias culturais, destinadas a uma circulação massificada de seus produtos (observadas, claro, as limitações decorrentes dos entraves na distribuição e exibição dos filmes).

Considerando-se estes aspectos, e não ignorando a pertinência de uma reflexão semelhante àquela proposta por Ismail Xavier (2007, p.13), que buscou explicitar a diferença entre um cinema que apenas narra a miséria e um que propõe uma estética da fome como conceito formal, poderíamos perguntar: trata-se de filmes de fato “residuais” ou, seria mais apropriado dizer, filmes para os quais o resíduo funcionaria como um recurso capaz de traduzir uma condição que, precária e à margem, é ainda assim passível de ser narrada e absorvida por estéticas e estruturas narrativas já estabelecidas, nas quais ainda se vivencia uma possibilidade de sentido não estilizado pela crise? Decidir, pela apreciação de cada obra em sua singularidade, se a crise que parece assolar os descaminhos desses seres *zombies* (AGUILAR, 2006, p.30) que povoam o espaço da *mise-en-scène* e que os impulsiona a uma espiral vertiginosa de busca, carência e deriva encontra ainda uma possibilidade de representação sem fissuras é responder acerca da distância que existe – que pode existir – entre esse cinema do qual nos ocupamos e os personagens que o compõem, frente aos quais há uma ordem social que debilmente os inclui. O cinema assume essa crise, ou a processa ainda dentro de um modelo marcado por certa linearidade? À primeira vista, não parece uma questão difícil de responder, já que o cinema latino-americano das últimas décadas tem sido tributário, em maior ou menor grau, de uma cultura do realismo, de uma estética “globalizada”. Assim, uma vez que tais obras operam ainda dentro de uma estrutura de certo modo consolidada e estão amparadas por convenções de linguagem cuja eficácia seria assumida

⁵ Neste caso, da *escena de avanzada* chilena, um coletivo que reuniu artistas, escritores, críticos e filósofos, e cuja diversidade de propostas e temáticas convergia para uma crítica do sistema repressivo realizada não pela inversão – operada a partir da chave de leitura dos derrotados-vitimados – da lógica dos seus discursos, mas por meio da própria desconstrução destas lógicas e do que elas tinham de aleatório, insuficiente e arbitrário (RICHARD, 2002, p.13-14).

sem maiores problemas, nos restaria então pensar na crise de que o resíduo seria a figura potencializadora como instância meramente temática, apresentada em uma ordem sem fissuras?

É pela aposta no que há de desarmônico na textura das obras, naquilo que escapa aos padrões de uma análise preocupada apenas em identificar os traços condenáveis de uma cultura mercantilizada, que insistimos no resíduo como elemento formal que, para além dos impulsos vanguardistas, demarca pontos de conflito e crítica. Vamos ainda mais longe e arriscamo-nos a perguntar se a ênfase na transnacionalidade como evidência de interesses econômicos sobredeterminantes não nos tem levado a superestimar a capacidade que teria o mercado de absorver e tolerar essas subjetividades tornadas visíveis por um cinema apesar de tudo periférico; por obras lentas e anti-heróicas, minúsculas em suas pretensões de abarcar o social, hesitantes no olhar que propõem, reticentes quanto à identificação que podem oferecer (aos supostos consumidores ávidos), petulantes nas suas estratégias de financiamento e nas suas manobras de produção. Obras que, enfim, frustram a imersão despreocupada no fluxo audiovisual contemporâneo ao propor zonas de estancamento, jogando os mais desavisados na modorra de um cotidiano desordenado, fatigante, melancólico e sem promessas. Perguntamo-nos se a rapidez com que tais discursos são somados ao acúmulo de simulacros que compõem a lógica cultural capitalista não evidencia uma pressa daqueles que, demasiadamente absorvidos por um microcircuito de peripécias formais, rupturas e enunciados “difíceis”, perdem de vista o estranhamento que estéticas periféricas, mesmo negociando sua existência, mesmo incorporando as tensões de uma dinâmica de inclusão/exclusão tão problemática quanto necessária, podem ainda causar ao imiscuir-se em circuitos e reafirmar sua presença, destoando de um repertório global de imagens que já não é sob nenhuma hipótese homogêneo.

Postular esta questão, enunciar esta dúvida, não implica ingenuamente confiar em um caráter de resistência, subversivo, revolucionário e antimercado que, no mais, não acreditamos estar em condições de celebrar ou refutar categoricamente aqui. Trata-se antes de expor esta suspeita na assimilação de tais obras e defender a relevância dos filmes dos quais nos ocupamos. Implica, enfim, insistir no caráter formal, estrutural do resíduo, não apenas nos filmes como obras inseridas na trajetória da produção cinematográfica mundial – pelo modo como assumem de modo mais integral o excesso que instaura a crise nos modelos políticos, na política identitária e na identidade de projetos – como no interior mesmo de cada uma das obras, pelos modos como o cotidiano e o rotineiro irrompem na narrativa, desestabilizando gêneros, linearidades e trajetórias.

Como percurso proposto para abordar as questões até então apenas brevemente esboçadas, iniciamos nossa investigação discutindo, no primeiro capítulo, alguns aspectos da estetização do cotidiano no marco das teorias do pós-moderno. Para tanto, buscamos primeiramente demarcar a

posição em que nos situamos em termos teóricos e acadêmicos, retomando a idéia de uma convergência, ocorrida sob o marco da transdisciplinaridade, entre os estudos culturais e a crítica cultural latino-americana. Partimos ainda, neste momento, para uma configuração do que se estabelece como uma poética do cotidiano no cinema, objetivo para o qual se torna necessário discutir os pressupostos a partir dos quais o conceito de cotidianidade seria aqui entendido. Explicitamos, deste modo, nosso interesse em trabalhar tal conceito não como um *a priori*, mas como noção a ser discutida e delimitada ao longo do estudo, convertendo assim a configuração destas poéticas do cotidiano no cinema latino-americano contemporâneo como parte do objetivo e das contribuições do estudo.

O que não está definido de antemão é também o tipo de imagem do trabalho que se conecta a esse conjunto de obras do qual nos ocupamos. Isto porque, se é verdade que o trabalho compõe uma das atividades-eixo da vida diária e, como esfera orgânica, dela faz parte, em termos estritos a correspondência não se estabelece sem divergências: nem todo filme que articule o trabalho como um de seus eixos narrativos, de seus elementos de organização formal, compõe o que se poderia entender como uma poética do cotidiano. E, de modo semelhante, nem todo filme que eleja a vida diária como seu foco e a ela se relacione e reflita formalmente, por mais que esteja amparado nas ações rotineiras e no cotidiano dos sujeitos apresentados, recorre necessariamente às dinâmicas do universo laboral como um elemento relevante para sua constituição. Daí então porque se faz necessário desenvolver também este eixo: que imagens do trabalho podem remeter ao “tom menor” (LOPES, 2007, p.87) que nos interessa aqui. Tais aspectos são tratados no segundo capítulo, onde buscamos discutir o trabalho como elemento que organiza a narrativa e, também, fazemos uma distinção entre os filmes que tratam de uma negação do trabalho por meio de uma “saída da cotidianidade” – ou seja, através de formas de elevação ou suspensão provisórias do cotidiano - e aqueles que apresentam a própria heterogeneidade da vida diária como campo aberto onde se vislumbra o ímpeto desertor que inscreve na deriva cotidiana as possibilidades de evasão e mudança. Aproveitamos ainda para recolocar dualidades com que comumente se divide a produção cinematográfica no subcontinente, bem como rever algumas categorias sociais – tais como *povo* e *classe operária* – que norteiam os discursos do cinema político e da atuação militante.

No terceiro capítulo, analisamos o filme mexicano *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, onde as insistentes inserções de uma narração em *off* esmiúçam detalhes que a princípio parecem pouco relevantes para a *mise-en-scène* – como a informação a respeito de um trabalhador que havia morrido por não utilizar a passarela para atravessar a rua, em seu caminho para o trabalho. Essas banalidades cotidianas, resíduos que contrastam com a fascinante aventura dos protagonistas, inserem-se na trama por meio da intervenção do narrador e também por

movimentos de câmera que exploram o entorno, revelando as sutilezas nem sempre percebidas pelos personagens. É por meio delas, inclusive, que as desigualdades e conflitos sociais que “margeiam” a trama principal ganham visibilidade e demarcam uma alteridade que, embora nem sempre percebida, toma parte na narrativa como seu contraponto radical.

De modo semelhante, temos em *Whisky* (2004), de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll – analisado no quarto capítulo – fatos a princípio imprescindíveis para a narrativa, como uma cerimônia religiosa central para o argumento da trama, tratados com menos atenção e riqueza de detalhes que alguns outros momentos aparentemente irrelevantes, como aquele em que a personagem Marta vai ao banheiro e retira pedaços de papel higiênico da bolsa, com os quais cuidadosamente cobre o assento do vaso sanitário, antes de utilizá-lo. Minúcia semelhante, neste caso, àquela com a qual a rotina da fábrica de meias é reiterada em sucessivos planos, atribuindo um tom de decadência e falta de perspectivas para os personagens do filme. Tem-se aí uma dinâmica de repetição e diferença em que a presença feminina se destaca como elemento capaz de assinalar a esperança que vem da tímida quebra da ordem cotidiana e sua rigidez.

Nos filmes de Martín Rejtman, *Silvia Prieto* (1999) e *Los guantes mágicos* (2003) – objetos centrais do quinto capítulo – a carência de vínculos duradouros capazes de atribuir sentido à experiência, assim como a ilegibilidade do social inscrita nas ações rotineiras, levam à instauração de novas e provisórias ordens aleatórias pela circulação de pessoas, dados e objetos. Mesmo a identidade, nesses circuitos, esvazia-se pela sua volatilidade, restringindo-se a um nome, a uma denominação no crachá ou à referência a uma função profissional. Aí o trabalho sustenta algumas das muitas tentativas de compor marcos e firmar resoluções frente ao desvanecimento, onde não está ausente ainda a eloquência dos traços epocais que assinalam a passagem do tempo.

Embora centrando nossa argumentação nos filmes mencionados, optamos por uma análise relacional onde valorizamos também as “possibilidades comparativas” (Lopes, 1999, p.10) destas produções, estabelecendo conexões, buscando traçar uma rede de aproximações, identificar recorrências, configurar panoramas formais e temáticos. Daí porque não se optou por análises minuciosas que pretendam esgotar as possibilidades de leitura nem “pela leitura detalhista da totalidade da obra de um autor” (Idem, p.17). Tal opção se justifica em parte, também, pela necessidade de falar de um objeto extremamente amplo, o cinema latino-americano – preocupação que não pode ser satisfeita pela simples soma de estudos sobre as cinematografias de cada país ou região específica, dada a própria relevância do *latino-americano* como possibilidade discursiva e objeto de interesse da crítica de cultura. Na busca por estas recorrências e transversalidades, tomamos o cuidado de não anular as particularidades. Apostamos, enfim, na sensível diferença entre os atos de *relacionar* e *categorizar*.

Por fim, uma última consideração que reflete uma necessidade de explicitar um determinado posicionamento frente ao objeto e ao tipo de investigação aqui proposta: entendemos que uma análise – mesmo que breve – sobre aspectos da cultura contemporânea, quando não encara as possibilidades de crítica a seus efeitos e estratégias como sendo articuladas a partir de formas de atribuir inteligibilidade ao social que são já, em grande medida, submetidas às mediações operadas por esta cultura e os imaginários dela recorrentes, pode acabar se tornando pouco mais que condenação proferida pelos “já lúcidos”, suficientemente fora para serem capazes de denunciar mecanismos e efeitos negativos a partir de um lugar não contaminado.

Por outro lado, ao ocupar uma perspectiva onde já não é possível uma posição de total exterioridade, e cientes disso, não podemos ignorar a persistência de algumas perguntas: como podem pessoas em grande medida formadas pelo imaginário da mídia ler as mensagens deste, explorando a carga semântica de suas imagens e situando-se ativamente perante seus discursos? Como uma reflexão sobre a cultura contemporânea, considerando o acúmulo do debate pós-modernista, pode se processar a partir de uma forma de olhar notadamente influenciada, “contaminada” pelo mesmo (o pós-moderno permeando assim não apenas o objeto de análise, mas também as estruturas de pensamento mesmas a partir das quais se busca articular a crítica)?

Este texto está escrito desde o ponto de vista de quem cultiva um inegável apeço pelo exercício de mobilizar cenas de filmes, músicas e fragmentos de leitura para ressignificar suas vivências. E mais que uma condição incontornável, tem-se aí uma opção de quem pretende posicionar-se em meio aos assédios da cultura midiática, mas não necessariamente desmentindo os modos como tais exercícios perceptivos permearam sua formação e, acima de tudo, não querendo negar o valor pessoal atribuído ao repertório acumulado nem o afeto que permeia essa vontade de continuar pensando por imagens, de reverter em analogias, associações e metáforas os fragmentos de todas essas obras em que nos apoiamos para tornar a vida mais inteligível. Se, apesar desse apeço, ainda assim nos for possível colocar em dúvida este repertório, submetendo-o a uma desapaixonada apreciação⁶, creio que teremos feito valer as exigências e rigores que um estudo desta natureza requer.

⁶ Ou, seria ainda mais apropriado dizer, examinando as próprias certezas com a mesma paixão com que freqüentemente julgamos as dos outros, como sugere Beatriz Sarlo (2005, p.199), que observa ainda: “este parece ser um programa mínimo, mas qualquer pessoa que tenha procurado fazer alguma coisa parecida sabe que a tarefa é difícilíssima”.

1 POÉTICAS DO COTIDIANO: O ORDINÁRIO E O DETALHE NAS NARRATIVAS DO CONTEMPORÂNEO

“E nós pensávamos nessa coisa incrível que havíamos lido, que um peixe sozinho no seu aquário se entristece e, então, basta colocar um espelho em frente do vidro e o peixe volta a ficar contente...”

Julio Cortázar

1.1 Zonas intersticiais: imagens, saberes e diferenças

Se a cultura no contemporâneo e a superabundância de signos que a acompanha consolidaram nesta virada de século as práticas simbólicas e formas de significação como espaços privilegiados de disputa, os modos pelos quais se configurou a aproximação ao universo de questões fixadas a partir do reconhecimento desta centralidade constituem apenas um ponto de partida para a definição de estratégias heterogêneas e poucas vezes harmoniosas. Na América Latina, a atenção às potencialidades do discurso como meio para o desnudamento das formas de poder e seus mecanismos; para a desestabilização de hierarquias, negociação de diferenças e enfrentamento das questões do social – quando a opacidade deste mostrou-se acentuada pelo reconhecimento das mediações da linguagem na apreensão e discussão de sua própria materialidade – levou os intelectuais comprometidos com uma postura combativa frente às estruturas de desigualdade e dominação a postular as intervenções e reformulações dos sentidos instituídos como meios operativos para atuar incisivamente na reordenação das visibilidades e instâncias de participação e legitimação.

Estabeleceu-se neste marco, então, um especial interesse pelas formas e conteúdos da produção artística, literária e midiática, onde têm sido sublinhadas as expressões emergentes dos setores marginalizados da sociedade, expressões historicamente obliteradas pelos discursos oficiais e/ou por aqueles pautados pela lógica do mercado. Tais segmentos, insurgindo-se contra os circuitos de produção dominantes e suas hegemonias, irrompendo nas malhas das instituições e seus saberes e narrativas estabilizados, vieram com a marca de sua alteridade tensionar os pressupostos e limites de tais ordenamentos, inscrevendo a persistência destas outras existências como os descartes de modelos tornados coesos à custa de um apagamento de suas fissuras. Daí porque a forte vinculação entre setores da academia e da crítica com os movimentos sociais

(RICHARD, 2001, p.155; SARLO, 2003a, p.25) e suas perspectivas feminista, diaspórica, de diferença étnica, regional, sexual; daí porque, também, a ênfase na desconstrução das noções de modernidade e de um ideal de racionalidade que lhe seria próprio pela colocação em evidência de seu Outro, o colonialismo (SHOHAT e STAM, 2006), pela exposição das marcas e permanências que tornaram possível a consolidação do projeto moderno.

Tal reconfiguração não se esgota, porém, na mera inclusão de temáticas e na insurgência de categorias sociais e segmentos da produção cultural que passaram a intervir nas políticas de representação, ampliando o escopo daquilo que conta como objeto de interesse para as teorias, demarcando outros lugares de fala sem dúvida mais localizados e também de certa forma mais comprometidos com pontos de vista específicos. Inúmeras transformações vieram à tona, especialmente no que se refere ao espaço acadêmico e suas dinâmicas: à atuação do crítico/pesquisador, demandou-se uma asserção mais direta de posições e alinhamentos, o que em parte explica a escrita mais pessoal e o teor mais abertamente confrontador dos artigos e análises, nos quais os debates e discordâncias são incorporados de forma mais explícita no corpo dos textos¹.

O ataque às pretensões de universalidade no trabalho intelectual ocorreu, também, ao lado do enfraquecimento das incursões a teorias sociais abrangentes, estas sendo constantemente questionadas – e, deste modo, relativizadas – pelos “não-contemplados”. Tornou-se comum, inclusive, o reconhecimento por parte dos críticos de suas próprias intervenções como formas de participar dos debates e inserir seus discursos em uma rede, mais do que procurar conciliar zonas de conflito ou traduzir valores de um lado a outro, atuando como porta vozes ou profetas (SARLO, 2005, p.230).

Outra mudança se fez sentir no âmbito das tradicionais disciplinas das ciências sociais e humanas. A demanda por uma organização mais flexível dos campos de conhecimento, aliada a uma necessidade de potencializar articulações a fim de lidar com a complexidade do contemporâneo, levou ao questionamento das disciplinas como esferas institucionalizadas de produção e circulação de saberes. Em nome das transversalidades e pontos de contato entre teorias, conceitos e métodos, tornou-se usual o acompanhamento de muitos prefixos à especificação das “filiações” acadêmicas: *pluridisciplinaridade*, *interdisciplinaridade*, *transdisciplinaridade* ganham ênfase como postulações que buscam atender à reivindicação de um

¹ Um bom exemplo desta escrita “engajada”, em que o lugar do sujeito que escreve está fortemente demarcado em uma linha de raciocínio que incorpora de forma direta e explícita as questões que animaram o debate nas circunstâncias de sua produção, encontra-se, por exemplo, em BERUBÈ, 2005. Aí, o conjunto de artigos reunidos estrutura-se, em grande parte, em torno de uma dinâmica de defesa e contra-argumentação que remete às discussões ocorridas no interior dos departamentos de literatura das universidades norte-americanas.

lugar nômade para o pesquisador entre saberes hierarquizados. Potencializam-se os deslocamentos.

Em seu conjunto, as transformações acima descritas foram compartilhadas por pelo menos dois campos: os estudos culturais e a crítica cultural. Divergências, porém, têm sido igualmente freqüentes, não apenas no interior destes – fator que dificulta inclusive sua definição e localização como segmentos consolidados da produção acadêmica –, como também entre ambos que, se apresentam diversos pontos de convergência e indicam potencialidades em suas formas de articulação, ainda assim atendem a perspectivas, preocupações e interesses específicos. De qualquer maneira, ambos mostram-se enfáticos ao ressaltar sua própria instabilidade e ausência de conteúdo programático como aspectos positivos em práticas que pretenderiam evitar o enrijecimento. Compartilham, também, uma demanda pela revisão das hierarquias dos saberes, embora determinados segmentos da crítica mostrem-se reticentes em relação à capacidade que os estudos culturais teriam de efetivamente desconstruir os mecanismos de legitimação, uma vez que, ao contrário da crítica cultural, mantêm vinculação mais direta com a esfera institucional, desenvolvendo-se no seio dos departamentos das universidades e nos centros de pesquisa e, assim, atuando como um programa de “reorganização acadêmica do conhecimento universitário” (RICHARD, 2002, p.198).

Igualmente freqüentes são as críticas às operações combinatórias que, sob a justificativa da interdisciplinaridade, implementam uma espécie de “zona de livre comércio entre as disciplinas” que viria compor uma “soma pacífica de saberes complementares destinados a integrar uma nova totalidade de conhecimentos mais abarcadora e funcional que deixa finalmente intocados os contornos de cada saber herdado” (RICHARD, 2001, p.154, tradução nossa). Tais operações, então, apagariam pontos irredutíveis de conflito entre as disciplinas, minimizando as conseqüências do jogo de poderes pelo qual se define a distribuição assimétrica não só de recursos como também de prestígio e reconhecimento.

Por fim, convém resgatar a observação de que a noção de *cultura* assumida pelos estudos culturais – estendendo-se em direção a uma concepção capaz de abordar a diversidade de práticas sociais como intercâmbios simbólicos e ampliando com isso, também, a própria noção de *texto* (Idem, p.150) –, se contribui para alargar o escopo de objetos considerados pela análise cultural, argumenta-se, relegaria a um segundo plano a questão da especificidade da realização artística e a discussão sobre o *valor* (SARLO, 2003a). E embora tal problema, longe de ser assumido sem controvérsias, tenha pelo contrário sido enfrentado no interior deste mesmo campo, que internalizou a crítica e procurou refutá-la enfaticamente pela reafirmação do lugar da estética nos estudos culturais (FELSKI, 2005), torna-se produtivo que nos detenhamos, por ora, às

considerações tecidas por Beatriz Sarlo (2003a) a respeito da “encruzilhada” entre a crítica cultural e os estudos culturais - apontada como resposta frente aos desafios enfrentados pelos dois eixos que compõem esta intersecção - como forma de pensar as diferenças no interior mesmo dos estudos culturais latino-americanos.

Primeiramente, tal aproximação serve para demarcar uma diferença em relação às abordagens que privilegiam sempre os contextos de recepção e, com isto, destacam as operações pelas quais distintos tipos de público entram em contato com as obras e atuam criativamente sobre elas, ressignificando-as. A insistência nas tramas do texto viria corrigir possíveis exageros presentes nas argumentações que valorizam a capacidade popular de subverter formas e conteúdos e adaptá-los às suas necessidades, chamando a atenção para o fato de que, ao ignorar a questão da densidade semântica das obras e dos repertórios simbólicos² a partir dos quais se dão as condições de sua ressignificação, corre-se o risco de cair em uma leitura excessivamente otimista, segundo a qual se pensa que “os pobres têm tantos recursos culturais que podem fazer literalmente qualquer coisa com o *fast food* da televisão” (SARLO, 2004, p.08). Esta atenção ao texto, assim, não implica um purismo formalista, mas um compromisso ético e político que vem do reconhecimento da necessidade de pensar as estruturas pelas quais tipos específicos de discurso ganham os espaços que garantem uma mais ampla visibilidade e tornam dominantes mecanismos ideológicos que são social e historicamente motivados.

A ênfase na crítica das ideologias e do poder, por outro lado, quando superdimensionada nos estudos da cultura pode gerar uma preocupação *conteudista* excessivamente redutora, e se este não é um fardo que pode ser diretamente atribuído, sem objeções, aos estudos culturais – de fato, Rita Felski os situa como uma “crítica da crítica das ideologias”, uma resposta às análises que atribuem pouca importância à cultura popular e midiática por considerá-la invariavelmente de má qualidade, monótona ou perniciosa (2005, p.32) – a crítica cultural pode constituir esse espaço de articulação e interesse para o amadurecimento de uma perspectiva estética que não resvale nem para a defesa de um atributo essencial e trans-histórico, nem para a ocorrência de um conservador “retorno do belo” ao cerne da academia. Ou, dito de outra maneira: se não é verdade que o crítico dos estudos culturais “esquece a forma” nem toma o texto como “veículo transparente para uma mensagem política” (FELSKI, 2005, p.31), é certo que o campo da crítica cultural – e, em particular, os segmentos mais progressistas da crítica literária – podem contribuir para ressaltar o

² Tal questão mostra-se relevante, principalmente se consideramos que está articulada desde uma perspectiva latino-americana onde o acesso e a qualidade da educação têm sido minados não apenas pela crise institucional por que passa a escola em diversas partes do globo, mas também pelas políticas de desregulamentação, pelos ajustes econômicos e pela tecnificação do ensino (SARLO, 2005, p.99-108), fatores agravados ainda pelo fato de que talvez, para muitos segmentos da sociedade, a escola seria “o único meio de apropriação dos elementos de uma cultura que não seja *mass-midiática*” (Idem, p.101).

valor e as potencialidades de textos que, por sua densidade formal e riqueza de significados, não se esgotam em leituras sócio-culturais imediatas mas perduram ao longo do tempo, dando abertura a múltiplas e sempre renovadas interpretações (SARLO, 2003a, p.28-29).

Por fim, cabe-nos voltar à questão do *sentido* retomando uma suspeita que recai sobre os estudos culturais: a de que estes recorreriam à linguagem codificadora dos saberes acadêmicos e à autoridade conceitual fornecida pelas instituições, com vistas a uma reordenação de categorias e formas dissonantes. Assim ocorre, por exemplo, no que se refere às políticas de identidade, quando as ações reivindicatórias conduzem à formulação de classificações e categorias tipificadas, facilmente identificáveis pelos seus traços aglutinadores de classe, gênero, etnia, etc.

Es como si la identidad colectiva debiese reprimir el libre y cambiante despliegue de los “yo” por inventar en el interior fracturado de cada sujeto, para cumplir con la directriz concientizadora del “nosotros” aprendido y recitado. Es como si ese “nosotros” público sólo entendiera el lenguaje monovalente de las correspondencias funcionales entre *ser* y *hablar como*: un lenguaje forzado a seguir una pedagógica consigna de identidad (ser mujer, ser gay, ser latino) que no quiere ver su finalidad demostrativa interrumpida por ningún zigzag de la fantasía o errancia de sentidos (RICHARD, 1998, p.198).

Tal fechamento é apontado também em boa parte dos trabalhos realizados neste campo, onde a crença na integridade e inteligibilidade dos signos daria origem a textos demasiadamente confiantes na sua transparência e no seu poder descritivo, explicativo. Contra essa funcionalidade, a crítica cultural viria contrapor um trabalho de montagem e desarticulação dos sentidos (RICHARD, 2001, p.144), realizado por meio de uma escrita capaz de “abrir linhas de fuga por onde a subjetividade crítica possa desviar a reta do conhecimento útil para explorar certos meandros da linguagem que sobrecarregam os limites da palavra de intensidade opaca” (Idem, p.148-149, tradução nossa).

Em todos os aspectos apontados anteriormente, a crítica cultural surgiria não tanto como alternativa – substitutiva e de exclusão – mas como elemento para se demarcar, a partir da encruzilhada entre estes dois âmbitos, uma perspectiva possível dentro do vasto campo dos estudos culturais latino-americanos. Um modo de enquadrar e, ao mesmo tempo, uma “força de desenquadramento” (RICHARD, 2002, p.197) que evite cristalizar propostas de transformação em uma nova rede de disciplinamentos.

Não desconhecemos, no entanto, os possíveis limites desta aproximação. A instabilidade de campos tão heterogêneos nos impossibilita definir um ponto de articulação consolidado, facilmente identificável. Além disso, a crítica cultural se apresenta muito mais como zona intersticial, anti-institucional e *indisciplinar* que propriamente um espaço situado no interior da esfera acadêmica. Fora da oficialidade do saber, embora também atravessada por questões de legitimação, a crítica cultural atende a critérios próprios e, sobretudo, postula concepções de

linguagem que, com sua relativa independência e maleabilidade, adequam-se melhor à necessidade de uma escrita livre, insubmissa. Mais sensível a questões de estilo, a rasgos de subjetividade e inconclusividade, dribla a fixação de formas, significações e percursos sugeridos pela prática universitária, desestabilizando de modo mais incisivo as pretensões de objetividade, transparência e cientificidade cujos resquícios perduram mesmo nas facetas mais “mutantes” das ciências sociais e humanas.

Dito isto, fica claro que a apropriação do repertório da crítica cultural e a evocação de suas pautas como elementos de interesse para a reflexão acadêmica não está isenta do risco de assumir as feições de uma sutil cooptação ou, mais ainda, de uma não tão sutil torção de suas formas e estruturas. Por outro lado, observamos que a separação entre essas duas esferas não é de modo algum definitiva, haja vista o constante trânsito de nomes, objetos e referências, perceptível não apenas na colaboração e movimentação contínua de intelectuais como também pela interação ocorrida nos espaços universitários e nas revistas especializadas da crítica, nos seminários conjuntos e nos debates públicos, etc. Nessas interações, há não necessariamente um esforço para duplicar (apagando as diferenças) as qualidades desses escritos “sem garantias” (RICHARD, 2002, p.189), revertendo-os para uma forma acadêmica, mas o intuito de propiciar o saudável e já recorrente diálogo entre os campos.

Vale ressaltar também que a própria crítica por vezes tem sido alvo de uma visão que a acusa de reivindicar para si a legitimidade na tarefa de apontar leituras e interpretações privilegiadas, bem como definir o que seria relevante e o que deveria ser descartado na produção cultural do momento – ou seja, atuando como uma espécie de mediadora entre artista e público, “consciência” do leitor/espectador. Tal caracterização pode ter sido por diversas vezes injusta, mas não é certo dizer que estaria sempre de todo equivocada, dada a feição que muitos segmentos da crítica assumiram em contextos locais específicos. Sua relação com o cinema latino-americano nos anos 60, por exemplo, foi marcada por discordâncias e confrontos com os diretores, que a acusavam de assumir uma postura reacionária frente às experimentações formais e proposições ideológicas destes (AVELLAR, 1995, p.145-151). A imposição para análise das obras de parâmetros e critérios que tinham como referencial a produção internacional e a atuação da crítica estrangeira, bem como a divergência política que impediu uma maior colaboração com as transformações sociais postuladas pelos novos cinemas da América Latina levaram a uma relação de ressentimento e mútua reprovação entre críticos e realizadores da época.

Dito isto, não seria demais acrescentar que a crítica não detém exclusividade sobre a abertura de códigos e tampouco estaria imune à existência de pontos cegos. De fato, o mais provável é que não exista algo como uma qualidade intrínseca, de origem, a que se possa recorrer

quando se pretende falar em práticas discursivas e reflexivas. Muito do que de melhor foi apresentado nas últimas décadas pela crítica cultural e pelos estudos culturais latino-americanos mostra-se relacionado à disposição destes de abrirem-se às obras para interrogá-las, explorando suas potencialidades críticas a fim de colocar em circulação textos e leituras cuja relevância residiria em sua capacidade de se inserirem em uma rede discursiva, criando e desordenando esquemas – narrativos, conceituais, históricos – em resposta às provocações do contemporâneo.

Finalmente, é nesta rede que o cotidiano ganha visibilidade e é também nela onde se estabelece sua mais profunda ambivalência: ali, torna-se operativo não apenas para os enunciados de uma cultura midiática amplamente vinculada a um sistema de mercado, mas também como recurso para a reconfiguração de relatos e para a constituição de poéticas que, juntos, vêm desmembrar formas narrativas consolidadas e evidenciar a impossível unicidade de uma produção cultural inconciliável e aberta.

1.2 Nas bordas do sentido

Uma aproximação às narrativas do cotidiano na produção cultural contemporânea exige um esforço na articulação de questões teóricas, políticas e estéticas cujo escopo pode ser melhor entendido a partir de reflexões como aquela proposta pela crítica de Silviano Santiago (1982) às formas de representação do cotidiano, bem como à relação entre os recortes estabelecidos pela historiografia tradicional e a noção de poder em que tal formação discursiva está imbricada.

Para Santiago (1982, p.151-152), os discursos sobre o cotidiano mostram-se freqüentemente marcados pelos esforços voltados para um controle racional de caráter ordenador, disciplinar, que busca compreendê-lo a partir de sua suposta universalidade – estabelecendo, assim, uma “ordem explicativa e totalizante”. Mas, se é verdade que contar a história dos grandes acontecimentos e das disputas em torno das instâncias centralizadoras de poder significa enfatizar a visibilidade de específicas instituições e, portanto, ratificar sua centralidade, então o interesse em historiar os pequenos fatos e elementos circunstanciais que compõem a malha da efêmera vivência cotidiana pode constituir um gesto político de revisão crítica destes discursos há muito legitimados³.

³ Em outro contexto, Michel de Certeau também se refere ao que caracteriza como uma “insinuação do ordinário em campos científicos constituídos” (2002, p.64), observando que “os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público. Sociologização e antropologização da pesquisa privilegiam o anônimo e o cotidiano onde *zooms* destacam detalhes metonímicos – partes tomadas pelo todo” (idem, p.57).

O que se delinea sob esta perspectiva, então, é a crítica à própria contribuição dos intelectuais e artistas para a manutenção de modos específicos de compreensão política do poder e das relações sociais, ao eleger objetos e fatos privilegiados para a construção dos saberes e reproduzir determinados modelos de significação. Neste sentido, falar de toda uma rede de acontecimentos pequenos, minuciosos – insignificantes do ponto de vista da Grande História – e dar-lhes visibilidade constitui também um ato cujo caráter de dissidência se estabelece pela multiplicação de focos de interesse, em matrizes de discurso e em formas narrativas dedicadas ao mínimo que, no entanto, assim como os “não-acontecimentos” (VEYNE apud SANTIAGO, 1982, p.153) que apenas esperam reconhecimento para se tornarem visíveis, nomeiam e, de certo modo, fundam aquilo que escapa, o que é desviante, o que não se enquadra. Mais do que isso, inserem na lógica historiográfica a complexidade e irredutibilidade das vivências e dos desejos cotidianos. Em suma, enfatizam o contingente, o oblíquo, minando as pretensões teleológicas e universalizantes embutidas em uma compreensão global dos fatos.

Em seu relato sobre a experiência do Chile durante a transição democrática, Nelly Richard (2002) enfatiza esta preocupação com a desconstrução da macronarrativa social e política ao abordar, na produção artística chilena do período, a crise do sentido histórico, bem como as formas e condições de sua rearticulação:

Já não resta história, nem concepção de uma historicidade transcendente, que não esteja inteiramente desacreditada pela revelação de como os relatos de sua grandeza heróica ocultam uma narrativa do engano e da frustração. Nem a história oficial dos dominadores nem a história contra-oficial dos dominados – esta construída, eticamente, como reverso, mas igualmente linear em sua dolorosa simetria invertida – são já capazes de orientar o sujeito cultural chileno, rumo a uma coerente finalidade de sentido e de interpretação. (RICHARD, 2002, p.22)

A necessidade de restabelecer os modos sociais de pertencimento rompidos pela crise institucional advinda do golpe implicava, de certo modo, em uma reconstrução dos símbolos e das narrativas que propiciavam não apenas este senso de pertencimento, mas a própria crença na história como um *continuum*. Assim, o que se colocava para os realizadores na esfera cultural era o dilema de contribuir para as causas de uma política militante e contestatória, em uma tentativa de “reatar, politicamente, o passado destruído com o futuro a construir” (Idem, p.30); ou esmiuçar as conseqüências desta crise, colocando à prova os regimes de discursividade a partir dos quais a experiência social era relatada e compreendida.

O que nos interessa neste caso específico da produção artística no contexto pós-ditatorial é sobretudo o modo como a crítica das narrativas heróicas e de sua compreensão de uma organicidade social dos sujeitos históricos constituiu, particularmente no caso chileno, um *problema estético*. Ao relatar a experiência da *escena de avanzada*, Richard enfatiza a importância da experimentalidade das formas e linguagens para a constituição deste caráter

fragmentador e desestruturante presente nas obras (Idem, p.13-18; p.29-32). Operar fora da lógica oficial implicava questionar a própria arbitrariedade dos códigos, símbolos e modos narrativos – terreno seguro ao qual recorriam inclusive os adeptos de uma arte política ligada à tradição histórica do *denunciante-testemunhante* (Idem, p.23) - e, portanto, reconhecer a insuficiência da tradição e dos modelos de representação existentes para dar conta de uma experiência instável, desarticulada. Aquilo que estava nas “bordas da identidade e do sentido” eram os sujeitos de uma vivência desertora, resíduos inapreensíveis pela “Grande História em maiúscula dos vencedores” e sua transcendência.

Assim, pode-se afirmar que uma das vertentes a partir das quais se delineou esta postura combativa frente aos “operativos de totalização do sentido” (Idem, p.21) foi justamente o deslocamento da atenção para a esfera heterodoxa e fragmentária da vida diária, na busca de uma outra forma de constituir a matéria *histórica*, amparada na “concepção multilinear de uma temporalidade desintegrada e cotidiana, cujo sujeito – em crise de fundamento e de representação – trata de rearticular o sentido como perda e falha da totalidade, ao mesmo tempo que como disseminação plural de significados de oposição” (Idem, p.23). E é a partir da análise deste contexto particular que se torna possível esclarecer, também, o entendimento de que a ênfase na descontinuidade e na fragmentação não implica necessariamente incorrer no elogio ou proclamação celebratória daquilo que foi perspicazmente formulado sob a irônica e paradoxal forma de um *relativismo absoluto*⁴, nem na atomização do social, mas de suspeitar de tais impulsos totalizantes e dar visibilidade a outros fatos e dimensões da experiência.

É evidente, no entanto, que falar de uma inclinação para a esfera do cotidiano implica não apenas atribuir a este movimento que desloca o olhar – do *extraordinário* ao *ordinário* – as qualidades de um impulso estético e político cujo caráter desestabilizador, desordenador se encontraria rápida e inequivocamente demarcado, mas sobretudo aproximar-se de um conjunto de características presentes na lógica mesma de produção e consumo cultural no contemporâneo, em que se entrelaçam de modo complexo e aparentemente contraditório⁵ a espetacularização, o desdobramento dos signos em uma cultura de simulacros e, ao mesmo tempo, um crescente interesse – ou até mesmo, seria possível dizer, uma obsessão cultural – pelo que cerca as questões do estatuto do real e sua representação.

⁴ Para uma discussão sobre o *relativismo absoluto* especificamente no campo da arte e do valor estético, ver Sarlo (1994).

⁵ A idéia de uma contradição *apenas aparente* entre estes dois movimentos da cultura contemporânea fundamenta-se, em grande parte, na análise feita por Slavoj Žižek (2003) sobre a questão do Real, na qual, ao esmiuçar o que seria seu “paradoxo fundamental”, termina por desvendar-lhes as conexões, de modo a afirmar que “se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular *efeito do Real*, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real” (p.23-24).

São estes aspectos da cultura contemporânea, nos termos específicos dos debates acadêmicos que suscitam, que poderíamos mapear – mesmo que de modo um tanto simplificado – em duas linhas principais de investigação e interesse: aquela que se volta à análise de uma *cultura do cotidiano*, ou seja, os usos e “modos de fazer” a partir dos quais se constitui o sentido e cujo foco de interesse principal se encontra na esfera do consumo cultural e da recepção⁶; e o *cotidiano na cultura*, como o universo de narrativas e representações da vida diária, cujas estratégias enunciativas e opções estéticas buscam aproximar-se deste “mundo comum” e estão conectadas de modo mais amplo à idéia de um “retorno do Real” (LOPES, 2007, p.85-86) nos discursos do contemporâneo.

Ambas as perspectivas podem ser melhor compreendidas como partes de uma tendência maior de “estetização do cotidiano” estreitamente vinculada aos debates acerca da noção de *pós-moderno*, cujos efeitos ainda reverberam nas teorias e, ao que tudo indica, parecem estar ainda longe de arrefecer, dada a centralidade das questões que discutem. Se tais debates são marcados pela polissemia que caracteriza as inúmeras definições e usos do termo – que ora buscam nomear o surgimento e consolidação de uma etapa ou contexto histórico; ora tratam de uma lógica de produção cultural calcada na quase onipresença da cultura midiática; ora, ainda, pretendem abranger a ambos (sem falar nas nuances existentes entre os muitos posicionamentos possíveis) –, o certo é que tais perspectivas, embora distintas, acabam por girar em torno da constatação da “sujeição da arte pelas leis de uma sociedade capitalista produtora de mercadorias” (HUYSSSEN, 1996, p.104) que, por sua vez, viria configurar um mecanismo de reprodução da lógica dominante do capitalismo em sua atual fase.

De um modo geral, então, o que nas polêmicas em torno deste conceito parece de certo modo aproximar-se de um denominador comum seria, dentre outras coisas, aquilo que, nos termos de Fredric Jameson (1994, p.120), seria a tendência a “uma mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa realidade”.

A discussão é controvertida e já dura algumas décadas. Por ora, é preferível então deter-nos neste ponto em que vida e arte, cotidiano e estética parecem finalmente convergir – embora não exatamente no modo como desejaram muitos artistas e críticos.

⁶ Para uma teoria das práticas cotidianas, centrada em uma discussão sobre as “práticas significantes dos consumidores”, ver principalmente Michel de Certeau (2002). Sobre a configuração de uma “perspectiva sociogênica”, fundamentada em uma abordagem mais antropológica do caráter social e relacional das práticas culturais, ver também Featherstone (1997, p.35; p.40-44).

1.3 O reverso das utopias: sobre os limites entre arte e vida

Lidar com a discussão de um contexto ou momento histórico em que o “estético impregna tudo” (JAMESON, 1994, p.120) implica deparar-se com a intensificação de movimentos complexos e quase nunca desprovidos de certa opacidade, em que a arte e a cultura parecem oscilar entre um descolamento em relação à materialidade da experiência social – uma ânsia de autonomia que nega subordinações, fidelidade a referentes e imperativos políticos – e a sujeição a uma lógica de mercado – consolidação da idéia de arte como mercadoria pela proliferação dos signos na cultura de consumo.

Tais fenômenos, no entanto, podem ser situados como conseqüências contraditórias de um processo que aponta, simultaneamente, para a *autonomia* e a *heteronomia* da esfera cultural (FEATHERSTONE, 1997, p.50-54). Assim, “o crescimento do poder potencial dos especialistas” (Idem, p.50) e de sua autoridade, somado à consolidação de critérios próprios de legitimação relativamente independentes em relação a outras esferas, tais como as da religião e da política, coexiste de forma instável com o que, ao mesmo tempo, denota “uma maior expansão do conhecimento e dos bens culturais produzidos para novas platéias e mercados” (Idem, p.50) e um “colapso das hierarquias simbólicas” (Idem, p.30) e suas classificações.

É na ambigüidade destes movimentos, tal como se delineiam pela perspectiva teórica que trata da constituição do campo da cultura, que encontramos um dos caminhos possíveis para melhor nos situarmos frente às relações – de aproximação e distanciamento, aversão e fascínio – entre a arte moderna e a vida cotidiana, pois é no âmbito do modernismo que essa disjunção se mostra, em termos estéticos, de forma mais crucial.

A existência, no seio da cultura moderna, de tendências tão díspares quanto o elogio da forma e a *l'art pour l'art*; a negação da realidade e a crítica ao poder crescente das indústrias culturais; a ênfase na transformação do cotidiano, na reintegração da arte à vida, e a crença na indissociabilidade entre cultura e política, dentre outros, conduz à necessidade de mapear estas diferentes tendências dentro da trajetória mais ampla do modernismo. Como ponto de partida, Huysen (1996, p.08-09) nos propõe a distinção entre a alta cultura modernista e as vanguardas artísticas – com seu “impulso iconoclasta e subversivo” (Idem, p.22) –, de modo a investigar as diferentes relações que estas correntes estabeleciam com o cotidiano e como, por fim, suas propostas estéticas se tornaram, de certo modo, obsoletas.

Estabelecendo-se em torno de projetos que se contrapunham simultaneamente a uma cultura burguesa tradicional – com seus ideais de uma arte mimética, referencial e orgânica (Idem, p.30) – e o alto modernismo – com suas noções estéticas de auto-suficiência e autonomia –, as

vanguardas buscaram superar a cisão entre arte e vida a partir de práticas artísticas fortemente políticas, para as quais a *tecnologia* representou um importante elemento de intervenção.

Foi em grande parte a partir da “experiência bipolar da tecnologia” – o interesse pelo seu potencial como recurso estético e o horror pelas conseqüências sociais de seu uso; sua incorporação às obras como subversão às noções tradicionais da *arte* e do *belo* e, ao mesmo tempo, como denúncia à tecnificação da sociedade e à razão instrumental que subjaziam aos ideais de progresso (Idem, p.31-32) – que os artistas de vanguarda articularam sua crítica e pretenderam desmistificar a suposta “separação entre a realidade cultural e a industrial e econômica” em que se apoiava a ideologia burguesa.

Esta incorporação da técnica como possibilidade criativa – formulada nos termos de uma “dialética oculta” entre a arte de vanguarda e a “esperança utópica de uma cultura de massa emancipadora” (Idem, p.36-37) – perdeu grande parte de sua força no período pós-segunda guerra, quando a assimilação das estratégias de uma arte revolucionária pela lógica dominante ocasionou, em grande medida, a falência de seus pressupostos. Na década de 60, obras que se desdobram como múltiplas reproduções que recorrem não a um “original”, a um referente, mas a um repertório de signos da cultura de massa, já apontam para a celebração de um discurso artístico que, por meio da publicidade, da moda e da ampla circulação de produtos pelas indústrias culturais, estetiza o cotidiano a partir da ótica da cultura de consumo. Assim, como enfatiza Huyssen (Idem, p.101) acerca da obra de Andy Warhol, “o artista se rendeu aos princípios da reprodução massiva anônima e documentou sua proximidade com o mundo de imagens da mídia”.

O ponto principal aqui seria, então, a constatação do fato de que esta diluição das fronteiras entre arte e vida ocorreu não como resultado dos impulsos vanguardistas, nem pelos esforços no sentido de um *revival* de seus projetos revolucionários, mas sim por meio do fim da divisão entre alta cultura e cultura de massa, renunciada pela *pop art*, e a conseqüente (e intensa!) estetização do cotidiano que se seguiu a esse movimento. Segundo Huyssen (Idem, p.97), o pop e “sua proximidade aos objetos, imagens e reproduções da vida diária” pareciam indicar, profanamente, o desejado fim da “separação entre o estético e o não-estético, unindo, portanto, a arte e a realidade”. No entanto, como nota o autor, tal reconciliação estava renunciada não pela via da transformação crítica do cotidiano, mas pela celebração e “reprodução afirmativa de uma realidade produzida em massa” (Idem, p.95).

É neste marco que se insere a figura emblemática do sujeito atomizado que, frente às fraturas que desarticulam a trama das sociabilidades urbanas, conecta-se a um universo midiático que, em sua ardilosa operação especular, devolve-lhe um repertório imagético que, entre sonhos de consumo e padrões de comportamento moldados segundo a lógica do espetáculo, promete-lhe

um lugar de visibilidade no cotidiano, uma cumplicidade no compartilhamento de códigos e posturas que, no entanto, mostram-se freqüentemente insuficientes para garantir-lhe aceitação e pertencimento. Assim, se somos sonhados pelos sonhos da mídia (SARLO, 2004, p.25), seria pela estetização do cotidiano, pela sua ficcionalização, que tal universo onírico atingiria sua forma mais acabada.

Com enfoque semelhante, Jameson (1994, p.189) também trata dessa questão, ressaltando os processos de “imagificação” e “culturalização” da vida cotidiana que implicam não apenas na produção de objetos estetizados na cultura de consumo como também a recorrente colocação em discurso do cotidiano, movimento para o qual torna-se particularmente esclarecedor o conceito de *realismo sujo* (Idem, p.186-198).

Tal noção foi empregada primeiramente por Bill Buford em um ensaio sobre um tipo de produção literária norte-americana que abrangia contos centrados em fatos ordinários da vida cotidiana, situados em algumas regiões agrárias e subúrbios americanos. Jameson, no entanto, observa que o conceito se ampliou em direção a aspectos por ele considerados mais significativos. Assim, a produção literária destes contistas norte-americanos poderia ser mais bem entendida como um “neo-regionalismo” que constituiria uma ideologia de cunho compensatório, “uma fuga das realidades do capitalismo tardio” (Idem, p.190). Em contrapartida, a reformulação do conceito dá margem a novas formas de apreensão. Na noção de *realismo sujo* proposta por Jameson, um prédio individual (para tomar o exemplo da arquitetura, a partir do qual ele desenvolve seu argumento), se não vai mais aspirar à separação capaz de lhe garantir um distanciamento asséptico em relação à decadência e deterioração do tecido urbano (como se pretendia na arquitetura moderna), encontra-se por outro lado impossibilitado de buscar a inserção ou representação ordenada deste espaço, de modo que as obras passam a buscar tão somente replicar o caos exterior⁷.

Ainda no que se refere à idéia do *realismo sujo*, há dois pontos que precisam ser ressaltados. Primeiro, no que se refere à idéia de réplica, Jameson (Idem, p.186) apressa-se em questionar o quanto ainda existe aí de tentativa de representar uma totalidade, mesmo que pela ênfase em sua incomensurabilidade: o reconhecimento do caos absoluto como critério para a apreensão do contemporâneo. Em segundo lugar, o teórico critica, em relação à definição de Buford, o que ele chama de “novo valor estratégico do fragmento e do não totalizável, a constelação efêmera, o conjunto difuso, o descartável, o provisório e o modelo de escala fictício”,

7 Essa idéia de réplica, por sua vez, pode nos dar uma pista de como o realismo pós-moderno se diferencia da mimese como crença no poder de representação do real. Não se trata mais aqui, a nosso ver, de uma tentativa de reproduzir o real, mas tematizá-lo a partir de imagens e narrativas cujo caráter simulacral indicaria não uma falha na representação, mas os próprios termos de sua realização.

que na verdade pretenderiam minar os “espaços já desorganizados de um repúdio do sistema ou do capitalismo tardio e de uma tentativa utópica de continuar a imaginar alternativas radicais” (p.191).

No entanto, é justamente por compartilharmos destas suspeitas que insistimos em um reconhecimento dos microrrelatos não como negações da narrativa histórica, mas como desvelamento de suas nuances. Daí também porque insistimos nessa visibilidade a acontecimentos e vivências que não são ordenáveis: em primeiro lugar, pela convicção de que há obras que não se enquadram nesta noção de um *realismo sujo* ou *neo-regionalismo* mas que propõem, a partir de outras formas, uma leitura do contemporâneo a partir do cotidiano. Mais ainda, também, pelo entendimento de que a ênfase no cotidiano como narrativa não implica necessariamente uma realização dos princípios de universalização dos interesses de mercado. O que nos motiva, assim, é analisar se os elementos identificados nas obras abordadas ao longo do nosso estudo possibilitam uma perspectiva crítica da vida cotidiana e, em algum sentido, aproximam-se daquilo que Huyssen (1996, p.38) formulou em termos de um esforço para “reter a tentativa da vanguarda de indicar experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas mas não satisfeitas por ele”.

De qualquer modo, o fato é que se a noção de *realismo sujo* se mostra relevante para abordar algumas facetas da estetização do cotidiano e como esta tem sido discutida pelas teorias do pós-moderno, é certo também que o conceito se distende até um ponto em que abrange a arquitetura pós-moderna e a ficção científica *cyberpunk* (Idem, p.188), – embora, por outro lado, trate de questões específicas no que diz respeito à representação do cotidiano que, se propiciam uma interessante visão deste processo, não dão conta de sua amplitude.

Tal noção não constitui, então, um conceito suficiente para tratar do tipo de produção cinematográfica contemporânea ao qual pretendemos nos deter (note-se, por exemplo, a grande diferença existente entre um filme como *Blade Runner* (1982) e uma produção da *buena onda* argentina, por exemplo). Faz-se necessário, então, delimitar um pouco melhor, a partir de outros critérios e abordagens, de que conjunto de filmes e de que cotidiano nos ocupamos aqui, assim como insistir um pouco mais nas formas destes discursos sobre a vida diária, movendo-nos para uma perspectiva mais ampla do que a apresentada por Jameson e discutida neste tópico, na qual o que parece estar em jogo é um movimento de desvio: da valorização da vida heróica à aproximação e interesse pelas minúcias da experiência cotidiana.

1.4 A proliferação desordenada dos resíduos

Por que caminhos se tem traçado este gesto de desvio que termina por evitar a grandiloquência em nome de uma crônica mais delicada, dos pequenos detalhes – minimalista, talvez – no cinema contemporâneo? É a partir desta interrogação que podemos introduzir um universo de questões que desde sempre se apresenta e persiste no horizonte das preocupações que norteiam este estudo: se a proliferação de estilos, narrativas, temas e interesses na cultura midiática reflete a própria heterodoxia do cotidiano, em sua multiplicidade de experiências que não se deixam apreender facilmente – e que só se aceitam nomear como exceção, existência fora dos modelos e sistematizações –, como circunscrever a particularidade deste olhar voltado ao efêmero, ao ordinário? Se o conceito de vida cotidiana se mostra incerto e por vezes tão difícil de definir (FEATHERSTONE, 1997, p.82-83; FELSKI, 1999-2000, p.15), como recorrer a ele para uma genealogia das micronarrativas do audiovisual e suas poéticas do mínimo, do detalhe? E sendo o dia-a-dia o substrato das vivências humanas e abrigando, assim, a banalidade e o excepcional, a repetição dos gestos mecânicos e a diferença que reside nas mais sutis escolhas, serviria ele como critério e base suficiente a partir da qual estabelecer distinções? Por fim, levantamos a dúvida: sendo a quase onipresença da cultura de massa, em grande medida, elemento para uma intensa transformação da vida comum em espetáculo e a noção de heroicidade cada vez mais uma qualidade buscada na desordem de um meio social hostil – em que (sobre)viver já constituiria uma prova de força⁸ – como operar, entre os filmes, essa separação entre feitos heróicos e ações comuns?

Um modo possível de transitar em meio a esse campo de incertezas seria, em primeira instância, definir o que de fato procuramos. São os recortes instituídos sobre a infinidade de discursos e narrativas que permeiam o contemporâneo que nos permitem identificar aquilo que, sutilmente, pode caracterizar um tipo de sensibilidade, que pede atenção pelos modos como aponta para novas formas de olhar; uma promessa que, se não explica, ao menos acena para outras possibilidades de apreensão da experiência. Afinal, se as particularidades que compõem o repertório de imagens constituído por um determinado conjunto de produções audiovisuais não são facilmente nomeáveis, tampouco se tornam, por isso, menos perceptíveis. (E não se trataria, justamente, de questionar essa supremacia da capacidade de nomear como critério máximo para o

⁸ Note-se, a este respeito, a forma como a narrativa dos “não-heróis” cubanos no filme *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, termina por propiciar uma leitura dos afazeres cotidianos dos personagens apresentados como símbolo de resistência e força do povo cubano frente às adversidades de uma rotina por vezes exaustiva.

reconhecimento da experiência, mesmo entendimento que condena o resíduo por não ser este nomeável pela narrativa histórica?).

Passemos, então, a este pequeno inventário de pressupostos.

O *cotidiano* como significante serve, dentre outras coisas, para nomear páginas policiais, bem como cadernos e editoriais que tratam das muitas mazelas urbanas – relatos de periferia que se multiplicam nas grandes metrópoles. Pode-se argumentar, no entanto, que essa exposição do “presente sem particularidades” do cotidiano como notícia se dá pela sua transcrição como evento informado, denunciado, sensacional (BLANCHOT, 1987, p.18); só pode ocorrer pela conversão da fala cotidiana e seu rumor (Idem, p.17) em relato estabilizado e ostensivo.

Daí porque concordamos com Denilson Lopes (2007, p.102) quando este inscreve em sua abordagem das poéticas do cotidiano, no que se refere particularmente ao cinema brasileiro, as “imagens-sínteses” mais evidentes da *favela* e do *sertão* como contrapontos, muito distintos sem dúvida de uma poética da intimidade e da afetividade. Tal recorte visa, assim, diferenciá-las não como geografias ou universos de preocupações temáticas – o que poderia soar como um elitismo injustificável – mas como recursos estratégicos que elegem o discurso social engajado como foco privilegiado de interesses e que, encontrando forte eco na tradição militante do cinema latino-americano, por exemplo, estariam mais próximos de um modo utópico, fortemente alegórico. Assim, é evidente que tais paisagens poderiam também comportar este “tom menor”, fragmentário e subjetivo⁹ que prestigia a dúvida e a incerteza, muito mais que as afirmações e denúncias. O que destoa de nossa proposta aqui é o modo como o recurso a “imagens-sínteses” tem sido fonte infundável para a busca do choque, da violência e da catarse, tão caros a uma “estética do efeito” (Idem, p.90). Daí porque não seria, certamente, *este* cotidiano o que nos interessa aqui.

Por outro lado, parece-nos necessário chamar a atenção para um ponto não-circunscrito por algumas outras abordagens, como a de Denilson Lopes, e que particularmente nos interessa: as formas pelas quais elementos estruturantes da vivência social em seu sentido mais amplo são percebidos e significados a partir deste tom menor, como o mundo do trabalho e as dinâmicas relacionais e afetivas, com seus códigos e conflitos, que se dão a partir dos inúmeros fluxos e movimentos de ocupação e interação no espaço urbano. Arriscamos assim um salto mais amplo no intuito de discutir não apenas a intimidade, o espaço da casa (Lopes, 2007), mas estes outros aspectos tão assediados pelas macronarrativas. Tal interesse seria marcado não pela insistência em uma vontade de inferir o global pela observação minuciosa das representações destes campos no

⁹ A construção deste olhar mais intimista e subjetivo a partir de uma narrativa situada no sertão nordestino pode ser percebida, por exemplo, em filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e também em *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, sobre o qual voltaremos a falar no capítulo seguinte.

audiovisual, mas justamente para investigar como, para além de um entendimento social mais amplo, estas instâncias podem nos falar sobre a constituição de subjetividades, sobre modos muito particulares e sensíveis de apreender a relação de alguns sujeitos com as demandas do social e como as potencialidades e limitações impostas por estas duas esferas – o produtivo e o urbano – se conectam ao universo delicado de aspirações e anseios pessoais.

Um terceiro recorte norteia e direciona nosso olhar a um aspecto mais específico, qual seja, as narrativas do cotidiano em cinematografias constituídas em localidades periféricas – neste caso, em particular, o cinema latino-americano. Dentre as muitas formas pelas quais o cotidiano se faz presente nas narrativas audiovisuais hoje, é possível identificar um conjunto de elementos capazes de sugerir um universo de temas e preocupações comuns às cinematografias desta região. As formas pelas quais o desgaste da vida diária é indicado a partir da repetição quase automática de atividades rotineiras, da falta de objetivos e mesmo de sentido impressa na banalidade destas ações e seus desdobramentos apontam para um estado de desencanto e apatia, um quase-esvaziamento de potencial político e transformador que parece referir-se menos a questões políticas específicas que à própria capacidade do indivíduo de construir uma narrativa coerente e unificada para si.

Ao ideal de uma vida ordenada¹⁰, voltada para objetivos finais e marcada pela naturalidade, consistência e inteireza, contrapõe-se uma vida fragmentada e instável, amparada no artifício e no impulso a uma pura presença, a uma imersão mais que a uma “elevação do eu” (FEATHERSTONE, 1995, p.97). E embora este modo de vida possa estar inserido em uma dinâmica abrangente concebida em termos de uma “ética da sociabilidade” (Idem, p.97), inclinamo-nos à idéia de que a intensificação de tal processo, com o agravamento de diversas questões dele decorrentes, pode ser lida também como resultado da particularidade com que tais efeitos são vivenciados na região.

A dissolução de referências, a deriva no fluxo de experiências circunstanciais pode remeter não apenas à “ludicidade” e ao prazer do efêmero, mas a uma desarticulação do sujeito, bem como aos efeitos de deslocamento e inadequação por ele sentidos até nas mais tênues experiências cotidianas. Índícios destes “efeitos negativos” podem ser percebidos na persistência com que a solidão e a incomunicabilidade se fazem presentes nas entrelinhas, marcando as interações entre os personagens. É deste modo que a leveza nesta prevalência do efêmero pode dar lugar, por fim, ao peso da incapacidade de estabelecer vínculos e à escassez de possibilidades em circunstâncias governadas pela falta.

¹⁰ A este respeito, ver capítulo “Personalidade, unidade e vida ordenada” em Featherstone (1997, p.57-80).

Tomados em conjunto, as obras analisadas ao longo do percurso aqui realizado apresentam indícios de um forte comentário – sem dúvida diferente, mas ainda assim tão ou mais ácido do que aquele levado a cabo por uma crítica militante - sobre a falta de perspectivas sociais e as dificuldades de inserção e pertencimento por parte de sujeitos que, situados em contextos periféricos em que as promessas históricas não se cumpriram, vivenciam dilemas que não podem mais ser resolvidos – nem ao menos retoricamente – pela *inversão de sinal* nas narrativas históricas. Flagram-se, ainda, no desencanto e na melancolia, possíveis sintomas de um *fin-de-siècle* amplificados (e prolongados) pela desolação das margens - essa metáfora espacial dolorosamente recorrente, apesar das muitas declarações acerca de sua emergência frente a uma suposta desestabilização dos centros (RICHARD, 1991, p.06).

Em imagens e sons, os resíduos se proliferam desordenadamente em esboços de ações, gestos tímidos, quase imperceptíveis e por vezes desajeitados. O quanto de importância se pode conceder a esses relatos – seria um gesto de sutileza ou condescendência? – talvez seja uma questão de situar-se frente a essa desordem cotidiana, cuja apreensão não está claramente definida em termos de um positivo e um negativo: os valores atribuídos são cambiáveis.

2 AS CERTEZAS ABALADAS: CINEMA, EXPERIÊNCIA E TRABALHO NAS MARGENS

“Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível.”
Michel de Certeau

2.1 Repensando dualidades: estética e política, revolução e mercado, pedagogia e prazer

As tentativas de dar forma a uma narrativa social a partir da qual se poderia discutir e relatar as questões políticas e os fatos históricos determinantes para a constituição da experiência social nos países da América Latina contribuiu para delimitar, desde o início da produção audiovisual na região e, de modo mais intenso, nas últimas décadas, um repertório de sentidos e referências freqüentemente reconstruído e negociado pelas obras. Nestas, elementos simbólicos têm sido re-apresentados sob a forma de emblemas, alegorias e metáforas que não apenas ajudam a compor o imaginário de diferentes trajetórias nacionais como também conformam a disputa que é travada com o objetivo de estabelecer os termos e modos a partir dos quais, nestes países, a experiência é narrada.

Assim, os impulsos criativos que se configuraram ao longo dos diferentes momentos da realização cinematográfica e que foram traduzidos em propostas e vertentes diversificadas se estabeleceram, em grande parte, no âmbito ideológico¹. O prestígio conquistado por esta prática e a crença no seu valor testemunhal, capaz de atestar/questionar o *status quo* e formular um pensamento crítico, contribuiu para consolidar o enlace entre estética e política. Na prática, este

¹ Tomando-se o termo *ideologia*, aqui, não em sua “concepção crítica” ou negativa (THOMPSON, 1995, p.72-73) - como um conjunto de idéias ilusórias ou enganadoras que visam “distorcer” a realidade, sustentando assim relações de dominação - mas em uma concepção mais ampla, como estruturas de pensamento ou sistemas simbólicos a partir dos quais se apreende, representa e interpreta o mundo histórico e as relações sociais. Parte-se, então, do princípio de que todos os grupos e classes possuem interesses que procuram mobilizar a partir de idéias e ações amparadas em uma visão de mundo e uma interpretação dos fatos sociais que é sempre parcial e politicamente motivada. Com isso, remetemos à crítica a uma “correspondência necessária” entre ideologia e classe, ou seja, à idéia de que “havendo ou não identidade imediata, mais cedo ou mais tarde as práticas políticas, legais e ideológicas (...) irão se conformar e, portanto, estabelecerão uma correspondência necessária com aquilo que - erroneamente - denominamos ‘o econômico’” (HALL, 2003, p.155-156). Em detrimento desta relação, privilegia-se um modelo mais aberto e contingente segundo o qual, no que diz respeito à articulação entre grupos sociais e ideologias, “essa determinação é transferida das origens genéticas da classe ou de quaisquer outras forças sociais de uma estrutura para os efeitos ou resultados de uma prática” (IDEM, p.157).

valor atribuído ao cinema - e explicitamente assumido sobretudo por suas vertentes mais radicais - terminou por apontar recorrências que se consolidaram nas cinematografias da região, como a tematização de problemas e conflitos sociais e a prevalência de um modo de representação realista, em sintonia com as pretensões documentais que permeiam mesmo os filmes de ficção.

Se, no entanto, a mera definição destas características já aponta brechas por não contemplar obras que fogem a estas determinações gerais², o fato é que mesmo onde tais estratégias se mostram perceptíveis, os modos e graus em que se apresentam as posturas políticas e as formas de crítica social, bem como as finalidades e pretensões atribuídas ao fazer artístico, variam todas consideravelmente não apenas no que se refere aos distintos momentos históricos, como também e principalmente de acordo com o lugar de fala e as motivações dos realizadores, em seus diferentes contextos. Daí porque se mostra insuficiente a polarização comumente estabelecida entre um cinema político sessentista e um cinema globalizado recente, polarização esta que se estabeleceu em torno do binarismo anos 60/90 e ecoa a tentativa de linearização de um processo que conduziria do projeto ideológico ao político-comercial (e, ao que parece, esquecendo-se nesta simplificação o quanto de ideológico existe na lógica das indústrias culturais).

É neste sentido que Denise Mota da Silva (2007), ao abordar as estratégias mercadológicas assumidas pelos cineastas oriundos dos países sul-americanos que inicialmente formaram o bloco regional conhecido como Mercado Comum do Sul (Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai) traça este paralelo entre o cinema engajado sessentista e o que corresponderia ao momento atual:

Nos anos 60, o cinema latino se articulou em torno de um projeto ético e estético cujos pressupostos básicos se fundavam na noção do subdesenvolvimento comum, da linguagem como resistência e da união entre as produções desses países – mesmo que mais imaginária do que efetiva – como alternativa de cultura de e para a América Latina. (...) Os agentes de cinema da região novamente reunidos décadas depois em torno do Mercosul buscaram, por sua vez, se articular dentro da lógica mesma do tratado – a comercial (SILVA, 2007, p.19)

As formas da produção cinematográfica contemporânea, então, estariam hoje vinculadas a um determinado senso de pragmatismo segundo o qual o que parece interessar é menos o estabelecimento de plataformas políticas e propostas estéticas comuns do que a organização voltada para facilitar as possibilidades de realização, a alocação dos recursos, as oportunidades de financiamento e o estabelecimento de parcerias. Neste contexto, as pautas de reivindicações estariam transferidas do centro da ação revolucionária, com seus imperativos de transformação social, para o campo da política cultural, onde são pleiteados os apoios e incentivos.

² Como exemplo, podemos mencionar o cinema de Alejandro Jodorowsky, de vocação transgressora e teor surrealista. Ver, dentre outros, *Fando y Lis* (1968), *El topo* (1970) e *The holy mountain* (1973).

A explicitação deste caráter industrial da produção cinematográfica, assumido de forma mais aberta pelos sujeitos envolvidos e desdobrando-se em uma série de novas estratégias de inserção, acabou por ser comumente interpretado como indício de adesão a interesses de mercado e também como sinal do arrefecimento de uma radicalidade política outrora valorizada. No entanto, as características relacionadas a estes dois momentos da produção, quando comparados – e, para além deles, a diversidade de propostas e discursos que residem *dentro*, *entre* ou *fora* deste binarismo e que, por si só, já evidenciam a fragilidade desta periodização – não podem ser analisadas apenas em termos da dependência ou autonomia em relação ao mercado, mas precisam ser vistas a partir de transformações políticas e reconfigurações estéticas mais amplas pelas quais passaram o cinema e, de um modo geral, a cultura latino-americana e suas políticas de representação.

Em primeiro lugar, convém lembrar que este corte que separa os dois períodos, muitas vezes deixando praticamente sem visibilidade suas conexões, parece estar motivado em parte pelo enfraquecimento da noção de *Terceiro Mundo* como referencial para indicar os posicionamentos de uma geração de diretores, intelectuais e militantes, bem como pelos fatos políticos a ele relacionados:

O declínio da euforia terceiro-mundista trouxe consigo uma necessidade de repensar as possibilidades políticas, culturais e estéticas, quando a retórica da revolução começou a ser vista com certo ceticismo. Enquanto isso, as lutas de liberação nacional dos anos 60 e 70 esbarraram em problemas econômicos e militares que dificultavam violentamente sua adoção como modelo revolucionário para as sociedades pós-independência. Uma combinação de pressões do FMI, cooptação e pequenas guerrilhas obrigou até regimes socialistas a colaborar com o capitalismo transnacional. Alguns regimes intensificaram a repressão daqueles que desejaram ir além de uma revolução puramente nacionalista para reestruturar as relações de classe, gênero e etnia. Como resultado de pressões externas e divisões internas, o cinema também refletiu essas mutações, com a verve anticolonial dos filmes anteriores sendo gradativamente substituída por temas mais diversificados. Isso não quer dizer que os artistas e intelectuais se tornaram menos politizados, mas que suas críticas políticas e culturais tomaram novas e diferentes formas. (SHOHAT e STAM, 2006, p.403).

O que teria ocorrido, então, seria um redimensionamento dos discursos cinematográficos, afetados pela impossibilidade crescente de se manter um horizonte de totalidade para suas proposições - movimento de fragmentação semelhante ao percebido em outros campos como, por exemplo, o dos saberes acadêmicos. A adoção deste ponto de vista, menos categórico, permite o reconhecimento e a problematização de outras estéticas, outras formas e esquemas narrativos de algum modo sintonizados com tais “mutações” do político, sem necessariamente entendê-las como formas degeneradas – insuficientes ou falseadoras – de reflexão. Ella Shohat e Robert Stam (Idem, p.61) indicam ainda alguns desses caminhos ao afirmarem que “a diversificação de modelos estéticos mostra que alguns cineastas descartaram os modelos terceiro-mundistas mais didáticos predominantes na década de 60 em favor de uma ‘política do prazer’ pós-moderna que

incorpora música, humor e sexualidade”. Com isso, inscrevem a inclinação pedagógica e o didatismo como partes de um *modus operandi* da realização cinematográfica na América Latina que os desdobramentos da política no contemporâneo já teriam tratado de colocar sob suspeita, além de configurar os termos gerais que viriam a adquirir maior relevância nas poéticas de importantes filmes pós-anos 60, como a ludicidade e o prazer, possibilitados em grande parte pelo diálogo mais próximo entre diferentes esferas da cultura, como o popular e o massivo.

Tal abordagem apresenta uma posição menos rígida frente a um conjunto de obras posteriores que, valorizando elementos como a antropofagia, a carnavalização, o hibridismo, o absurdo e a ironia, imprimiram um tom muito diferente às suas narrativas, distanciando-se da estratégia militante. Não obstante, uma tendência comum de atribuir às estéticas pós-modernistas um caráter de esperta frivolidade, em que a crítica só seria articulada sob a forma de uma ludicidade superficialmente irreverente – quando não celebratória –, bem como o fato de, neste estudo, determo-nos a um conjunto de filmes que de certo modo já se distanciam também do tipo de produção privilegiada pelos autores citados (o *corpus* aqui analisado já é também bastante distinto, por exemplo, das vertentes tropicalistas, da carnavalização, do sincretismo e da estética do lixo), obriga-nos a tornar mais clara a perspectiva aqui assumida. Buscamos traçar um quadro de discussões e embates que nos conduza *das alegorias militantes às narrativas da perplexidade*, relacionando tais mudanças menos a uma trajetória cronologicamente ordenável que a uma série de tensões políticas e formulações estéticas que, embora relacionadas aos contextos históricos dos diferentes países e da região como um todo, não se esgotam nesta associação temporal, uma vez que as tensões que deram margem à fragmentação e à crise estiveram presentes nas obras desde muito – sob a forma de dilaceramentos e contradições – enquanto, por outro lado, os enunciados, figuras e tropos mais tradicionais e totalizantes ainda persistem em parte considerável da produção no subcontinente.

Assim, mais que a constatação de transformações lineares e ordenadas nas linguagens e no teor das obras – que, no mais, poderia ser atribuída a uma relação indissociável e até mesmo determinista entre a produção cultural e seu contexto – faz-se necessário apreender um pouco destes múltiplos enfoques a partir dos quais se vê convergir a experiência social e o discurso cinematográfico, desvelando nuances, apontando tendências e configurando panoramas capazes de nos falar sobre as oscilações e potencialidades destes discursos. Ponto de vista que aponta, assim, menos para uma estrutura passado-presente-futuro que para uma dinâmica relacional em que múltiplos atores encontram formas específicas de atribuir sentido às questões de seu tempo, sem perder de vista o diálogo com o repertório já assimilado pelas práticas anteriores e, ainda, incorporando à sua atividade um olhar subjetivo que aponta para um futuro que, em maior ou menor grau idealizado, termina por constituir o horizonte de suas formulações.

No que se refere ao repertório simbólico inicialmente mencionado, em uma análise que assume tais pressupostos e interesses nos seus modos de abordagem as imagens são tomadas não tanto para a problematização das questões sociais com as quais o cinema tem dialogado, mas como figuras potencializadoras na assunção de posturas políticas – revolucionárias, populistas, conciliadoras, nostálgicas, fragmentadas – no discurso fílmico e como formas ou tentativas de narrar a experiência. Assim, situamo-nos neste ponto em que o componente geográfico e o horizonte temporal – que definem inclusive o que será entendido como matéria de interesse na elaboração das histórias, o que será excluído deste campo de interesse e mesmo o que será apenas insinuado, estabelecendo-se no “lá fora” da narrativa – articulam-se ao elemento humano e à perspectiva política para propiciar leituras repletas de conceitos e imagens significantes que atuam na apresentação de uma “realidade” possível.

2.2 Teleologias, (as)simetrias e excedentes

Retomar alguns aspectos daquilo que poderíamos nomear como os fundamentos de uma postura combativa e emancipatória no campo cinematográfico latino-americano; recorrer a obras, teorias e autores de referência que, contribuindo em grande medida para delinear concepções e marcos para a realização desta atividade no subcontinente, mostraram-se politicamente motivados pelos debates acerca do neocolonialismo, da idéia de uma condição periférica e de um subdesenvolvimento comuns à região; percorrer tais pontos de convergência e polêmica implica, enfim, revisitar argumentos e noções que terminam por revelar-se como uma espécie de significante supersaturado, capaz de condensar o acúmulo das discussões que se tem travado neste campo e, de certa forma, precipitar já os desdobramentos do raciocínio que se articula, tão logo começamos a formulá-lo. Assim, a menção a palavras como *teleologia*, *totalidade* e *esquema* quase sempre se equipara ao prenúncio de um ataque: indica que provavelmente serão minadas, mais uma vez, as bases para a afirmação de um *télos* histórico que, afinal, poucos hoje ainda defenderiam sem receios.

Cabe, portanto, ressaltar que não se trata aqui de recorrer a visões no passado que seriam a fonte dos equívocos, exemplo maior das distorções que os novos realizadores, por bem, já teriam tratado de corrigir. E tal recurso é descartado menos por um apego desmedido a tais posicionamentos – que, de qualquer modo, permanecem relevantes –, do que pela vontade de fazer dialogar vários momentos da produção a fim de pensar como a fragmentação que se tornou tão recorrente na última década não necessariamente se contrapõe nem nega mas, pelo contrário, pode estar relacionada a essa ânsia de totalização a que muitos textos e filmes anteriores deram

corpo, e como a noção de excedente que figura nos esquemas, a imagem do sujeito à margem, tornou-se paradoxalmente a imagem recorrente, a mais visível, objeto principal dos discursos. O interesse por estas teorias e obras parte também da percepção de que muitas das discussões que se referem às relações entre estética e política, auto-afirmação e subserviência, rejeição dos modelos e vontade de inclusão, influenciam ou se estabelecem ainda como marco de preocupações e controvérsias nos novos cinemas deste século.

A gravidade dos problemas sociais enfrentados pelos países latino-americanos e o discernimento de que as relações de poder estariam historicamente marcadas por fortes assimetrias globais – orientadas pelo colonialismo como forma de dominação estrutural e realimentadas por alinhamentos e correlações que permitiriam que parcela da população local atuasse como seu segmento correspondente no âmbito interno – geraram um ímpeto político que, impregnado por um sentido de urgência estendido à esfera da cultura pelo questionamento da função e real valor das expressões artísticas, levou à defesa da *ação* (nos termos de uma intervenção direta na sociedade) como aspecto de legitimação do trabalho do artista e objetivo final do cinema.

Da definição desta que seria uma espécie de linha programática básica para nortear a realização cinematográfica no subcontinente é que derivou boa parte dos debates em torno da produção audiovisual que corresponde ao período que vai do final da década de 50 até meados da década de 70, e foi amparando-se nesses pressupostos – de que o cinema deveria tomar parte nas questões políticas de seu tempo e catalisar os processos de transformação social – que se consolidaram também os diálogos com outras cinematografias. Daí, portanto, a afinidade e o entusiasmo com o tipo de cinema que vinha sendo então realizado pelo neo-realismo italiano: para um cinema que se propunha desvelar a realidade do sujeito latino-americano obliterada pelos discursos do centro e também, segundo Octavio Getino, ser uma “ferramenta para a educação política de quadros e massas” (apud AVELLAR, 1995, p.133), o realismo terminou por estabelecer-se como modo de representação privilegiado.

A explicitação das formas pelas quais esta “realidade” seria apresentada, no entanto, e que estratégias e linguagens seriam mobilizadas na construção dos discursos, bem como que tipo de imagens estariam implicadas nesta produção, são pontos em que divergem não apenas os cineastas entre si, mas também no que se refere à lógica interna dos seus escritos, concebidos em diferentes momentos e materializados simultaneamente ao exercício de suas atividades como diretores, a partir de reflexões sobre o ato de filmar. A modulação dos discursos foi propiciada, inclusive, pelas diferentes circunstâncias de enunciação (congressos, textos de apresentação de obras, respostas a críticos, conferências em escolas de cinema, etc.), bem como pelo horizonte temporal

em que tais formulações foram sendo amadurecidas e retomadas (com alguns ensaios e manifestos sendo revistos por seus autores em inúmeras ocasiões, às vezes ao longo de mais de uma década depois de sua primeira publicação). Tal modulação contribuiu para tornar mais perceptíveis as ambivalências de tais discursos, revelando os dilemas entre um cinema que “retrata” a realidade ou que a (re)constrói; que sugere leituras diretas e funcionais (em contraponto ao hermetismo e ao experimentalismo estéril do “segundo cinema”) ou que pretende descondicionar o olhar do espectador a partir de estruturas formais dissonantes em relação às “estruturas dramáticas” do cinema hollywoodiano; como um meio de expressão onde o trabalho formal estaria submetido ao conteúdo (BIRRI apud AVELLAR, 1995, p.49) ou no qual a invenção de novas linguagens seria uma forma de “antecipar-se a uma realidade ainda não manifesta” (ROCHA apud AVELLAR, 1995, p.103), dentre outros.

Assim, a manifestação na tela das circunstâncias de vida do sujeito latino-americano apontou para múltiplos caminhos, desde o tom documental até a livre experimentação de um cinema delirante, onírico, fantástico, indicando que a realidade poderia ser expressa de muitas formas, porém, em nenhuma delas a transposição exata, a literalidade. E, ao final, o que parece ter sido consolidado como marca deste cinema foi menos a crença no caráter objetivo da imagem do que a valorização de uma criticidade e também a propensão a participar das disputas pelo poder de representação, a postular a necessidade de superar a condição de neocolonizado em certa altura metaforizada pela figura do dublador de filmes americanos que tenta falar em sincronia com os atores, adaptando a sua fala aos movimentos da fala destes³.

Mas se, no que se refere aos modos de representar a realidade, configurou-se uma certa abertura de modelos e formas, os posicionamentos terminaram por cristalizar-se em relação a um outro aspecto: a concepção política que orientou o cinema, tomada de forma mais ampla, apontou quase sempre para uma finalidade e uma justificação exteriores ao campo, com o filme funcionando às vezes quase como um acessório, um pretexto para a constituição de instâncias de articulação e debate, outras vezes atuando para a incitação de movimentos sociais e forças revolucionárias ou para conscientizar mentes que, uma vez liberadas, viriam somar-se às lutas do subcontinente, gerando efeitos práticos para as lutas anticoloniais. Em alguns casos, a prática cinematográfica foi apontada como manifestação artística onde o seu realizador deveria dissolver-

³ A metáfora do dublador como imagem emblemática associada à idéia de dependência cultural, da “síndrome do colonizado”, refere-se a *Dias melhores virão* (1989), de Carlos Diegues, e foi resgatada por José Carlos Avellar (1995, p.144). A esta associação acrescentamos a observação de que, no filme, alude-se à indústria cultural norte-americana por meio do gênero melodramático, ridicularizado pelo exagero com que sua forma narrativa é então apropriada. Tal assimilação, no caso brasileiro, é apresentada de modo problemático pela inserção (nada sutil) de alusões às desfavoráveis condições brasileiras de subdesenvolvimento e marginalidade. Condições que, ao mesmo tempo em que perturbam sua transposição ao contexto nacional, recolocam a questão da demanda por um formato comercial de cinema no Brasil.

se, ofício de um artista que deveria abdicar de questões e ambições pessoais em nome de demandas coletivas (ROCHA apud AVELLAR, 1995, p.184). Em outros momentos, ainda, entendeu-se que ela própria estaria condenada a desaparecer tão logo a cultura popular, arte verdadeiramente completa (porque integrada à vida), estivesse plenamente liberada (ESPINOSA apud AVELLAR, 1995, p.183).

Nestas considerações sobre o *popular*, nas quais se proclamava a dissolução do indivíduo criador em nome de uma arte coletiva, temos, para além dos resquícios de uma caracterização deste segmento da cultura como mais “autêntico” e “espontâneo”, a marca da valorização daquele que viria a se tornar um dos elementos catalisadores das ansiedades da época: a figura do oprimido que, vítima da exclusão, freqüentemente alienado, guardava ainda um potencial de transformação porque capaz de rebelar-se, e que passou assim a ocupar o centro de tais formulações, como sujeito interpelado pelos discursos ideológicos.

No cinema de Glauber Rocha, em especial, as tensões e ambivalências presentes nas formas de representação do *popular* assumem um papel determinante, na medida em que suas narrativas alegorizam a situação brasileira e latino-americana e levantam o questionamento a respeito das possibilidades de uma revolução, bem como dos obstáculos para sua consumação pelas classes populares – questão na qual estariam implicados aspectos como a alienação e o banditismo social. Enquanto isso, no nível formal o que se problematiza, dentre outras coisas, é a própria posição em que se situa o intelectual/artista, aspecto que se traduz nos complexos modos de enunciação que articulam diversas vozes como, por exemplo, o cordel, que convivem sem um centro organizador aparente (XAVIER, 2007a, p.115-117).

Em duas de suas principais obras, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), os modos de enfrentar tais questões mostram-se muito distintos como, de resto, seriam também os próprios contextos de sua realização. No entanto, o recurso a emblemas e imagens totalizadoras persiste e, se é verdade que no segundo filme a alegoria e seus esquemas já tornam mais claro o dilaceramento do ideal utópico por meio de uma “internalização formal da crise” (XAVIER, 1993, p.63), no primeiro ainda prevalece o forte sentido de um *télos* histórico a ser alcançado.

Deus e o diabo apresenta uma teleologia da revolução⁴ que, associada a uma concepção das ações e expressões populares como “devir revolucionário” (SARAIVA in XAVIER, 2007a,

⁴ Condensada na simetria sertão-mar, que configura uma feição geográfica capaz de articular-se às dimensões temporais do presente em disputa e do futuro utópico da revolução, além de ecoar outras simetrias: Sebastião-Corisco, religião-cangaço, cruz-espada, deus-diabo... A respeito destas simetrias, bem como da noção de *télos* e da questão revolucionária na obra de Glauber Rocha, ver o capítulo “*Deus e o diabo na terra do sol: figuras da revolução*”, em XAVIER (2007a, p.85-143).

p.202), terminam por apontar para a convergência entre disposições exteriores e ações dos personagens (XAVIER, 2007a, p.132). Assim, a negação da pobreza e a necessidade de mudança que subjaz à própria condição de oprimido em que se encontra a grande maioria da população constituiriam o impulso para a ação transformadora, mesmo quando esta vocação não é assumida de modo consciente pelos sujeitos envolvidos, em suas disposições imediatas.

Em *Terra em transe* tal proposição é parcialmente revista: quando um homem em trapos reivindica para si o reconhecimento como povo, contrapondo-se ao líder sindicalista a que antes se atribuía o poder de representação, expõe-se a lógica segundo a qual “fora da representação política o povo ‘verdadeiro’ só pode ser nomeado pela condição de miséria” (XAVIER, 1993, p.49). Ao contrário de *Deus e o diabo*, no entanto, em que essa condição constitui um mecanismo catalisador de mudanças, em *Terra em transe* aquele que reivindica a miséria como princípio de autoridade termina morto sob a acusação de “subversivo”.

Em ambos, então, para além da crença – afirmada ou colocada sob suspeita – na capacidade das vítimas da opressão de concretizarem sua vocação revolucionária, o que há em comum é a já mencionada tendência alegorizante que atribui um caráter de totalidade aos sujeitos representados. Como observa Ismail Xavier:

[Em *Terra em transe*] os agentes viram personificações; os lances menores, nuances e contradições internas a certos grupos são dados esquecidos. Cada figura condensa atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica” (1993, p.54).

E de modo semelhante ao que acontece com os personagens, também o espaço geográfico passa a ser expressão não de um lugar específico e minuciosamente delimitado, mas de uma territorialidade que, condensada, reúne as características que definem uma situação: o “sertão mundo” e também o Eldorado, país imaginário que seria “uma tentativa de sintetizar o chamado *terceiro mundo subdesenvolvido* e discutir alguns de seus problemas mais importantes” (ROCHA apud AVELLAR, 1995, p.10).

O recurso à esquematização de que se valem tais obras, no entanto, não poderia ser submetido a uma observação redutora de seus mecanismos, sob o risco de simplificar uma abordagem temática e uma elaboração formal que, pelo contrário, estruturam-se de forma bastante complexa. Neste sentido, o que interessa apontar aqui é como esta lógica de certo modo assimilou aquilo que escapava a seus esquemas, em um caminho pelo qual o próprio “impulso glauberiano de totalização” – para continuarmos no exemplo deste diretor – terminou por assumir como desdobramento a sua relativa impossibilidade, a fragilidade de seus limites, ao incluir no seu “traçado o excesso de dados, as múltiplas determinações, as abstrações e dúvidas que, via de

regra, nos condenam a uma visão fragmentada da experiência da sociedade” (XAVIER, 2007a, p.194, grifo nosso).

O esforço de síntese não poderia, então, ser realizado sem uma operação de apagamento – ao menos parcial – de particularidades, nuances e incertezas. Detalhes que não se deixam apreender pelo esquema sem colocá-lo à prova e cuja manifestação formal constitui o conjunto de elementos estéticos dissonantes que apontam o caráter residual do excesso. Os resíduos culturais instauram-se como marcos da incompletude, dando margem a uma visão fragmentada de mundo.

No filme cubano *Memórias do subdesenvolvimento* (1968), de Tomáz Gutiérrez Alea, essa fragmentação surge sob a forma de registros, fotografias, gravações, roupas e objetos que o protagonista revisita, em um esforço para recompor sua história dilacerada, restabelecer o fio de uma narrativa desestabilizada pela convulsão revolucionária que transformou o cenário político e expôs as carências e fragilidades de suas relações afetivas, ao mesmo tempo em que aguçou as dúvidas e o desconforto de seus pensamentos. Aqui, relacionam-se trajetória nacional e história pessoal, não tanto pelo esforço de síntese que pretende personificar a realidade de um país, mas pela exposição delicada dos efeitos das oscilações políticas e da condição periférica nas disposições subjetivas e na deriva emocional do personagem, Sergio (Sergio Corrieri), reticente quanto ao imperativo de abandonar sua cômoda posição e integrar-se ao novo regime.

No incômodo da periferia, leva-se adiante a metáfora espacial pela alusão ao calor, ao suor e à indisposição nos trópicos, onde tudo parece deteriorar mais rápido, passar do ponto, apodrecer. Além disso, pode-se indicar aí outra via de aproximação à problemática perspectiva do intelectual frente à revolução e aos segmentos populares, uma vez que sua fala transparece claro desprezo pela superficialidade e pelos modos de vida vulgares a que são relegados os habitantes dos trópicos, vítimas do subdesenvolvimento. Ao mesmo tempo em que se manifesta a consciência crítica, lamenta-se também a inabilidade, marcante entre os habitantes da ilha – notadamente entre as mulheres, segundo o escritor⁵ – de articular sentimentos e idéias de forma consistente. O imediatismo, a dispersão, a descontinuidade e a incapacidade de relacionar fatos atravessam a experiência sempre contingente do colonizado.

Tal precariedade, que impossibilita as operações de síntese sob as quais se poderia desvendar, a partir de vivências localizadas, as tramas do social, passou no entanto a ser assumida cada vez mais, em diversas cinematografias latino-americanas, menos com um tom de lamento que como pressuposto mesmo dos relatos. Assim, sem perder de vista os esforços que

⁵ E aqui, mais uma vez, temos a mulher encarregada de assumir o peso da representação nacionalista e dos estereótipos étnicos (SHOHAT e STAM, 2006, p.364-367), personificando a instabilidade emocional e a inaptidão analítica que supostamente caracterizariam os habitantes dos países subdesenvolvidos.

continuaram a existir em torno dos imperativos de reconstrução nacional, onde o que esteve em jogo foi a própria inteligibilidade do social e a integridade dos sentidos históricos – como nas obras de reconstituição de fatos notáveis, cinebiografias de personalidades, as buscas nostálgicas de um passado utópico pelo retorno às origens (PRYSTHON, 2006b, p.12; NAGIB, 2007, p.61-89) ou mesmo a revalorização do melodrama em narrativas mais convencionais, não raramente em adaptações de romances e novelas – o cinema da região abriu-se e deixou-se contaminar pelo fragmento, transferindo para o centro de suas narrativas o excedente, a exceção, o marginalizado. Visibilidade que foi vista por vezes como forma de atenuação do “inevitável” – diante da qual “se afigura ainda mais remota a adoção da via política que convoca à participação de longo prazo num esforço coletivo de resolução dos problemas” (XAVIER, 2007b, p.258) –, mas que também pôde contribuir para re-situar a concepção e o lugar da política no contemporâneo, bem como apontar novas e estimulantes estratégias.

2.3 Um cinema do cotidiano: dissidências

Conforme dito anteriormente, a estética do realismo prevaleceu na construção do olhar no cinema latino-americano, uma vez que, por esta via, acreditou-se potencializar o viés combativo e o potencial libertador de suas postulações. Nas duas últimas décadas, porém, a convergência entre temática social e modo de representação realista, aliada ao crescente apuro técnico de que os cineastas, em maior ou menor grau, dispunham, tornou-se elemento recorrente nas críticas que colocaram sob suspeita tais estratégias, acusando seu caráter ilusório. Enquanto isso, aqueles que levaram ao limite esta proposta e por diversas vezes reivindicaram os benefícios do “choque” e da “denúncia” pareceram ignorar o potencial de espetáculo que a ação realista, aliada a uma estrutura narrativa clássica, poderia propiciar.

No entanto, mais do que generalizar uma perspectiva pessimista que tome tais tendências espetacularizantes como indícios de uma degeneração nas qualidades emancipatórias outrora almejadas pelo fazer artístico, preferimos colocar algumas questões: pode este cinema ter algo ainda a nos dizer ou a “salvação” só poderia estar em um discurso que encontra na origem sua fonte legitimadora, como no caso dos inúmeros discursos e expressões subalternas exaltadas como contraponto a uma produção audiovisual industrializada? Ainda há possibilidade criativa e transformadora na vontade de um encontro com o Outro de que a representação seria expressão última ou as ansiedades políticas dos cineastas foram definitivamente enterradas junto com os excessos totalizantes dos anos 60, estando o “cineasta-intelectual” de classe média condenado à “crise temática” de quem, por ser homem, heterossexual, branco e não passar fome, não tem

“nada a declarar” (como se chegou a proclamar – com fina ironia – em um curta-metragem do brasileiro Gustavo Acioli)? É evidente que uma crença ingênua na capacidade de falar em nome do Outro não é mais possível, não apenas pela (auto)crítica a que muitas das pretensões do cinema militante foram submetidas como também pelos questionamentos suscitados pelo problema da representação política em um contexto mais amplo. Não obstante, podemos identificar diversas obras em que o redimensionamento da perspectiva assumida pelo discurso cinematográfico propõe a configuração de um ponto de vista mais assumidamente parcial, frágil e localizado.

O filme *O céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, apresenta uma poética dos deslocamentos e da constituição de territorialidades centrada nas buscas, sonhos e afetos que motivam a ocupação (transitória) dos espaços. Suas imagens privilegiam um traçado mais aberto às contingências e imperfeições de sujeitos desejanter, distanciando-se de um modo de representação mais tradicional da geografia árida do nordeste brasileiro. Aqui, a cidade interiorana é ambiente opressivo, no qual as características tradicionalmente associadas à ingenuidade e ao romantismo sertanejos – pequenos agrupamentos humanos estruturados em torno de microrrelações e cujas bases estão estabelecidas sobre normas de sociabilidade “moralmente saudáveis” – apontam para a delimitação de um espaço restrito que, ao aproximar e fazer conhecer a todos, enfatiza a vigência de uma cultura sufocante em que a instabilidade, o ímpeto inconformista e a inadequação são inibidos pelo olhar vigilante de seus habitantes.



FIGURAS 1 e 2 – Opressão e vontade de fuga em “O céu de Suely”
FONTE – O CÉU DE SUELY (2006)

Tais códigos, no entanto, são maculados pelo impulso desertor de quem pretende abandonar a clausura destes limites rígidos e abrir-se a novas perspectivas. Hermila (Hermila Guedes), a personagem principal, contorna a cartilha das soluções engrandecedoras tão caras ao melodrama e assume uma postura menos conservadora na qual, reconhecidos os limites da transformação impostos pelos códigos sociais dominantes, subverte-os a partir de uma estratégia não-inscrita nas metanarrativas que enaltecem a resignada aceitação dos termos convencionados

em que a ascensão social e a mudança seriam possíveis. E é aí onde se evidencia um dos aspectos em que a protagonista de *O céu de Suely* aproxima-se do personagem central do filme anterior de Ainouz, *Madame satã* (2002). Neste, João Francisco (Lázaro Ramos) subverte as regras do bom mocismo ao contrariar a noção dialógica de busca da tolerância e valorização dos esforços de aceitação/assimilação pelo outro e impor, a faca e golpes de capoeira, sua condição de homossexual, negro e favelado. Estamos, em ambos os casos, muito distantes do arquétipo do mocinho sofredor que consegue prosperar sem comprometer-se em ações que demarquem sua alteridade radical.

No plano estético, essa tentativa de contornar idealismos se traduz, no caso de *Madame Satã*, em um modo de representação que tangencia os limites do estereótipo *gay*. Já em *O céu de Suely*, busca-se uma imagem não-distanciada, não-romantizada de mulheres do nordeste brasileiro e de aspectos da cultura sertaneja, sendo tal efeito de aproximação – de aparente diminuição do distanciamento em relação a estas subjetividades periféricas de que se ocupa o discurso fílmico – obtido em grande parte pelo recurso a uma narrativa da vida diária. Os grandes feitos e reviravoltas dão lugar a uma rede de pequenas ações e fatos cotidianos que, pela minúcia e banalidade do que apresentam, assim como pelo caráter circunstancial e localizado do que explicitam, aludem a uma desarticulação, uma fragmentação do olhar que põe em cena pequenos gestos não perfeitamente integráveis aos grandes enunciados da macronarrativa social, posto que a ela não raramente escapa a trama delicada dos afetos.

Neste marco, delinea-se um modo de filmar que se tornou recorrente na produção audiovisual contemporânea: enredos minimalistas, uso de locações, câmera na mão, improvisações, preferência por atores amadores ou não conhecidos do grande público – constituindo um *star system* formado por vezes mais a partir de tipos físicos que propriamente de atores (KONSTANTARAKOS, 2006, p.134) – e também o que se poderia chamar de uma “*mise-en-scène* pautada pela sobriedade” (SILVA, 2007, p.65), além da presença recorrente de tempos mortos. O que se destaca é ainda uma economia temporal da narrativa que, ao redefinir aquilo que será mostrado e como, aponta para soluções formais capazes de atender aos critérios e escolhas que a animaram. E relembando as observações feitas por Ismail Xavier (2007a, p.77) a respeito do cinema de Jean-Luc Godard, em particular do seu primeiro filme, *À bout de souffle* (1960), pode-se mesmo afirmar que o que se produz é também neste caso “uma inversão no critério das elipses, subvertendo a convenção do que se mostra e do que não se mostra...” – com a notável diferença de que, se nos filmes latino-americanos aqui discutidos há uma supressão ou não-visualização de momentos cruciais da trama, não se percebe por outro lado o que foi chamado de um “processo telegráfico de representação das ações decisivas”. Ocorre mais um desvio do olhar, e tudo é atravessado pelo ritmo lento, pela rarefação dos sobressaltos.

Em *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, o recurso às elipses e às estratégias do não-visível é habilmente manipulado para gerar um clima de tensão crescente que contrasta com a sensação de que nada efetivamente significativo acontece. De fato, o prenúncio da tragédia se dá a partir de um jogo de sugestões e supressões: na cena do pântano, quando as crianças se deparam com o animal agonizante, parcialmente submerso, a montagem ressalta a impressão de que Luciano (Sebastián Montagna), o garoto mais novo, está posicionado diante da mira dos outros que, armados, pretendem disparar contra o animal. Logo em seguida os tiros são ouvidos, mas já em um fora de campo que torna incerto o desdobramento do fato, deixando em suspenso suas conseqüências. O acidente fatal, por sua vez, quando ocorre é já sem nenhum sobressalto, com sua progressão sendo lenta e silenciosamente acompanhada pela câmera.



FIGURAS 3 e 4 – O suspense, em Martel, ocorre também em um “tom menor”
FONTE – LA CIÉNAGA (2001)

A este e outros eventos finais que apontam para um desfecho desfavorável no que se refere aos vários fios da história – Isabel (Andrea López) deixa a casa, os planos de viagem de Mecha (Graciela Borges) e Tali (Mercedes Morán) não se concretizam, José (Juan Cruz Bordeu) volta a Buenos Aires –, a tentativa de testemunhar a aparição da virgem, realizada sem sucesso por Momi (Sofía Bertolotto), vem reforçar a noção de que os propósitos dos personagens estariam de fato marcados pela frustração. Mais que isso, inscreve-se aí a impossibilidade da transcendência em um filme que, afinal, mostra-se tão marcado por uma dimensão carnal do ser humano, quase animalesca – com a idéia de carne aqui remetendo tanto ao âmbito do desejo e dos “instintos” quanto à própria precariedade dos corpos, indicada não apenas pela exibição recorrente de cicatrizes e ferimentos, mas também pela alusão reiterada ao problema do dente de Luciano, ao olho lesionado de um dos filhos de Mecha... Não se alcança a esfera do divino de que a imagem da virgem seria indício e promessa; resta a perplexidade, a estagnação à beira da piscina.

Tem-se, então, que tanto em Ainouz quanto em Martel – para mencionarmos apenas dois cineastas expoentes de uma vertente que, longe de ser inexpressiva, tornou-se cada vez mais recorrente no audiovisual latino-americano contemporâneo – ocorre a instauração de um recorte a partir do qual o olhar renuncia à precisão e abrangência do diagnóstico social em favor de uma narração mais atenta a detalhes, nuances e contingências. Reenquadramento que se traduz, no plano formal, numa ênfase em ações cotidianas que engendram, simultaneamente, um incremento na impressão de realidade e uma distensão do tempo narrativo que acentua o caráter opressivo e sufocante dos lugares onde se desdobram os fatos narrados. Vale ainda ressaltar que a dilatação do tempo, nestes casos, ocasiona não tanto um acúmulo, mas uma reiteração do tédio e da monotonia que, por sua vez, realçam a necessidade – por vezes frustrada – de fuga.

São os contornos deste imaginário de dissidências que serão aqui posteriormente retomados em sentido mais estrito: o de uma (vontade de) fuga do trabalho. Imprescindível para o nosso propósito, por ora, é apontar o modo como este malogro – que atravessa o filme de Martel mencionado, mas que também já despontava em Rocha, Alea e outros – marca a impossibilidade de aproximação entre universos sociais distintos e quase sempre antagônicos. A disposição dos personagens em *La ciénaga* remete, como observa Gonzalo Aguilar (2006, p.152-154), à idéia de uma opacidade do *popular*: este não chega a ser nomeado, estando apenas sugerido nas ocupações subalternas e também pelos traços de etnias indígenas que configuram, em suas feições, uma espécie de biótipo da marginalidade. Não se tem acesso a ele, sua realidade nos é interdita – o *popular* está posto como um Outro inacessível, sobre o qual pouco se pode dizer.

Tem-se, deste modo, e pelo que foi esboçado a partir do conjunto de exemplos anteriores, que a passagem relativamente possível de ser delineada – embora esteja repleta de intersecções, transversalidades, citações, revisitações – entre as formas políticas que apontam para um horizonte de totalidade em suas formulações e aquelas que se propõem a lidar sobretudo com o contingente, operando nas fissuras do social e apenas raramente arriscando-se a encenar um salto interpretativo capaz de postular leituras abrangentes, fez-se perceber de modo ostensivo nas categorias outrora determinantes do discurso político e das interpelações ideológicas.

O “povo” figura como uma das instâncias às quais as mudanças no cenário político internacional trataram de corroer, e o percurso que conduz de sua histórica centralidade no seio dos imperativos revolucionários, dos ideais utópicos, até o atual desprestígio que o tem relegado a uma existência quase maldita no âmbito da retórica política é, sem dúvida, emblemático do tipo de transformações que aqui pretendemos demarcar. Esta categoria tem sido em grande medida substituída por equivalentes tais como cidadão, público, consumidor ou mesmo “gente” (AGUILAR, 2006, p.143; SARLO, 2005, p.18-21), signo cuja genericidade se adequa melhor à

tecnificação do discurso político. Em seu lugar, então, concebem-se múltiplas coletividades de certo modo mais neutras, menos imbuídas do caráter único – unânime até, como observa Beatriz Sarlo (Idem, p.19) – de que desfruta a idéia de povo, essa entidade máxima que tem sido, ao longo de tanto tempo, simultaneamente protagonista e destinatária das grandes causas políticas. Vinculada a esta, desloca-se também uma outra categoria que lhe é contígua: a *classe operária*, cuja recorrência é evidente nos relatos, teses e discursos que juntos compõem um imaginário de lutas que aponta para o trabalho como elemento-chave nos embates políticos e conta com ampla tradição na América Latina.

Dito isto, destacamos que talvez uma pergunta fundamental que perpassa nossos esforços e norteia este estudo seja a de que, admitido como insustentável o ordenamento do social a partir de categorias tão amplas, e reconhecidos como insuficientes os relatos que buscam dar conta dos anseios, hesitações e dispersões dos trabalhadores, eles mesmos tão instáveis, em tal medida ambivalentes, e sendo eles tantas coisas além de trabalhadores – essa função social imputada –, enfim, sendo eles sobretudo sujeitos desejantes, em movimento, irreduzíveis, e comprovando-se a ineficácia destas formulações terminantes, o que pôr em seu lugar? Ousar enxergar, no abalo das antigas certezas (cujos traços de hesitação que as atravessam são aqui recuperados e amplificados) algo mais que simples deterioração dos ímpetus de ruptura, implicaria em uma negação da política, uma submissão consentida à deriva sedutora do mercado? Porque, repassadas as críticas à lógica que busca esvaziar a política como campo de disputa, que a torna um tipo de miragem – como o erotismo na tribo estudada por Freud, ela está em tudo, menos onde se evoca com mais força o seu nome⁶ – ainda há algo que resta e nos impossibilita a defesa de um simples retorno a categorizações, e é essa figura do sujeito à margem, ponto cego de tantas teorias, excluído tanto da moral revolucionária quanto do universo do consumo. Esse sujeito desertor que trabalha – ou, ao menos, busca um trabalho – participando assim do âmbito produtivo da sociedade, mas que deposita em outros lugares, mais incertos, a substância dos seus sonhos.

2.4 Negações do trabalho: o dentro e o fora da cotidianidade

Falar do mundo do trabalho como instância de inserção social e atuação política, elemento de construção identitária e de estruturação de temporalidades, implica inevitavelmente deparar-se

⁶ Fredric Jameson (2004, p.88-89) menciona “o encanto de Freud ao descobrir uma obscura cultura tribal que era a única, entre as várias tradições de análise de sonhos, a ter conseguido chegar à idéia de que todos os sonhos escondiam um conteúdo sexual - exceto os sonhos eróticos, que queriam dizer outra coisa!” O autor então faz uso desta idéia em uma analogia com a questão do político nos debates sobre o pós-modernismo, “onde todas as posições que parecem ser culturais acabam sendo formas simbólicas de moralização política, menos a única nota explicitamente política, que sugere um deslizamento do político de volta ao cultural”.

com as múltiplas transformações por ele sofridas nas últimas décadas. Exige até mesmo, de um modo mais radical, observar a sua permanência, questionar seus desdobramentos – os desvios, perdas e transmutações levadas a cabo pelas transformações históricas que alteraram as dinâmicas das atividades produtivas e de interação nos espaços urbanos – bem como as relações de força a elas estritamente relacionadas. Leva-nos ainda a enfrentar, mesmo que tangencialmente, as contradições e intensidades que esta discussão assume na América Latina, onde a discutida crise de centralidade do trabalho surge amplificada de maneira desconcertante pela posição periférica ocupada por esta região, à margem do capitalismo globalizado.

Gonzalo Aguilar, logo na introdução de seu ensaio sobre o cinema argentino contemporâneo, aproxima-se destas e outras questões ao interrogar sobre os modos pelos quais tais mudanças se delineiam e se permitem flagrar em obras recentes, a partir do que ele entende como “marcas do presente”: formas pelas quais o cinema discute, representa e negocia as questões sociais de seu tempo. Ou, nas palavras do próprio autor, “o que os filmes fizeram com o tempo que lhes coube viver” (2006, p.09).

No que diz respeito especificamente ao universo laboral, Aguilar reflete sobre como as significativas alterações no panorama político da região, somadas ao surgimento de novas ocupações, à precarização das condições de trabalho e às variações no próprio imaginário acerca do mesmo – nos valores e sentidos a ele atribuídos – desdobraram-se em formas bastante peculiares de problematização formal destas questões nos enunciados das obras (AGUILAR, 2006, p.159-161). Aponta, assim, para uma preocupação estética dos realizadores em estabelecer uma aproximação entre a forma fílmica e os modos pelos quais o trabalho, de certo modo, organiza a vivência dos personagens, sua temporalidade, rotinas e ações. Em suma, discute esta tentativa de traduzir na própria forma do filme, na estética das obras, este lugar ocupado pelo trabalho como elemento-chave para a narração da experiência dos personagens.

No estudo mencionado, tal convergência é analisada especialmente a partir de *Mundo grúa* (1999), o primeiro longa-metragem do diretor argentino Pablo Trapero. Nele, o aprendizado das ações inerentes à função que se vai desempenhar, a realização dos exames admissionais, as amizades, o envolvimento amoroso, tudo se desdobra a partir desse gesto significativo que é o da afirmação de si pelo trabalho. E assim acontece de modo que, quando a escassez deste vem desordenar essa estrutura, a narrativa do filme sofre uma quebra: muda o espaço – as paisagens, as locações –, mudam os personagens e a própria dinâmica da *mise-en-scène*. Sem trabalho, a narrativa se desloca juntamente com Rulo (Luis Margani) para uma nova instância, a de um novo emprego que ocorre em um outro lugar e sob novas circunstâncias. A ausência impõe a condição de nômade ao protagonista, que experimenta de modo cada vez mais intenso a instabilidade e a

incerteza que a falta de perspectivas profissionais lhe causa, sendo seguido de perto pela câmera em seu deslocamento.

Pelo desvio, então, explicita-se o princípio segundo o qual para o personagem (e para o filme, em geral) sem trabalho não há narrativa. E se quase todos os elementos estão sujeitos a serem eclipsados, substituídos ou abandonados neste percurso, podemos afirmar que em *Mundo grúa* o trabalho é onipresente, e muitos dos planos privilegiados em sua montagem dedicam-se quase que integralmente a registrar as ações a ele relacionadas. Em termos de som, o ruído das máquinas é recorrente e, no que se refere às imagens, a dureza do preto e branco alude a uma economia de trabalho, uma forma mesmo de lidar com materiais e recursos que aproxima o trabalho como elemento central da diegese e como campo do próprio realizador – identificação levada adiante por Aguilar a partir da observação de que a grua funcionaria como uma espécie de ícone do cinema clássico (2006, p.162).

Ao falarmos do movimento abrupto que retira de cena personagens e desfaz o fio de suas histórias, convém lembrar a personagem da mãe/avó e sua permanência como “âncora”, base sólida e resquício de uma estabilidade (agora em ruínas) do protagonista. A mãe de Rulo apresenta-se como mantenedora de uma ética do trabalho que tem a disciplina como fundamento e a disposição e o esforço como suas maiores virtudes. A importância dada por ambos a esta ética e o tipo de vida emblemático daqueles que seriam seus seguidores se reafirma, por oposição, ao confrontar-se com a rotina invertida do filho/neto Cláudio. Acordar tarde, alimentar-se em horários irregulares, prolongar a preguiça e postergar responsabilidades dedicando-se a atividades infrutíferas são as causas maiores do desentendimento entre pai e filho e motivos suficientes para uma ruptura. As ações que resultam da postura descomprometida do jovem, no entanto, são combatidas em outra chave pela avó, que as rechaça não pela quebra dos laços, mas pelo acolhimento e hábil imposição ao mesmo da ordem austera do trabalho.



FIGURAS 5 e 6 – Nas relações familiares, reafirma-se uma ética pessoal do trabalho.
FONTE – MUNDO GRÚA (1999)

Mundo grúa é, por tudo isso, uma película que não apenas constitui um marco no cinema latino-americano contemporâneo – ao demarcar juntamente com *Pizza birra faso* (1998) o início do novo cinema argentino, essa importante cinematografia da região – como também estabelece o momento em que uma obra desta nova fase, já marcada pelas transformações políticas anteriormente discutidas, arrisca ainda uma aproximação ao universo do trabalho como narrativa e ordenamento possível da experiência no âmbito do coletivo. Isto porque a obra de Trapero vislumbra, ainda - e busca considerar – uma instância coletiva da atividade laboral: a atuação dos grupos de trabalhadores, suas reuniões para discutir condições e salários, sua organização em sindicatos, as formas de identificação entre pares a partir de uma identidade de funções e atividades, etc. Nos filmes seguintes, essa instância – que aqui já é apresentada em nível mais subjetivo, a partir de um olhar que acompanha Rulo e o elege como o sujeito principal da *mise-en-scène* sob cuja ótica se desdobram as situações – vai se tornar ainda mais pulverizada, com uma quase impossibilidade de se aludir ao trabalhador como categoria ou segmento organizado. Por tabu, frustração ou descrédito, elidem-se as possibilidades de reconhecimento e articulação: falar no trabalhador a partir de então é falar quase exclusivamente em um universo de obrigações, sacrifícios, esforços e anseios pessoais e localizados.



FIGURAS 7 e 8 – Imagens de uma coletividade em ruínas.
FONTE – MUNDO GRÚA (1999)

Tal universo de questões, embora pulverizadas, no entanto persiste e falar dessa permanência exigiria ensaiar um mapeamento das imagens do trabalho no cinema latino-americano pós-anos 2000; traçar aproximações e demarcar transversalidades que nos permitam compor não o diagnóstico do estatuto do trabalho como objeto de interesse no cinema, mas certamente *um* imaginário acerca do mesmo que se compõe com intensidade nesse período e que

pode nos falar um pouco das transformações até aqui pontuadas de modo mais generalizado⁷. Diante disso, é preciso antes ressaltar a evidente diferença entre a mera tematização do trabalho, sua presença como “efeito de realidade”, pano de fundo da narrativa, e o seu possível caráter estruturante, sua centralidade ou relevância na medida em que contribua para a elaboração filmica e, ademais, para leituras mais amplas de uma experiência do trabalho na América Latina.

Assim, observamos que é possível encontrar filmes em que o trabalho se apresenta de modo recorrente sem, no entanto, aproximar-se do universo de questões aqui delimitado. No filme *A casa de Alice* (2007), por exemplo, o salão de beleza, local de trabalho da protagonista, encontra-se reiteradamente inserido no corpo da narrativa. Esta presença, porém, embora esteja relacionada a uma estratégia de narrativização do cotidiano da família e, de modo mais específico, de Alice (Carla Ribas), funciona mais como um lugar para a encenação dos desdobramentos de situações privadas, desencadeadas no ambiente familiar – os diálogos entre a manicure e sua cliente explicitam a insatisfação amorosa daquela e introduzem as circunstâncias para o seu envolvimento afetivo extraconjugal – do que propriamente como recurso para a constituição de um universo laboral e seus desdobramentos.

Já em *Filme de amor* (2003), de Julio Bressane, o trabalho não se mostra tão visível – de fato, permanece praticamente ausente dos limites da *mise-en-scène* – mas acaba por tornar-se elemento primordial na elaboração filmica, ao remeter ao campo da rotina e da repetição de que o tipo de experiência apresentada procura justamente se distanciar. O filme elege como foco de interesse, como acontecimento fundador da narrativa, o encontro de duas mulheres e um homem no apartamento de um prédio decadente no centro da cidade de São Paulo, onde se entregam a uma série de fantasias e situações-limite centradas na experiência estética e na livre experimentação de práticas sexuais diversas.

A ação que captura a atenção, que conduz o olhar, constitui-se então pelo seu caráter de negatividade em relação ao comum, ao trivial. Nela, acentua-se o caráter extraordinário do que é mostrado e que se contrapõe à vida diária, marcando sua diferença em relação à banalidade cotidiana. Tal contraponto é construído pela inserção, ao longo da película, de imagens da cidade

⁷ Em apresentação no XI Encontro Socine, Denilson Lopes nos sugeriu a constituição de uma genealogia das narrativas do cotidiano no cinema latino-americano contemporâneo, algo de certo modo já iniciado por ele a partir de um esforço semelhante de realizar este exercício, circunscrevendo-o, no caso, ao cinema brasileiro e ao espaço da casa, da intimidade (LOPES, 2007, p.101-112). Constatando-se, no entanto, a magnitude do projeto – dada a amplitude da produção latino-americana, o horizonte temporal de que se dispõe (uma genealogia dessa questão no cinema latino-americano poderia remontar até pelo menos a metade do século XX) e, ainda, a abrangência da noção de cotidianidade tal como figura nos filmes (e mesmo que restringindo-nos ao âmbito do trabalho como esfera privilegiada desta) – limitamo-nos aqui a apenas esboçar um mapeamento das abordagens do trabalho na produção contemporânea do subcontinente, com vistas a pensar possíveis eixos para investigações futuras relacionadas ao tema, bem como situar melhor este entrecruzamento onde convergem micronarrativa, trabalho e subjetividade e que constitui nosso foco de interesse.

– ruas, becos, fachadas de prédios – e de pequenos detalhes referentes a essas paisagens – um poste envolto em uma profusão de fios elétricos, algumas pixações... Imagens em preto e branco e tons de cinza que remetem a uma ausência de vivacidade, a uma monocromia urbana, e que pontuam todo o enunciado, acumulando-se no entanto ao final quando, em um movimento de distanciamento que indica o abandono do espaço íntimo do encontro, realiza-se um último passeio pelos cômodos do apartamento depois do qual a câmera retorna ao exterior do edifício e percorre as ruas até reencontrar a tríade principal, já perfeitamente reinserida em suas atividades de ascensorista, cabeleireiro e manicure⁸.

Neste ponto, tem-se a instauração do labor como atividade sobre a qual se projeta toda uma série de valores negativos por vezes relacionados ao cotidiano. As imagens do trabalho, ao final, sintetizam a dimensão da experiência de que se havia buscado distanciar: a dimensão da apatia, da obrigação, da moderação e do autocontrole, aspectos que os sujeitos por fim reassumem a partir de uma imagem social inscrita em seus corpos por meio de vestimentas, expressões e gestos cotidianos. Tal reassimilação ocorre em uma simetria inversa ao que se observou inicialmente: logo no começo do filme, após a chegada ao prédio, a câmera destaca alguns gestos como o de desabotoar uma camisa, retirar os sapatos ou soltar os cabelos – ações que remetem ao despojamento que marca o início de um ritual de imersão⁹ que progride à medida que a ação avança e os personagens se desfazem de suas roupas por completo ou incorporam outras de modo performático (em certo momento, o homem se traveste de empregada doméstica).

Este retorno ao cotidiano, no entanto, não implica uma regressão em absoluto. Na concepção de arte que orienta esta obra de Bressane, a experiência estética eleva os sujeitos, modifica-os e, com eles, o seu entorno. Com isso, recupera-se ao final uma delicadeza no olhar que apreende o ritmo da vida diária: as imagens agora se detêm sobre rostos sorridentes de casais e transeuntes que traçam seus percursos no espaço da cidade.

Aproximamo-nos, assim, da idéia de uma suspensão – provisória – da cotidianidade: a arte, o amor e o erotismo constituem, em *Filme de amor*, os elementos a partir dos quais se pode

⁸ Não nos parece coincidência o fato de muitos dos filmes em que se alude às atividades produtivas dos personagens recorrerem a profissões como as de manicure, motorista, operadores de máquinas diversas e outros serviços. Entendemos tratar-se melhor de uma opção por tornar visíveis atividades marcadas pelo esforço manual e pela ação repetida, cíclica e que, portanto, remetem diretamente a uma situação de tédio e à impossibilidade de uma atuação criativa e uma realização pessoal a partir do trabalho. Opção que se mostra, ainda, em sintonia com a constatação de que o trabalho, sobretudo em países periféricos, tem-se desdobrado em uma série de atividades para as quais se exige pouca escolaridade e que carecem de maior prestígio social. A esse respeito, ver “A zona cinza” em SARLO, 2005, p.109-113.

⁹ Este primeiro despojamento é seguido por um longo plano subsequente em que os três, sentados à mesa, consomem bebidas, pílulas e entorpecentes - momento que alude à busca por uma outra sensibilidade, um outro grau de percepção para além daquele mobilizado no dia-a-dia. O uso de drogas como exemplo de uma prática para o abandono provisório, por indivíduos comuns, das “rotinas mundanas” é apontado em Felski, 1999-2000, p.29.

alcançar um afastamento da ordinariiedade das ações rotineiras para as quais por fim se retorna, transformado – uma “elevação acima da vida cotidiana”, nos termos propostos por Agnes Heller (1995, p.26). No entanto, ao falar da arte como elemento de ruptura com a tendência espontânea do pensamento cotidiano, Heller se refere principalmente ao artista que por meio de sua criação torna-se capaz de realizar a suspensão de sua particularidade, alçando-se ao nível do “humano-genérico” (Idem, p.29). Poderíamos falar também da suspensão da dinâmica diária e de sua heterogeneidade a partir da fruição estética proporcionada pelas obras de arte? *Filme de amor*, de Julio Bressane, parece postular esta possibilidade e, para tanto, mobiliza imagens, expressão literária, texturas, volumes, cores e sons para compor a experiência não apenas como vivida por seus personagens, mas para possibilitá-la também no âmbito espectral.



FIGURAS 09 e 10 – A suspensão de um cotidiano monocromático pela experiência estética.
FONTE – FILME DE AMOR (2003)

Assim, embora não seja possível estabelecer uma clara divisão entre a cotidianidade e a não-cotidianidade, acreditamos ser possível inscrever este filme em uma linha argumentativa que trata de uma *negação do cotidiano*, ou seja, que sustenta certa adesão ainda à noção de uma banalidade e uma dispersão que se deve ultrapassar para alcançar o caráter intenso e elevado do fato excepcional. (E talvez nesta alusão a homens e mulheres “simples”, “comuns”, como os sujeitos que, em um momento de culto à Estética, incorporam o mito das três graças, encontremos o que permitiria nomear o filme, a despeito de seu refinamento e deliberada erudição, uma “fábula popular”).

Um outro filme que remete ao ímpeto de “saída” da cotidianidade como um dos eixos do discurso cinematográfico seria *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado. Nele, se inicialmente temos uma apresentação da vida diária do protagonista em seu caráter repetitivo, banal, o desenrolar dos eventos termina por suplantando esta ordem, da esfera do ordinário, alçando-o em direção a uma seqüência de grandes fatos, acontecimentos extraordinários organizados em

torno de uma narrativa de aventuras: um assalto, uma premiação na loteria, um homicídio e outros crimes, além de reviravoltas e perseguições que funcionam mais dentro da lógica do gênero que propriamente pela sua verossimilhança. Assim, o marasmo das atividades do protagonista como operador de fotocopiadora, amplificado por uma descrição metódica e minuciosa, por um detalhamento de passos e procedimentos da atividade (abre, bate, coloca, dobra, solta, regula, *start*, *stop*) configura o estado inicial de imobilidade e falta de perspectivas que, em princípio, estaria situado nas antípodas da intensidade, da aventura, do movimento – sendo a passagem de uma ordem à outra vislumbrada na conquista do enriquecimento rápido.



FIGURAS 11 e 12 – Do marasmo cotidiano às peripécias do *thriller*.
FONTE – O HOMEM QUE COPIAVA (2003)

Tal oposição, no entanto, não chega a configurar-se de todo, não apenas porque é este cotidiano que constitui o substrato para os futuros desdobramentos da trama, mas também e principalmente porque a rotina, aqui, recebe um tratamento formal que a inscreve na mesma textura visual e no ritmo – marcado pela agilidade – das ações subsequentes. Não há distensão do tempo: o tédio é marcado não pela lentidão e pelos tempos mortos mas pela colagem frenética e semi-aleatória de elementos em um fluxo de significantes já demarcado como recorrência de um estilo característico do realizador; colagem cuja aleatoriedade e elaborado jogo de associações apontam para a criação desordenada de uma mente desconectada das operações mecânicas, automáticas, que o corpo mantém em constante funcionamento¹⁰.

Mesmo no ambiente doméstico, que divide com o espaço laboral a condição de lugar atravessado pelo não-acontecimento, pela previsibilidade, a descrição exaustiva de uma única pequena ação, a de tomar um copo d'água na cozinha, configura uma margem de interesse ao

¹⁰ Por diversas vezes se faz menção, no filme, a essa dissociação entre a atividade do corpo e o fluxo dos pensamentos do protagonista, seja pela verbalização desse incômodo (“Quando a gente faz alguma coisa que não precisa pensar muito, acaba usando o tempo pra pensar em outras coisas”) seja pela edição assíncronica de som e imagem, pela descontinuidade dos planos e pela reiterada confusão entre os acontecimentos “reais” da diegese e o fluxo imaginativo de André (Lázaro Ramos).

combinar a rápida sucessão de planos com a divisão posterior da tela em vários segmentos, em uma alusão ao formato dos quadrinhos. De fato, a estética dos quadrinhos e o alto teor de fabulação a que é submetida a rotina neste espaço contribui para conformá-lo como espaço dinâmico que é suscetível de ser narrado e pode fornecer subsídios para uma “boa” história. No mais, a atividade de quadrinista, à qual o personagem dedica o seu tempo livre, é ambígua uma vez que duplamente caracterizada: como atividade desinteressada e, ao mesmo tempo, alternativa social em termos de status (por ser atividade que demanda “dom” e criação) e perspectivas (a possibilidade de viver do desenho não chega a ser abandonada por completo e termina por estimular o entusiasmo que falta na atividade remunerada).

Relevante ainda notar outros modos pelos quais a cotidianidade, em *O homem que copiava*, apresenta-se inicialmente permeada por elementos de interesse para a narração, antes de ser afastada pelo dinheiro (o falso e o verdadeiro) e a cadeia de efeitos espetaculares que ele provoca. Isto porque, em certo sentido, esse detalhamento, essa enumeração de micro-eventos a que nos referimos, aludem, no que diz respeito especificamente a Silvia (Leandra Leal), a uma intimidade compartilhada – mesmo que à distância – quando conhecidos e antecipados pela voz do narrador-personagem. A repetição, neste aspecto em particular, é elemento não necessariamente negativo mas, por outro lado, marcado por uma certa positividade: a repetição prevista, a rotina conhecida, estabelecem uma espécie de código secreto, um viver junto que gera identificação e reconhecimento, que sugere uma cotidianidade menos solitária e menos vazia porque comum a ambos. O cotidiano seria assim instância de reconhecimento, de encontro. O espaço fragmentado do quarto, vislumbrado parcialmente pelo espelho, é reconstruído em um esforço de síntese; as lacunas de um cotidiano-outro não inteiramente acessível são preenchidas pela imaginação e pela descoberta. Tem-se aí uma exploração afetiva de gestos íntimos e minúcias.

Mas se o cotidiano gera aproximação, não garante o afeto e o vínculo, constantemente ameaçados não apenas pela frágil imagem social que a atividade de André lhe proporciona, mas sobretudo pela absoluta escassez material e ausência de possibilidades que a acompanha. Resta-lhe apelar para uma outra lógica, a da excepcionalidade mais que do acúmulo, da ruptura mais que da gradação, e este salto nos desloca juntamente com os personagens: da crônica minuciosa de pequenas vivências à ação espetacular e vertiginosa, às peripécias do *thriller*.

No filme de Furtado, assim como em Bressane, recorre-se então a um deslocamento provisório “para fora” da cotidianidade na qual estariam inscritas as regras rígidas e por vezes paralisantes do trabalho e da rotina. Podemos delimitar, no entanto, um outro conjunto de obras que estabelecem movimentos menos bruscos e não tão amparados na celebração da intensidade e

do ineditismo do fato extraordinário, mas que, por outro lado, transitam pelas diversas esferas do cotidiano acolhendo a heterogeneidade constitutiva deste como abertura de possibilidades, como campo de temporalidades e territorialidades descontínuas nas quais se estabelecem os fluxos errantes (embora nem sempre nômades) de vivências marcadas pela disjunção entre atividade produtiva e realização pessoal.

Traçados urbanos, convulsões identitárias, prazeres fugidios, efêmeras afetividades: são precisamente as narrativas que tomam a vida diária não como o *já dado* que seria preciso negar, mas como a instância mesma da indeterminação, que associamos à idéia de um *imaginário trânsfuga* no cinema latino-americano. Não tanto a negação do cotidiano, mas o acolhimento de sua potencial desordem como dupla dissidência: fuga das obrigações e violências de um trabalho desumanizante, das forças que atuam sobre o indivíduo, sobre seu corpo e subjetividade fraturados pelo poder; e deserção em relação às fileiras e segmentos que carregam, sob o signo da totalidade, os imperativos de uma luta cujos contornos mostram-se cada vez menos claros. É em torno deste imaginário, de suas potencialidades, riscos e implicações – formais, narrativas, políticas – que situamos, cada um à sua maneira e considerando suas especificidades, os filmes de que nos ocuparemos nos próximos capítulos.

3 VESTÍGIOS DE UMA PRESENÇA: *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* E AS INSUSPEITAS CONEXÕES ENTRE TRABALHO E MORTE

“Essa desordem é a sua ordem misteriosa, essa boêmia do corpo e da alma que lhe abre de par em par as verdadeiras portas.”

Julio Cortázar

3.1 Perturbações do gênero cinematográfico

Embora se possa afirmar que o risco e a indeterminação são elementos próprios da ação intempestiva – e estando ela mesma estabelecida pelo despojamento em relação a quaisquer das garantias reconfortantes comumente assinaladas por tudo que é seguro e previsível – poderíamos dizer também que uma *aventura* se faz como percurso orientado: trajetória cheia de progressões e estancamentos, avanços e retrocessos que forjam, pelas suas garantias de aprendizado e transformação, uma forma relativamente linear, finalística, ainda que carente de qualquer regularidade. O elogio da aventura, então, encontra parte de seu fundamento na idéia de soma, nos modos pelos quais a experiência do improvável pode agregar o conhecimento do novo, os valores advindos de uma diferença em relação a qualquer circunstância anteriormente vivenciada. De fato, não seria excessivo atrelar aos motivos de um possível culto à aventura o seu potencial de ineditismo.

A lógica do sobressalto é o que marca a passagem do tempo em tais circunstâncias, enquanto a recusa à estabilidade, por sua vez, conforma a ética e o destino do aventureiro. Daí poderíamos depreender que, para um sujeito que se aventura, não deve existir algo mais insatisfatório que a permanência. O desafio que irrompe como surpresa mostra-se mais afim às narrativas de superação, que não excluem mas, pelo contrário, demandam a constante ameaça de seu fim prematuro, de sua súbita interrupção. O que foge às pretensões de heroicidade, o que não pode ser tolerado nem assimilado é o aparente despropósito daquilo que se anuncia com grave antecedência e maltrata justamente pela lentidão com que se cumpre.

Deparando-nos com uma dessas muitas narrativas no cinema – aqui, especificamente, o *road movie* mexicano *Y tu mamá también* (2001) – o que se entrevê, no entanto, é uma incômoda interferência que vem desestabilizar as peripécias do relato com o que é trivial. Além disso, chama-nos a atenção a presença de uma incontornável certeza, tão dissonante em relação à imprevisibilidade da aventura e cuja lógica de assimilação só pode se dar de forma lenta: as

imagens da morte e seu anúncio que vêm reiterar os limites de qualquer experiência postulada pela obra.

Ao mencionar este filme, em primeiro lugar, faz-se necessário rememorar que o cinema desde muito tem se ocupado dos relatos de viagens, incorporando em sua linguagem diversas formas narrativas que põem em cena esse desejo de aventura. A definição de um amplo escopo de recursos discursivos que organizam os elementos dessas trajetórias em estruturas relativamente consolidadas e que valorizam o seu potencial atrativo e espetacularizante serviu para consolidar a noção de gênero cinematográfico como aspecto ineludível das análises sobre a produção massiva de imagens na cultura contemporânea.

Transitando entre as inúmeras discussões sobre os critérios pelos quais seria possível delinear uma noção de gênero no cinema, ressaltamos a idéia de que estes configurariam determinados códigos de leitura que contribuem para definir modos de aproximação às obras e expectativas em relação aos seus desdobramentos. Formas de orientação que pretenderiam, então, possibilitar “um encontro negociado entre cineasta e audiência” (STAM, 2003, p.148) e que estariam amparadas em convenções – narrativas, estéticas e de linguagem –, embora sejam também em grande medida definidas a partir de associações e agrupamentos realizados *a posteriori*. Tais agrupamentos buscam, a partir de recorrências, traçar categorias em uma espécie de “taxonomia genérica” que é sempre modificada a cada novo filme e que se define de forma imprecisa por aspectos tanto temáticos quanto técnicos, estilísticos, históricos, geográficos, etc (Idem, p.28-29).

O *road movie*, como um destes gêneros, coloca em primeiro plano a mobilidade espaço-temporal a partir de uma ênfase na incursão dos personagens em jornadas que não raramente estão atravessadas por questões de auto-reflexão e auto-conhecimento. Os desdobramentos pessoais e afetivos que marcam a movimentação desses sujeitos terminam por conduzir não apenas à exploração de territórios desconhecidos como também à experimentação de novas vivências, bem como o estabelecimento de novos vínculos sociais e afetivos, tudo isso assinalado pelo anseio de “escapar do mundo onde vivem” e traçar outros mapas, vislumbrar novas possibilidades (PRYSTHON, 2006c, p.116).

Em *Y tu mamá también*, as circunstâncias dessa mobilidade estão relacionadas a um desorientado percurso empreendido pelos amigos Julio (Gael García Bernal) e Tenoch (Diego Luna), a quem se junta uma mulher mais velha que decide acompanhá-los rumo a um destino fantasioso: a suposta praia paradisíaca chamada *Boca del cielo*, cuja existência, na verdade, havia sido inventada pelos jovens com o intuito de impressioná-la. O que se estabelece a partir desse inusitado pressuposto é uma intensificação do que poderia ser apontado como uma das

características do *road movie*: a valorização do percurso, da experiência da jornada mais que do objetivo final que a motiva (GIBBS, 2005, p.01) – dado que, neste caso, o ponto de chegada é não apenas desconhecido ou incerto mas, de fato, aparentemente impossível nos termos em que está formulado.

Na proximidade adquirida pelo trio em sua intensa convivência durante o tempo da viagem é que residem principalmente as intenções dos jovens, que confiam na possibilidade do sexo com uma mulher madura. Em contrapartida, as motivações de Luisa (Maribel Verdú) definem-se de forma menos clara, não apenas porque sua presença em cena é marcada inicialmente por um olhar perscrutador que a apresenta como objeto de conquista – sua presentificação em cena ocorre no instante em que ela é percebida pelos rapazes – mas também porque, por meio de um jogo de elipses e informações inconclusas, o que se coloca no centro dos conflitos que a impulsionam à viagem é a questão da infidelidade conjugal, sendo a crise mais profunda que a perturba – a doença terminal e o seu diagnóstico – explicitada apenas no último diálogo do filme.

Na medida em que se recoloca o contraste entre um atribulado modo de vida urbano e as paisagens interioranas repletas de descampados, configura-se também um microcosmo que encontra suas formas principais de delimitação nas imagens do carro – ícones desse cinema de viagens e que predominam sob a forma de planos feitos a partir do interior ou exterior do veículo –, assim como na predominância de estradas e locações que contribuem também para a caracterização de uma certa paisagem emocional e afetiva. Essa reorganização espaço-temporal vem ressaltar os aspectos subjetivos da viagem e a intensidade com que a experiência é vivida pelos personagens. Além disso, a narração em *off* que pontua todo o filme cumpre uma função essencial ao explicitar, através da figura do narrador onisciente, as motivações e as formas de pensar e sentir de cada um dos envolvidos nos fatos narrados, além de revelar detalhes que precedem o que nos é apresentado mas que se mostram relevantes para entender a dinâmica que se estabelece entre a mulher e os rapazes e, muito particularmente, na amizade destes dois.



FIGURAS 13 e 14 – As imagens do veículo na configuração de um microcosmo
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Essa voz ao mesmo tempo impassível e atenta, reveladora e contida – que antecipa, contextualiza, mas nunca nos entrega tudo, sempre mantendo uma relativa distância e como que respeitando o tempo e o ritmo dos acontecimentos – cumpre ainda uma outra função menos óbvia. Por meio de um curioso apego a minúcias, desfia os detalhes desta e de outras histórias, transbordando o círculo restrito de eventos e traçando microrrelatos paralelos que confrontam o interesse bem delimitado que orienta a narrativa íntima do pequeno grupo. Uma voz que excede os limites desse microcosmo em uma profusão de aparentes insignificâncias e tece uma rede de observações em que se permite vislumbrar outras subjetividades, em que o gesto de observar o entorno torna manifesto aquilo que, pela perspectiva dos protagonistas, permaneceria oculto.

O ponto de vista construído na narrativa desvincula-se então de qualquer personagem e, autônomo, inicia um percurso mais errante, simultaneamente mais atento e disperso: um vagar que cola nas figuras que adentram a *mise-en-scène* e as acompanha apenas durante o tempo suficiente para pontuar mais uma evidência dissonante, que não é inteiramente assimilada pelo relato de viagem mas que a ele se soma para estabelecer uma rede mais profusa de encontros. O que essa voz parece apontar, enfim, é que os encontros se dão pela transversalidade de muitos percursos, pela aleatoriedade com que sujeitos se cruzam e deixam-se (ou não) temporariamente contaminar pela presença do outro.

É nesse sentido que poderíamos falar de uma “poética do acidente” no filme de Alfonso Cuarón, semelhante àquela apontada por Gonzalo Aguilar (2006, p.28-29) em conjunto expressivo de obras do novo cinema argentino: porque quase nada que se segue à decisão primeira de viajar provém de uma escolha consciente dos personagens; e também porque a ênfase está no encontro acidental, ocorrido ao acaso, que cruza histórias e as aproxima, mesmo que nem sempre estas existências tão díspares se façam notar. À parte a ocorrência do fato imprevisto, dos eventos não-motivados, a dispersão que rege o olhar e lhe atribui um caráter errático, por outro lado, nunca chega a abandonar o seu eixo, não deriva para qualquer das outras direções potenciais que aponta. Preserva-se uma hierarquia no narrar e os registros cotidianos dos sujeitos que não participam da aventura interpõem-se como resíduos.

A câmera abandona as pompas de um casamento celebrado pela alta sociedade mexicana – cuja excepcionalidade havia sido atestada pela presença prestigiosa do presidente, ressaltada em inúmeras falas – para acompanhar o percurso de uma mulher que serve as mesas e recua para o lugar isolado em que os empregados se alimentam, separados dos demais. Em outro momento, afasta-se de Julio, Luisa e Tenoch – que conversam amenidades em uma mesa de bar – para entrar nas dependências onde mulheres preparam refeições servidas no estabelecimento. Uma e outra, inscrições de inúmeras vidas diárias que seguem seu curso até o momento em que, atravessadas

pela trajetória dos protagonistas, deixam de ser mero pano de fundo e constituem pequenas digressões que quebram a homogeneidade do relato.

Que tais registros – da voz do narrador, da câmera e seus desvios – não sejam porém considerados apenas por levar a marca do cotidiano; sua significação assume desdobramentos mais complexos. O que eles propõem é também uma revisitação do *popular* e, em última instância, a evidência de algo que se encontra prenunciado pela experiência cotidiana e seu tempo evanescente, mas que, ao mesmo tempo, a suplanta de forma definitiva. O que eles assinalam, enfim, é muitas vezes a própria supressão da vida.

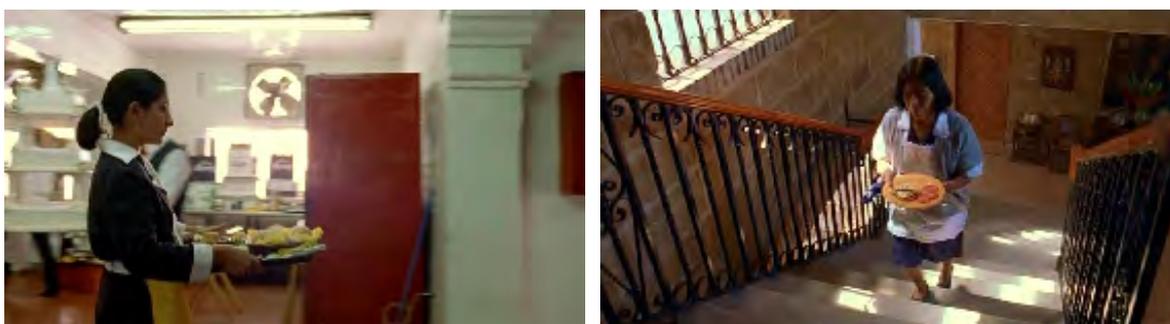
3.2 Uma revisitação do popular

A cena precisa ser recolocada: uma mulher percorre o grande salão tendo em mãos o utensílio de trabalho que emblematiza sua atividade servil, a de prover os convidados com alimentos e bebidas cujo consumo integra o ritual celebratório do casamento. O mesmo gesto é mais uma vez apresentado na casa de Tenoch: a empregada da residência serve-lhe um lanche, atende ao telefone, dirige-se àquele de forma dócil. Retomamos estes dois momentos porque, aí, o que chama a atenção não é apenas o fato de que, ainda que durante alguns segundos, tais gestos ocupam, absolutos, o centro da tela. Não é possível também ignorar um traço sem dúvida proposital da imagem: as feições étnicas que evidenciam um desejo de representação da alteridade¹. A conexão entre a descendência indígena e o exercício da atividade subalterna torna-se um índice que condensa o acúmulo de muitos debates, aglutina as muitas facetas de um histórico de dominação que atravessa o subcontinente, carregando-o de negatividade – explorações, assimetrias de poder – mas que pode converter-se em fonte de potencial identificação: o destino em comum que remete aos muitos danos sofridos.

O que se percebe a partir destas e outras imagens é uma rerepresentação do popular como elemento que alça o discurso cinematográfico a uma esfera do explicitamente político. Com a menção a problemas que excedem o universo temático de uma narrativa de formação adolescente, articula-se um comentário social que se sustenta no “impacto do contraste” (PRYSTHON, 2006c, p.120-121), em jogos de oposições. Jessie Gibbs (2005) aponta aí, também, a questão da busca pela identidade nacional, ressaltando as formas positivas pelas quais o filme ampliaria os limites dessa construção identitária ao dar visibilidade a segmentos da população mexicana geralmente

¹ Esta conexão entre as posições subalternas e um biótipo da marginalidade já havia sido assinalada anteriormente, na obra de Lucrecia Martel (ver cap.02).

excluídos das construções que performatizam uma imagem da nação. Sem ignorar este ponto, pretendemos centrar nossa análise na discussão de como esse (re)encontro com o popular é apresentado como um valor que reafirma os sentidos da viagem e também como uma descoberta que põe em cena questões de autenticidade e origem. Isto porque, se os discursos da nação, sob uma perspectiva elitista, tendem a excluir os pobres e os índios, por exemplo, também é notável que o imaginário social dos países latino-americanos tem sido tributário de uma paradoxal centralidade da figura marginal. Tal centralidade atuaria como um tipo de “específico latino-americano”, sendo a contribuição das teorias e das manifestações culturais latino-americanas justamente essa colocação em evidência do sujeito popular e de suas ambivalências, suas habilidades miméticas e seu hibridismo, bem como da tensão que exercem, a partir daí, sobre as tradições do pensamento eurocêntrico².



FIGURAS 15 e 16 – Pequenos desvios para acompanhar dinâmicas de servilidade
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Sob esta perspectiva, a visibilidade que tais segmentos ganham no filme de Cuarón e as transformações que esse contato pode operar na mentalidade dos personagens provenientes das classes médias urbanas não constituem propriamente um transbordamento dos limites da identidade nacional e latino-americana, mas uma estratégia que repõe antigos mitos. Tomando outro rumo, então, postulamos que a figura popular indica aqui uma ressonância desses discursos que seria motivada por uma vontade de representação, mas que, neste filme em particular, sugere também a existência de modos de vida por descobrir e de um outro tipo de relação com o tempo que responde – e pensamos aqui sobretudo em Luisa – aos anseios por novas formas de experiência.

Os encontros são em grande parte evidenciados pelo que poderíamos entender como *inserções do popular* no fluxo da narrativa. Além das cenas mencionadas que focam os empregados em suas movimentações pelos lugares inicialmente filmados – espaços privados

² Para um resgate desta presença do sujeito popular nas teorias latino-americanas e também para um apanhado de algumas das diversas posições que vêm animando este debate, ver MASIELLO, 2001, p.45-96.

pertencentes à alta sociedade mexicana: residências, clubes – destacam-se outros momentos em que se sublinha a presença subalterna. Assim aparece a menção a Tepelmeme, povoado onde nasceu a babá de Tenoch, Leodegaria, e cuja sinalização vem atestar, no percurso do rapaz, a materialidade de uma existência cujos contornos estiveram sempre definidos pelas circunstâncias de uma relação servil, a despeito do forte vínculo pessoal propiciado pela convivência diária (o narrador ressalta que Tenoch, durante os primeiros anos de vida, chegou a chamá-la de mãe). Desprovida da consistência e também da reciprocidade que o interesse por esse passado poderia atribuir, a relação dos dois é recolocada pela aparição súbita desse povoado como lembrança de uma vida pregressa, que passa então a compor um mapa que vai sendo ampliado ao longo do trajeto. Esse indício geográfico do passado de Leodegaria atribui densidade a uma existência anteriormente atrelada ao exercício de uma função – cuidar, formar, servir – e que agora revela uma origem que evoca nuances de uma história de vida ignorada. Além disso, a sinalização de Tepelmeme nesse percurso evidencia-o como localidade periférica que escapa ao campo de visão dos protagonistas e que, mesmo sendo percebida por Tenoch, permanece silenciada.



FIGURAS 17 e 18 – Tepelmeme como indicação geográfica de uma história de vida ignorada
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Estas inserções, indícios de existências socialmente invisíveis que, não obstante, deixam seus traços, multiplicam-se a partir de diferentes formas de configuração do popular como elemento constitutivo do discurso cinematográfico. Em uma delas, confrontam-se as confidências da tríade principal com a irrupção de um mendigo e seu corpo desarmônico, cuja precariedade vem perturbar a dinâmica sexualmente sugestiva que se estabelece na mesa do bar com uma presença inconveniente, inadequada. Sua demanda mínima fere a exuberância da aventura erótica postulando uma necessidade que se situa, ademais, nas antípodas de qualquer aspiração heróica, dado o caráter primário de seu pedido.



FIGURAS 19 e 20 – A interferência de um mendigo e sua demanda “fora de tom”
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Em seus momentos mais frágeis, no entanto, essa mesma insistência nas formas do popular pode derivar em imagens de manifestações “folclóricas” ou comportamentos exóticos, espécies de cacoetes de uma representação destinada a alimentar olhares complacentes e curiosos. A câmera distancia-se da mesa e flagra uma senhora idosa que, nos fundos do bar, começa a dançar uma música que toca no rádio; pessoas à beira da estrada interpelam os viajantes pedindo “contribuições para a rainha”, uma garota vestida com roupas e adereços folclóricos que parece cumprir uma suposta função ritual cujos sentidos, porém, já não parecem importar tanto; o pescador, ao participar de um jogo de futebol improvisado com seus novos amigos, é caracterizado por um comportamento ingênuo que termina por atribuir-lhe uma imagem infantilizada.

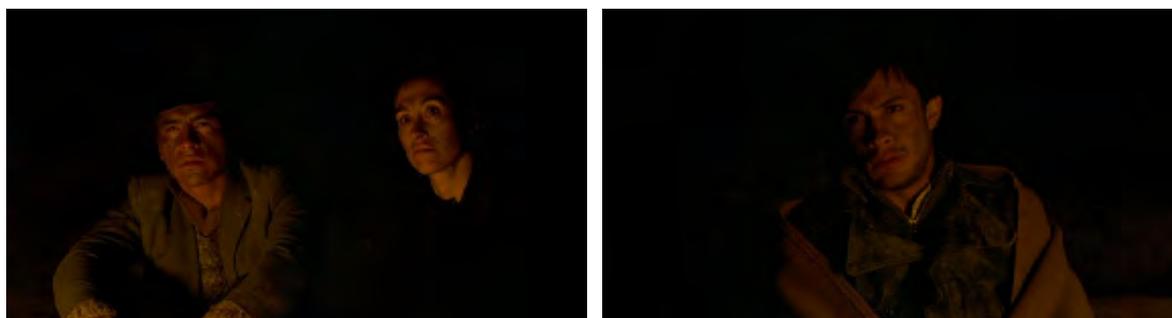


FIGURAS 21 e 22 – “Cacoetes” de um modo de representação do *popular*
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Tais aproximações se configuram, então, de forma problemática, embora a ausência de uma adesão completa dos personagens evidencie a impossibilidade de uma posição ingênuo frente a essa questão, no cinema, assim como os reflexos da crescente suspeita que recai sobre a representação do sujeito popular e suas “origens humildes” (MASIELLO, 2001, p.46). De fato, a imersão dos três só ocorre quando o problema no carro os impede de seguir caminho e força-os ao contato com um entorno que até então pouco interferira no seu microcosmo, o interior do veículo.

Ainda assim, no caso dos dois rapazes esta interação mal deixa rastros. Pelo contrário, retoma-se a partir deles a temática da alienação: sua relativa indiferença denuncia uma fratura social que repercute na impossibilidade que estes teriam de perceber as tensões e carências que pontuam o caminho.

Dessa forma, os desdobramentos aqui apresentados se estabelecem de modo sensivelmente diferente ao que ocorre em *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles, onde o que ganha ênfase é a tomada de consciência pelos viajantes a partir do contato com os setores populares. Sob aquela perspectiva, as injustiças que há muito vinham atravessando o subcontinente tornam-se subitamente visíveis e a progressiva lucidez frente às desigualdades sociais que, naquelas circunstâncias, não poderiam ser jamais ignoradas catalisa as transformações que terminariam por forjar o caráter revolucionário do jovem líder. Ao partilhar uma noite de frio e desolação com um casal que sai em busca de trabalho nas minas, Ernesto Guevara e Alberto Granado se deparam com uma outra modalidade de viagem: aquela motivada pela carência absoluta, marcada por um desarraigamento que leva o sujeito a subordinar sua vida e sua força de trabalho, comprometer seus vínculos e aceitar o distanciamento familiar, submetendo aos opressores sua vitalidade em troca de um precário sustento. Coloca-se em cena um “tornar-se consciente” que seria adequado ao projeto, sustentado pelo filme, de reafirmação da identidade latino-americana e de sua potencial unificação pela via política revolucionária.



FIGURAS 23 e 24 – O encontro com um casal em êxodo, rumo ao trabalho nas minas
FONTE: DIÁRIOS DE MOTOCICLETA (2004)

Em *Y tu mamá también*, a utopia do encontro é sem dúvida a praia, que constitui também o marco final da aventura e o ponto de consumação do aprendizado da jornada, que se dá pelo desdobramento último das experiências sexuais do trio. Retoma-se, assim, o *tropo marítimo*³ como representação geográfica, que neste caso nos remete não apenas a um lugar de origem, a um discurso fundacional ou passado nostálgico a ser recuperado, mas que atua também como

³ Ver, a este respeito, o capítulo “Imagens do mar” em NAGIB, 2006, p.25-57.

condensação do ímpeto de fuga e da vontade de descoberta – de si e do outro – que habitam a narrativa como força propulsora sempre presente⁴.

Essa chegada à praia paradisíaca – cujo caráter imaginário indicava, de início, uma condição inalcançável, impossível – poderia sugerir, de fato, “uma visão extremamente otimista da nação” (GIBBS, 2005, p.03). Não obstante, o que se segue, no caso de Julio e Tenoch, é um movimento reativo pelo qual os rapazes buscam reafirmar valores precedentes – sustentados por um ideal de masculinidade e uma percepção enviesada das relações de cumplicidade e afeto – com que buscam restabelecer a segurança de suas antigas convicções frente à ameaça da desagregação e às incertezas que vêm desorganizar suas concepções de gênero.

Seria oportuno, ainda, questionar os termos da resolução com que se apresenta uma redescoberta por parte do “colonizador” – agora personificado por uma mulher –, subitamente reconciliado com os modos de vida simples do “colonizado”. Preferimos, no entanto, não recorrer apenas a uma leitura potencialmente alegórica da narrativa. Antes, repensamos esse desfecho “favorável” a partir de alguns outros detalhes ainda não completamente aludidos e que se relacionam ao fato de que apenas Luisa fora capaz de reconhecer estes *outros* e empreender a viagem até o fim. Porque a notícia de sua doença a conduziu ao mais extremo desapego, e também porque nessas vidas descobertas pelo caminho é que ela pôde testemunhar a experiência do tempo no que ele guardaria de essencial, quando os seus dias já estavam se esgotando.

3.3 Contingências do trabalho e limitações da vida

A presença de uma pessoa no mundo, o que se faz dessa presença e como seria possível melhor aproveitá-la nos parece um dos eixos principais a partir dos quais se constitui a exploração levada a cabo em *Y tu mamá también* e que ocorre tanto no âmbito da diegese quanto no olhar ou instância que a organiza. Dentre os lugares que visita, um dos muitos pontos da viagem, Luisa se depara com uma rata de pelúcia que leva o seu nome e é informada por uma senhora que aquele pequeno objeto havia pertencido a uma garota de mesmo nome, sua bisneta já falecida. O nome gravado na peça, assinalando a permanência, no presente, de uma existência já finda, desdobra-se

⁴ O mar como destino utópico e ponto de convergência para uma trajetória de fuga está presente também no filme *Os 12 trabalhos* (2006), de Ricardo Elias, que, além disso, explora as conexões entre trabalho e morte a partir do universo dos *motoboy*s e o perigoso exercício de sua profissão pelas ruas paulistanas. O filme de Elias recupera ainda o recurso da voz do narrador – dessa vez, o próprio protagonista – como instância que pontua a narrativa com microrrelatos que aprofundam a presença dos coadjuvantes. Não obstante, com a abordagem direta e o teor explicitamente social da narrativa perde-se muito da sutileza e das possibilidades de leitura que os muitos sentidos do filme de Cuarón propiciam.

assim pela recordação da desapareição iminente da espanhola e remete à supressão de uma materialidade – um corpo, uma presença – que dentro de pouco tempo também só poderia ser atestada por breves e raras indicações, sempre insuficientes e inalcançáveis em relação à totalidade daquilo a que remetem.

A partir daí, algumas questões passam a ser explicitamente formuladas: como se inscrevem, no presente, as marcas que remontam a uma passagem pelo mundo, e por quanto tempo, no futuro, as pessoas seriam capazes de lembrar uma existência, identificar e rememorar estas marcas. Confronta-se, também, a aleatoriedade no que diz respeito ao momento da supressão: a criança que encontra uma morte prematura é resgatada pelo testemunho de uma senhora que, com seus notáveis noventa e oito anos, guarda memória de tudo que viveu desde os cinco. Por fim, e no que possivelmente seria o seu desdobramento mais incômodo, a narrativa nos conduz à seguinte pergunta: quanto deste fim está atrelado às circunstâncias que regem as disposições sociais em uma estrutura que distribui desigualmente oportunidades e interdições? Afinal, não é o menor dos detalhes o fato destacado pelo narrador de que a criança havia morrido de insolação ao cruzar o deserto do Arizona com os pais, “em busca de um futuro melhor”.



FIGURAS 25 e 26 – *“Imaginate todo lo que ha vivido; o todo lo que una puede dejar de vivir...”*
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

O que temos aí, portanto, é de certo modo a desolação que advém da constatação de que o que pode haver de mais precioso – este tempo, estas vidas – pode ser radicalmente abreviado pelos efeitos da dominação e das muitas injustiças dela decorrentes. Aspectos que nos remetem àquilo a que Beatriz Sarlo (2005, p.13-17) certa vez se referiu como uma dívida social que não se resume em termos monetários, mas que, por outro lado, ocasiona uma deterioração dos corpos provocada por “condições indignas de vida”. Todos os danos físicos, psicológicos e emocionais cujos efeitos são irremediáveis; perdas que nenhuma mudança no rumo das políticas pode ser

capaz de reparar. Em suma, uma responsabilidade, difícil de mensurar, pela perda irreparável de muitas vidas⁵.

Neste sentido, as táticas de sobrevivência indicam menos um ideal de realização que um lamento e uma sujeição cujo preço é a soma de todas as possibilidades que não se cumprem. O trabalho passa a ser vinculado, sobretudo a partir das observações do narrador, a uma idéia de morte que pode ser física ou simbólica: o homem que foi atropelado enquanto atravessava a rua era um pedreiro improvisando um desvio em seu caminho para o trabalho; Chuy (Silverio Palacios), o pescador, é afetado pela construção de um complexo turístico na região e, coagido pelo sindicato a abandonar sua atividade, torna-se empregado de limpeza no *resort* e nunca mais volta a exercer a atividade que é sua fonte de identificação e realização. A utopia da praia idílica – que conduz ao vislumbre de um modo de vida autêntico, conciliado com as paisagens naturais e afinado com as fantasias de uma nação geograficamente privilegiada, efervescente e cheia de vivacidade – é concedida apenas pelo tempo suficiente para que os efeitos da razão econômica venham suprimir esse ideal de um modo de vida harmônico.

As circunstâncias das inúmeras mortes assinaladas pela instância do narrador trazem ainda um sentido de banalidade que suprime qualquer característica épica que poderia ser concedida aos termos dessas vidas. Além disso, a natureza dos relatos, empenhados no resgate de minúcias, pequenos cálculos, curiosas descrições, revelam uma precisão que não suprime mas, pelo contrário, potencializa essa banalidade ao pôr em evidência as informações excedentes de um acontecimento distante, periférico, que pouco ou nada influencia o encadeamento de ações que orientam a narrativa⁶.

As intervenções muitas vezes assumem um tom mórbido, sentencioso: ora remetem a um acontecimento do passado – um acidente na estrada envolvendo um caminhão que transportava animais, do qual se descreve a imagem de “galinhas sangrando, batendo asas agonizantes, dois corpos inertes no chão e uma mulher chorando, desconsolada” –; ora evocam uma situação futura ao antecipar que, dentre os vinte e três porcos que surgiram na praia e destruíram o acampamento, catorze seriam sacrificados dois meses depois, sendo que três deles “provocariam uma infecção por cisticercose ao serem consumidos em uma festa popular na fazenda El Chavalín”. A riqueza de detalhes não mantém uma relação direta com o núcleo da narrativa nem é operativa para o

⁵ Sarlo observa ainda: “O corpo e o tempo estão ligados: uma vida é um corpo no tempo. A dívida é também uma dívida de tempo porque, quando o corpo não recebe aquilo de que necessita, o tempo se torna abstrato, inapreensível pela experiência: um corpo que sofre sai do tempo da história, perde a possibilidade de projetar-se adiante, apaga os sinais de suas recordações” (IDEM, p.15).

⁶ O caráter impertinente ou “nem sempre relevante” destes detalhes para a narrativa central do filme é observado também em Acevedo-Muñoz (2004, p.43).

desenvolvimento desta, mas encontra sua razão de ser justamente em seu caráter disjuntivo em relação à mesma.

As imagens da morte disseminam-se por todo o enunciado em referências que contaminam o registro da aventura e terminam por ocupar o primeiro plano na disposição de vários enquadramentos. Compõe-se desta forma uma iconografia que atribui gravidade ao percurso e que não deixa de conectar-se também à presença dos sujeitos populares e seus modos de vida muitas vezes precários, contingentes. Cruzes no asfalto, um cortejo fúnebre que segue à beira da estrada: elementos que insistem em uma recorrência da morte que se faz presente mesmo no desfecho das histórias mais descontraídas – como no caso do namorado motociclista cuja morte atribui um fim inesperadamente grave ao relato das primeiras aventuras sexuais de Luisa – ou nos momentos mais lúdicos, como quando Lucero “brinca de morta” nas águas do mar.



FIGURAS 27 e 28 – Uma iconografia da morte
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Assim como o casal que cruza o caminho de Ernesto Guevara e Alberto Granado, em *Diarios de motocicleta*, e que só concebia a viagem como necessidade, como deslocamento impellido por uma grande carência, a existência aqui não encontra seu fim em nenhum impulso heróico ou épico, tampouco em uma busca hedônica. A morte, no filme de Cuarón, encontra-se quase sempre vinculada ao tempo cotidiano como conseqüência acidental de sua dinâmica, como o fato imprevisto que pode irromper a qualquer momento durante o exercício de suas muitas rotinas diárias. Apenas Chuy parece ter alcançado a desejada fusão entre trabalho e lazer, obrigações e anseios, e ainda assim esta condição favorável, segundo nos alerta o narrador, prevaleceria por pouco tempo.

De outra parte, somente Luisa pôde atribuir ao seu próprio desaparecimento um sentido orientado, com o anúncio de sua morte revertendo-se em um impulso para a entrega apaixonada até o destino final, as praias paradisíacas do litoral mexicano. Ainda assim, tal entrega – motivada

por um desejo sem dúvida precedente – potencializa-se pelo contato com as outras vidas que a interpelam, pela lembrança de que é muito o que se pode deixar de viver. Ao confrontar-se com as limitações da vida e as constrictões de um contexto social atribulado, a espanhola, técnica em odontologia e ortodontia não por determinação de seus sonhos, não porque costumava brincar de “sugar a baba das bonecas”, mas por pura contingência – a doença de sua tia –, experimenta o ímpeto de abandono dessa ordem contingente e adere ao movimento trânsfuga ao qual vincula os seus sentidos de liberdade.

Nesse contexto, o seu último registro vem de certa forma assinalar o êxito dessa busca: Luisa mergulha no mar utópico para depois abandonar o campo do visível, a *mise-en-scène*. Na cena seguinte, ela já se faria presente apenas como memória, pelos vestígios de uma presença cujos desdobramentos finais – a doença e seu diagnóstico prévio até então omitido, ou mesmo o seu falecimento – seriam somente aí desvelados. Vestígios que, no entanto, passam a ser relegados a uma parcial omissão, dado que as circunstâncias da viagem constituem um segredo íntimo e uma fonte de incômodo familiar.



FIGURA 29 – Luisa sai de cena, mergulhando no mar utópico
FONTE: Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001)

Já ausente, Luisa deixa sua marca derradeira, desordenando certezas e borrando os limites de gênero ao desestabilizar categorias como masculino e feminino, homossexual e heterossexual. Mais que isso, desata os conflitos velados de classe que permeiam a relação entre Julio e Tenoch ao colocar sob suspeita os valores referentes às noções de companheirismo e rivalidade, cumplicidade e ressentimento⁷. Tal desordem mostra-se inassimilável pelos dois, que tentam

⁷ A observação sobre os conflitos de classe entre Julio e Tenoch foi explorada por Acevedo-Muñoz (2004), que também desenvolve uma análise da questão do narrador e da presença feminina no filme a partir de um enfoque diferente deste aqui elaborado. Enquanto centramos a análise no potencial disruptivo dos microrrelatos em uma narrativa de gênero e traçamos uma série de recorrências entre trabalho e morte que permeiam o enunciado, Acevedo-Muñoz aprofunda, por meio das conexões entre mulher, corpo e nação, uma leitura alegórica onde destaca o potencial crítico e de revisão (IDEM, p.40) que a película apresenta, no que diz respeito aos tópicos nacionais recorrentes no cinema mexicano e também à figura central da mulher para a história e a cultura do país.

reintegrar-se como podem aos seus papéis previamente delimitados – tentativa indicada pela forma como aderem ao marco de uma determinada profissão (no caso de Tenoch, aquela imposta pelo pai) e incorporam, nos seus modos e vestimentas modificados, a seriedade de jovens adultos que agora sustentam.

4 *WHISKY*, UMA ESTÉTICA DA MONOTONIA E OUTROS VAZIOS

“Pero qué seriada y monótona
resulta esta hora tensa, la mañana,
la extensión difusa y considerable
de la vida misma.”
Diamela Eltit

4.1 De que fala a ausência

Se Jean-Luc Godard, em *Vivre sa vie* (1962), citando uma conhecida frase de Guy de Maupassant em determinado momento enuncia que “*le bonheur n’est pas gai*”, talvez seja possível dizer, por sua vez, que a infelicidade pode ter certa graça – mesmo que provocando um riso inegavelmente incômodo. O tom de desencanto que permeia diversas obras do cinema latino-americano contemporâneo e que tem se desdobrado em narrativas marcadas por uma perspectiva por vezes nostálgica e melancólica, outras vezes fortemente irônica, aponta também, em determinadas produções, para a possibilidade de articulação entre estas duas vertentes a partir de modos de filmar que, em suas poéticas do cotidiano, transitam entre o delicado e o irreverente.

Uma apreciação das duas obras realizadas conjuntamente pelos diretores Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella, *25 Watts* (2001) e *Whisky* (2004), evidenciam como uma de suas principais marcas o caráter subjetivo a partir do qual são postas em cena as vivências diárias de personagens marcados pela falta de perspectivas e pela desarticulação. Suas ações, embora ordenadas em rotinas e repetições, constituem o que se poderia entender como uma aparente “crise de sentido”, na medida em que, longe de apresentarem-se como fatos articulados, apontam para um sentimento de desconexão e deriva. As esferas da cotidianidade – dentre elas os espaços da casa, do trabalho e da cidade, bem como as relações afetivas, quer sejam estas amorosas ou familiares – são perpassadas pela disjunção entre a dinâmica que lhes é própria, suas demandas, e as carências e anseios dos sujeitos apresentados. Tais problemas apontam, assim, para um estado de perplexidade que, em última instância, sugeriria uma possível falência de objetivos e interesses em um contexto de desolação e imobilidade.

No que diz respeito ao cinema de Rebella e Stoll, podemos afirmar que se os dois filmes mencionados anteriormente podem ser ambos caracterizados por um tempo arrastado, ao longo do qual nenhum acontecimento assume de fato relevância e em que as pequenas ações apresentadas apenas contribuem, em grande medida, para pontuar a apatia proporcionada por uma rotina maçante – estando este clima de desalento amplificado pela relação entre expectativas íntimas e a

frustração pela sua não-consumação –, é certo que os termos a partir dos quais os personagens vivenciam sua dinâmica cotidiana constituem-se de modo diverso nas duas obras, e tais diferenças tornam-se mais perceptíveis justamente no que concerne ao lugar ocupado pelo trabalho.

Se a estranha leveza e a falta de propósitos bem definidos a partir dos quais os jovens de *25 watts* assumem seus deslocamentos e interações no espaço urbano da capital uruguaia, Montevidéu, aludem a uma falta de vínculos e perspectivas, pode-se dizer que esta deriva urbana se faz possível justamente pela possibilidade do ócio: à margem da dinâmica social representada pelos processos produtivos – mesmo que tentando inserir-se, como no caso de Javi, interpretado por Jorge Temponi, que desempenha uma atividade como motorista em um carro de anúncios –, suas motivações mostram-se tão variadas quanto incertas. É assim que as aulas de italiano de Leche, personagem de Daniel Hendler, parecem movê-lo mais pelo interesse em sua professora - de quem ele busca, sem sucesso, uma aproximação romântica - do que propriamente como um fim objetivo de aprendizado. Por sua vez, a movimentação na cidade acontece de forma quase aleatória, dando-se a partir de encontros fortuitos na rua, como quando Seba (Alfonso Tort) é confundido com seu irmão e termina no apartamento de desconhecidos consumindo drogas.

Essa busca constante aliada à falta de objetivos finalísticos materializa-se ainda em uma série de ações banais, como a brincadeira de tocar campainhas. Ações que sequer chegam a constituir um ato de delinquência, ao contrário do que ocorre, por exemplo, em *Rapado* (1992), primeiro longa-metragem do diretor argentino Martín Rejtman, em que o protagonista rouba uma motocicleta como espécie de compensação: a primeira seqüência do filme mostra justamente este jovem, Lucio, tendo sua motocicleta e seus sapatos levados por um assaltante. No mais, a mesma aparente falta de sentido existente nos mais ínfimos atos cotidianos dos jovens de *25 watts* pode ser igualmente percebida no filme de Rejtman, como quando um rapaz oferece um cigarro a Lucio na parada de ônibus mas, logo em seguida, diz que não tem fogo para acendê-lo, de modo que os dois permanecem com os cigarros apagados nas mãos.



FIGURAS 30 e 31 – Passatempos e aleatoriedade em um tempo suspenso
FONTE: RAPADO (1992) e 25 WATTS (2001)

Nos dois últimos filmes mencionados, o trabalho surge como uma espécie de *ausência (des)estruturante*: não-inseridos nos circuitos de produtividade, os jovens vivenciam formas alternativas de experimentar o tempo e a sociabilidade que não chegam, no entanto, a constituir um modo de vida organizado. Ou, como observa Beatriz Sarlo, ainda sobre o filme de Rejtman:

El mundo del trabajo (o de la preparación sistemática para el trabajo en la escuela) está ausente, cuestión que nos habla del lugar que este ocupa en los noventa. El trabajo es un bien escaso. Aunque conserva un lugar clave desde el punto de vista de la inserción social, ocupa una posición completamente subordinada desde el punto de vista cultural, y no es un espacio de identificación. Hoy es difícil que un núcleo de construcción de la identidad sea alguna ocupación profesional o laboral. (SARLO, 2003b, p.128)

Boa parte da ação, portanto, parece organizar-se em torno desta falta – à exceção do já mencionado personagem Javi, que se vincula a uma (sub)ocupação da qual, ironicamente, é despedido ao final do filme, o que sugeriria a impossibilidade de exercer até mesmo uma atividade não-especializada, informal e provisória. Além deste, um outro momento em que o trabalho se insinua na narrativa é quando Seba encontra um motociclista entregador de pizzas que foi despedido do antigo emprego após um incidente ocasionado pelo fato de que este havia começado a ouvir vozes. Trabalhava muito, oito horas por dia, imóvel, e portanto tinha muito tempo para pensar. *“Y un día la cabeza empieza a pensar sola; y un día empiezan las voces. Bláblábláblá de un lado, bláblábláblá del otro...”*.

É justamente em cenas como esta onde fica claro que não se trata apenas de uma tentativa de inserção: o problema não é simplesmente o de não fazer parte, mas as próprias alternativas mostram-se invalidadas, insuficientes. O contraponto à falta de um trabalho não é a realização pessoal e profissional, a inserção atuante, mas o desgaste de uma atividade enlouquecedoramente monótona. A ocupação do tempo – insatisfatória porque sacrificante – está assim vinculada a uma noção de perda: tudo o que se deixou de fazer em nome de um imperativo de eficiência que parece sempre responder a interesses outros, encontrando motivação própria apenas na remuneração ínfima que o seu cumprimento possibilita; a sanidade, pensada em termos de um bem estar físico e psicológico, comprometida pela precariedade das funções e pelo desgaste advindo de sua operacionalização.

Aquilo que se perde vem à tona também na figura de um outro entregador de pizzas no longa-metragem *Temporada de patos* (2004), do mexicano Fernando Eimbcke. Confrontado com o tempo livre de três jovens, Ulises (Enrique Arreola) passa a reviver sua própria experiência com a temporalidade da juventude e termina por resgatar, a partir dessa reinserção no tempo adolescente, des-ocupado, a trajetória e o encadeamento de suas ocupações. As circunstâncias que nortearam suas escolhas, se por um lado inserem tal percurso na ordem do contingente, terminam

por expor as contradições que são também causa de insatisfação e sofrimento, como no caso da atividade que exerceu antes de se tornar um entregador.

Uma mudança no registro vem resgatar, a partir das imagens atordoantes de um canil, o exercício abjeto de sacrificar cachorros. Àquele cujas aspirações mostravam-se orientadas por um particular apreço pelos animais, havia sido atribuída a responsabilidade de decidir quais deles deveriam ser mortos e quais teriam ainda uma sobrevida. A carga simbólica de tortura e morte evocada pelos detalhes de cada plano que compõe este trecho da película sugere uma experiência traumática e, na origem desse trauma, uma sujeição cuja violência reside na obrigatoriedade de cumprir atributos que correspondem ao reverso dos valores cultivados pelo personagem. A vivacidade que se pode enxergar nos animais e em suas formas de existir – formas que aludem à força das relações simbióticas, ao movimento e à mudança e cuja síntese está na descrição dos movimentos migratórios dos patos em seu vôo coletivo – entra em choque com a lembrança do animal confinado, assimilado como problema a ser barrado pelos aparelhos da saúde pública.

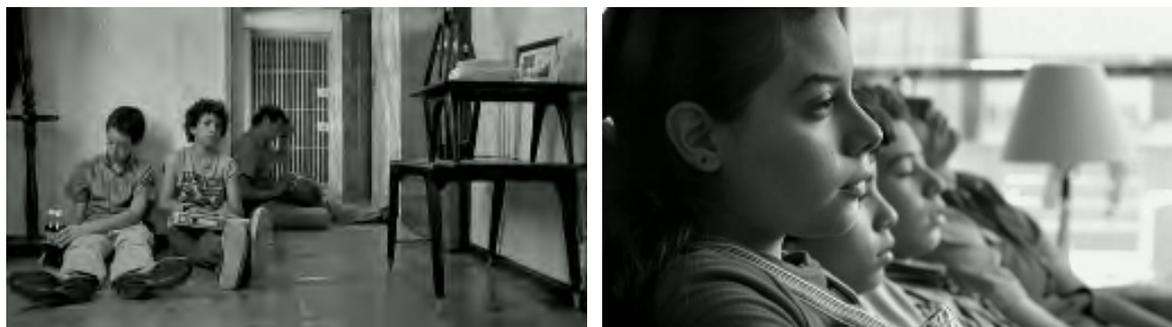


FIGURAS 32 e 33 – Um antigo trabalho associado a imagens de morte e clausura
FONTE: TEMPORADA DE PATOS (2004)

Voltando ao tempo presente da narrativa, temos que a angústia vinculada ao cumprimento dos atos sacrificiais no canil foi por fim abandonada por Ulises que, não obstante, passou a ter como algoz a figura implacável do cliente, cujas demandas se articulam em uma fala intransigente que vem assombrá-lo com a lembrança do caráter opressivo que o tempo do seu trabalho impõe. A pausa que se segue ao impasse entre o entregador e os dois garotos que se recusam a pagar-lhe o valor devido pela última entrega e que se estende ao longo da tarde, nesse contexto, torna-se também o instante provisório em que o ritmo frenético do serviço cede lugar a uma outra condição, um momento em que se recoloca a oportunidade do tempo ocioso. O tédio de uma tarde de domingo qualquer nas vidas de Moko (Diego Cataño), Flama (Daniel Miranda) e sua vizinha Rita (Danny Perea) indica não tanto uma estagnação, mas uma abertura que apresenta o vazio, o “nada acontece” (BLANCHOT, 1987, p.15), como uma condição compartilhada em que se

ensaíam ainda algumas possibilidades. Juntos, arriscam atos de indisciplina, pequenas e prazerosas insurgências.

Temporada de patos adere aos impulsos dos seus protagonistas, assumindo assim uma feição catártica que, seja na desorganização do espaço íntimo ou no abandono do emprego, concede ao espectador a realização (parcial) dos desejos a partir dos quais o filme constrói sua relação de identificação. Com esse movimento, resultam aparentemente diminuídas as forças constrictivas que haviam indicado a sujeição dos personagens à ordem laboral ou familiar, embora nenhum esforço possa apagar a reminiscência do desencanto, atualizada pela brincadeira das *freskas* na qual Rita nunca consegue cumprir a condição que garantiria a realização de seu pedido¹. A escassez de oportunidades – que seriam “*como los tiros que tiene una escopeta*”, finitos –, não se mostra facilmente superável, seja pelas probabilidades de um jogo lúdico ou pela precisão do cálculo, dos cronogramas e prognósticos (Ulises em certo momento revela seu plano de obter lucro com a venda dos futuros filhotes de um casal de periquitos, ganho com o qual poderia comprar uma passagem de volta para San Juan).



FIGURAS 34 e 35 – “*Con la fuerza del vuelo compartido*”: viver juntos o tédio, inventar o dia.
FONTE: TEMPORADA DE PATOS (2004)

De qualquer modo, é nesse caráter distendido do tempo adolescente, onde os dias por inventar precedem ainda a obrigatoriedade de uma inserção social nos circuitos de produtividade, que a ausência de trabalho pode existir sem a marca do desconforto. Para o jovem adulto Ulises, no entanto, assim como para os perambulantes personagens de *25 watts* ou mesmo de *Rapado*, essa ausência já começa a se conectar a um incômodo que antecipa ansiosamente aquilo que,

¹ Tal brincadeira consistia em fazer um pedido e em seguida tentar adivinhar, dentre as muitas cores possíveis, a cor do núcleo do doce, antes de mordê-lo. Em caso de acerto, o pedido seria realizado. De fato, é interessante notar a recorrência de jogos que envolvem sorte e probabilidade nos filmes mencionados. Em *25 Watts*, por exemplo, aquele que testemunhasse o encontro de dois ônibus de mesma linha, cruzando-se em direções opostas, teria um desejo realizado. Nesse caso, a condição chega a ser cumprida, mas o desejo não se concretiza.

sobretudo nas sociedades modernas, veio tomar a forma de um vínculo indelével – culturalmente estabelecido – entre desemprego e fracasso.

4.2 Monotonia no trabalho: a repetição dos gestos

Em *Whisky*, por sua vez, o vazio não reside mais na ausência mas, paradoxalmente, no exercício do trabalho e sua constância, que condena os corpos inertes a uma passividade que se estende para além dos limites do espaço laboral e contamina o todo, de modo que resulta até mesmo difícil determinar se a imposição da ordem do trabalho gera o desalento ou se sua aceitação resignada é que, oportunamente, viria preencher as lacunas de um modo de vida que já há muito se tornou desencantado.

Diante do impasse, optamos por um percurso semelhante ao sugerido pelo filme que, em sua organização da narrativa, toma a fábrica como ponto de partida para, em seguida, explorar as nuances que advêm do espaço íntimo dos personagens e que entram como subtexto na problematização de suas carências afetivas. Retomamos esse movimento como forma de organizar nossa argumentação sem pretender, no entanto, perder de vista os múltiplos trânsitos entre os diferentes espaços e temporalidades que o compõem. Assim como as esferas da cotidianidade não podem ser rigidamente alinhadas em uma hierarquia mas, pelo contrário, sobrepõem-se continuamente, pretendemos então traçar um mapa que, ao final, possibilite-nos não tanto apontar relações de causa e consequência ou de subordinação entre tais esferas, mas rerepresentar alguns sentidos possíveis sugeridos pela obra, balizados pela estrutura complexa com que o cotidiano se define.

No segundo dos longas-metragens realizados por Stoll e Rebella, o tempo se encontra também ordenado em torno de ações rotineiras, estando a maior parte delas, neste caso, vinculadas ao ambiente de trabalho – à sua presença. O espaço da fábrica não é o espaço da leveza: ele comporta o peso da repetição e da imutabilidade, traduzidos no funcionamento mecânico das máquinas e nos gestos quase automáticos reproduzidos diariamente, como a reiteração de um mesmo conjunto de seqüências e falas sugere. A forma cíclica com que a dinâmica rigidamente estabelecida entre os personagens é demarcada torna-se evidente por meio da alternância de planos que apontam o caráter repetitivo desta movimentação. Destruir o cadeado, abrir o portão, acender as luzes e ligar as máquinas são algumas das ações detalhadamente exploradas ao longo da narrativa e que aludem a esta rotina.



FIGURAS 36 e 37 – O espaço da fábrica: peso, repetição e monotonia
FONTE – WHISKY (2004)

Rita Felski (1999-2000, p.21) destaca essa forma “internamente complexa” da temporalidade da vida diária – que “combina repetições e linearidades, recorrências e avanços” – ressaltando, também, a constituição de uma forma de vivenciar o cotidiano que estaria amparada, sobretudo, no que há de *habitual* na experiência:

Certain forms of behaviour are inscribed upon the body, part of a deeply ingrained somatic memory. We drive to work, buy groceries, or type a routine letter in a semi-conscious, often dream-like state. Our bodies go through the motions while our minds are elsewhere. Particular habits may be intentionally cultivated or may build up imperceptibly over time. In either case, they often acquire a life of their own, shaping us as much as we shape them. (FELSKI, 1999-2000, p.26).

Tem-se, então, uma gestualidade que se constrói silenciosamente, que se prolonga e se desdobra em uma série de automatismos que tornam possível a suspensão do julgamento e da auto-reflexividade que, de outra forma, viriam carregar cada atividade rotineira de uma responsabilidade e uma dúvida capazes de inviabilizar sua realização e, em última instância, “a produção e a reprodução da vida da sociedade humana” (HELLER, 1995, p.30). Assim, o caráter tedioso da ação cotidiana se evidencia justamente quando a súbita consciência em relação à cotidianidade se manifesta, quando esta perde aquele traço que lhe é essencial: o de ser imperceptível (BLANCHOT, 1987, p.16). No instante em que chama a atenção para si e passa a ser apreendido, destacado em sua trivialidade, o cotidiano se torna aparente e a tomada de consciência em relação à sua súbita presença desencadeia a claustrofóbica sensação de que o sujeito já está por ele irremediavelmente assimilado ou então já o perdeu completamente – o que implica dizer, em outras palavras, que já não se pode decidir se o cotidiano nos escapa ou se é que ele existe em excesso (Idem, p.16).

A monotonia que perpassa as horas transcorridas no espaço da fábrica, em *Whisky*, entra na esfera do visível e assume uma espécie de primeiro plano da narrativa, inscrevendo-se na tela a

partir de tempos mortos – instantes em que nada efetivamente acontece – e também pela exploração detalhada de gestos que sutilmente traçam um mapa afetivo da solidão e do tédio na vida destes personagens. A lentidão e o cuidado com que são filmadas algumas ações mínimas como a primeira refeição do dia em um estabelecimento decadente, a pausa para um cigarro durante o trabalho ou até mesmo a cautela com que se cobre com papel higiênico o assento do vaso sanitário de um banheiro público, antes de usá-lo, atuam no sentido de distender a temporalidade da narrativa até o limite de uma quase-estagnação, dada a banalidade do que é apresentado. Mas tais ações servem também para enfatizar a desordem cotidiana – suas rotinas mundanas, sua heterogeneidade e dispersão – como elementos de interesse narrativo, em contraposição à excepcionalidade dos acontecimentos extraordinários e à virtuosidade comumente valorizada pelas narrativas heróicas (FEATHERSTONE, 1997, p.82).

Percebe-se, assim, uma opção pela colocação em primeiro plano da esfera do ordinário, evidenciada ainda no fato de que o grande acontecimento que promove a aproximação dos personagens e que, assim, intensifica as tensões entre os mesmos – o *matzeibe*, cerimônia que constitui o motivo da visita de Herman (Jorge Bolani), irmão de Jacobo (Andrés Pazos) e, conseqüentemente, do convite (velado) feito por este último a Marta (Mirella Pascual) para que finja ser sua esposa – nos é interdito. Nesta seqüência em particular, a câmera limita-se a filmar, em dois rápidos planos, o movimento quase coreografado dos corpos durante o momento dos cumprimentos formais após a cerimônia: um em que o ângulo de observação está voltado para o chão, mostrando apenas as pernas e os pés dos presentes, e outro em que a câmera está posicionada atrás dos irmãos, de modo que não é possível ver suas expressões. Com isso, esvazia-se o momento de todo seu potencial dramático, atribuindo-lhe uma natureza também distanciada, repetitiva, quase burocrática.



FIGURAS 38 e 39 – A cerimônia do *matzeibe*: emoções interdidas
FONTE – WHISKY (2004)

Podemos afirmar, de fato, que grande parte dos desdobramentos que são apresentados ao longo do filme e que estão centrados nos conflitos provenientes desta relação familiar são norteados por esta lógica de interdição ao universo de pensamentos e emoções dos personagens. Mesmo quando filmados de forma direta, detidamente, tais personagens demandam uma leitura nas entrelinhas, sustentada em nuances de expressões e gestos.

4.3 Afetividades contidas: a sutil diferença

Embora o humor em *Whisky* contribua para atribuir um tom mais leve a uma história permeada por temas tão difíceis quanto a solidão e a falta de perspectivas, bem como os desentendimentos familiares e as mágoas daí provenientes, é verdade também que o riso, neste caso, inscreve-se não como uma saída – uma recolocação dos problemas em outros termos, menos desfavoráveis – mas, pelo contrário, como uma forma de realçar a inadequação dos personagens. Trata-se de um humor que se alimenta de fragilidades, constrangimentos; um humor quase perverso, não fosse pela cumplicidade que estabelece com aqueles indivíduos e seus pequenos fracassos. É, enfim, um humor dúbio, que faz rir daquilo que ao mesmo tempo comove e que, por isso, não deixa de causar desconforto.

Grande parte das situações que contribuem para acrescentar esta acidez à narrativa vem da visita de Herman, elemento desestabilizador cuja presença não apenas reaviva antigas discordâncias entre os irmãos como também parece tornar evidente a decadência de Jacobo e de sua fábrica. No entanto, uma vez que, como dito anteriormente, os sentimentos destes personagens nunca são diretamente verbalizados – o que, de fato, a *mise-en-scène* parece evidenciar é justamente este fracasso da linguagem como meio para a explicitação de emoções e recurso para a sociabilidade – a compreensão dos motivos que ocasionam o desentendimento só pode ser realizada a partir de poucas informações sugeridas pelas conversas. A ausência de Herman durante todo o período de doença da mãe e o seu não-comparecimento ao enterro são indícios, possíveis razões para a hostilidade de Jacobo. Tudo isso, no entanto, pode ser apenas deduzido, uma vez que as conversas restringem-se quase sempre ao trivial. A importância recai sobretudo sobre o não-dito, sobre o silenciado.

Assim, o que contribui para o agravamento da tensão – sufocada, não-assumida – é a descrença na possibilidade do entendimento. E se Herman, em atitudes mínimas, demonstra falta de jeito ou de cordialidade em relação ao irmão, são no entanto as atitudes de Jacobo as mais representativas desta amargura desesperançada que se traduz em um distanciamento e em uma

rispidez que só podem ser contornados a partir de um esforço por parte do próprio espectador. Deste, exige-se um olhar cúmplice, uma sensibilidade capaz de transpor a aspereza superficial e apreender a delicadeza deste personagem.

Marta, por sua vez, aparece como a figura que, transitando entre estes dois pólos da relação familiar, reservará a posição mais ambígua, incerta e, não obstante, mais esperançosa. É nela que encontramos, de forma mais evidente, a tensão entre, por um lado, a imersão no melancólico universo de um cotidiano desgastante e, ao mesmo tempo, o impulso, mesmo que insuficiente, para o descolamento desta “realidade” e a busca por um prazer tênue, fugidio. Afinal, de que outra forma poderíamos entender sua ida ao cinema ou o constante uso de fones de ouvido com os quais ela escuta música – seja no metrô, seja em frente à entrada da fábrica, onde espera a chegada de seu patrão – senão como formas de paliativo, fuga e sonho possíveis ao cotidiano austero com o qual ocupa grande parte de seu dia? Neste sentido, a própria brincadeira de inverter palavras aponta também, simultaneamente, para um tédio quase constitutivo da experiência – por remeter a um passado distante em que a cabeça, desocupada, já se detinha a jogos de banalidades – e à constituição de um universo interior, contraponto e subterfúgio para um mundo solitário e desencantado.

Como ponto de articulação, Marta atua mediando a conflituosa relação fraterna como um terceiro que, de forma tensa, catalisa as formas de expressão quando os sujeitos masculinos, polarizados, já não conseguem estabelecer o diálogo. Interlocutor possível em um contexto de incomunicabilidade, é a ela que se dirigem os comentários, piadas, observações e todo tipo de trivialidades que preenchem o silêncio que seria a evidência indesejável do ressentimento. Além disso, no entanto, o que ela parece articular são também dois mundos, a casa e o espaço urbano, cuja separação encontra forte amparo na simbologia associada a essas duas instâncias pelo pensamento moderno.

Se a casa é o “símbolo privilegiado” da vida cotidiana (FELSKI, 1999-2000, p.22), estando associada à familiaridade e à tradição, o impulso para a saída do lar pode, em certo sentido, confundir-se com o próprio impulso da modernidade, sendo as recusas ao conforto e à estabilidade da casa constitutivas de uma ética do intelectual moderno que aspiraria à constante mudança prefigurada pela turbulência e imprevisibilidade das ruas, tanto quanto buscaria oferecer respostas a ela. Como observa Mike Featherstone (1997), a respeito desse conjunto de preocupações relacionadas aos modos de vida urbanos:

Simmel procurava explorar a experiência do mundo cotidiano da modernidade no sentido em que Baudelaire a invocara, ao descrever a essência da experiência da *modernité* como o problema relacionado com o viver em meio ao infindável desfile do novo. Aqui o enfoque se deslocava para as novas experiências da vida nas grandes cidades, o constante desfile de novas modas e estilos, a geração de defesas contra o

excesso de estímulos e a neurastenia, presentes na atitude blasé e nos jocosos costumes da sociabilidade. A ênfase está no avassalador fluxo da vida, na gênese das novas formas, algumas das quais celebravam e prolongavam a tensão entre a vida e a forma, por meio de sua natureza temporária e transitória (FEATHERSTONE, 1997, p.67).

A experiência evocada no filme, porém, não poderia estar mais distante do frenesi causado pela efervescência da cidade moderna. Aqui a rigidez dos enquadramentos e a impassibilidade dos rostos filmados indicam o malogro de qualquer desejo de modernidade, que barra a apreensão do *novo* pela sua confrontação com a permanência do *mesmo*. Ainda assim, Marta se destaca no seu deslizar entre contextos públicos e privados, como sugere a inserção de planos que parecem fugir ao encadeamento narrativo que elege o desentendimento familiar como eixo – núcleo com o qual as imagens do metrô e do cinema não parecem guardar nenhuma relação direta. Essa movimentação poderia ser associada a uma busca alimentada pela promessa do novo, pela ânsia de algum fato extraordinário capaz de aplacar a sua tediosa condição ou mesmo de restabelecer, em uma existência desprovida de qualquer traço de espanto e surpresa, a crença na vida como fluxo.

Provém destes aspectos, então, a reconfiguração dos vínculos estabelecidos entre a mulher, o espaço privado e a vida diária, recolocados por um modo de representação que evidencia a disponibilidade da personagem feminina para descobrir o que haveria, na indeterminação do cotidiano, de margem para o novo. Marta opera uma silenciosa transformação no espaço da casa, dando-lhe vivacidade, mas seus atos evidenciam menos uma ratificação da casa como território feminino que uma obstinação pela idéia de vincular-se a alguém, romper o isolamento e desorganizar a lógica que pauta o trabalho como centro da vida e a solidão como realidade afetiva.

Neste contexto, a ida a Piriápolis representa, no presente, o momento em que ocorre, se não uma suspensão, pelo menos uma alteração desse cotidiano, que passa a ser temporariamente organizado não em torno do tempo do trabalho, mas vivenciado a partir do lazer (embora as feições dos personagens mostrem-se ainda quase tão impassíveis quanto nos outros momentos da história!). Configurando este desvio, a viagem assinala então o ponto que demarca uma possibilidade de mudança. E é justamente nas atitudes de Marta ao longo deste passeio que estão inscritos, de modo mais ambíguo, os seus interesses afetivos. Assim, se no início do filme parece possível pressupor algum tipo de interesse da personagem por Jacobo – pela sua solicitude irrepreensível e também pelas formas a partir das quais se sugere um envolvimento emocional da mesma na farsa do casamento a partir de pequenos gestos, como a preocupação com os detalhes

da história do casal ou mesmo a mudança no seu corte de cabelo² – por outro lado é principalmente a partir da cena do karaokê que se insinua um possível encantamento de Marta por Herman, no momento em que este canta a mesma canção sempre ouvida por ela ao longo do filme. Nesta seqüência fica mais clara a muda obstinação com que Marta parece buscar essa quebra, romper o estado de solidão permanente que os rodeia a partir de novas formas de aproximação/pertencimento.

A cena do karaokê apresenta-se ainda como uma seqüência-chave por demarcar o momento em que Herman pretenderá (sem sucesso) “quitar sua dívida” com o irmão, tentativa realizada de forma literal na proposta de compensação financeira não apenas pelos prejuízos materiais advindos do tratamento de sua mãe, como também pelos anos em que permaneceu ausente. Às palavras rudes, econômicas, soma-se então a circulação de objetos e valores como elementos que, superficialmente, preencherão o vazio deixado pelos sentimentos não-explicitados. E se é possível afirmar, como dito anteriormente, que a narrativa do filme se organiza em sintonia com o papel que o cotidiano e sua monotonia exercem como organizadores da própria experiência, cabe acrescentar também, neste ponto, e a partir dos elementos apresentados, que uma correspondência semelhante se estabelece entre a interdição aos sentimentos e emoções que pontuam as relações entre os personagens e a forma fílmica. Recupera-se esta ênfase no não-dito como elemento estruturador da *mise-en-scène*, e tal recurso se torna claro ao notarmos o modo como a história é conduzida a um final em aberto: Marta entrega um bilhete a Herman cujo conteúdo não nos é revelado, de modo que o desfecho assume um caráter inconcluso, subentendido.



FIGURAS 40 e 41 – No karaokê, importantes desdobramentos e os sinais de uma acumulação advinda de sentimentos velados
FONTE – WHISKY (2004)

² E também neste caso observa-se como a repetição dos planos e falas no espaço da fábrica serve também para demarcar a diferença: a mudança de Marta inscreve esta variação, seja pela discreta alteração na sua aparência ou até mesmo pela sua ausência, ao final da película.

É a figura feminina de Marta, então, que de alguma maneira representa um modo de agir que sutilmente inscreve, no encadeamento mecânico de palavras e gestos repetidos, a tímida diferença capaz de abrir o ciclo fechado da rotina às possibilidades (incertas) de transformação. A indefinição no que diz respeito às suas escolhas – sabemos apenas que não compareceu ao trabalho, que antes havia revelado a vontade de viajar, caso tivesse dinheiro, e que a quantia a ela destinada por Jacobo poderia significar a concretização deste sonho – nos convida a criar a partir destes fios soltos. Elaborar um final para a história torna-se, desta forma, uma ação capaz de instaurar no espectador aquela mesma esperança – melancólica, frágil, improvável – na possibilidade de ruptura.

5 RECURSOS FRENTE À PASSAGEM DO TEMPO: *SILVIA PRIETO E LOS GUANTES MÁGICOS*

“Cada generación se encuentra con una época en la que deberá buscar los medios para acceder a una experiencia.”
Gonzalo Aguilar

5.1 Identidades convencionadas, transtornos de linguagem

O aniversário de vinte e sete anos de Silvia Prieto (Rosario Bléfari) constitui o marco de uma transformação que ela considera decisiva, e o caráter inflexivo deste ponto se reflete na consideração de que, daquele dia em diante, “*nada iba a volver a ser como antes*”. A imposição seca desta intenção pela voz em *off* da personagem dá início ao filme de Martín Rejtman, *Silvia Prieto* (1999), e o que se segue é uma breve enumeração de providências com grau de importância variável, enunciadas com o mesmo sentido terminante: ela manda roupas para a lavanderia, consegue um emprego como garçomete, pára de fumar maconha e resolve comprar “*un canario que no cante*”.

O filme seguinte de Rejtman, *Los guantes mágicos* (2003), parte de um evento aparentemente menos significativo: Alejandro (Gabriel “Vicentico” Fernández Capello), um homem de trinta e seis anos que trabalha com serviços de *remise*¹, é interpelado por um passageiro que afirma conhecê-lo desde os tempos de colégio, quando aquele estudava com o seu irmão que hoje vive no Canadá. Mesmo sem lembrar nada, Alejandro aceita um convite para jantar com o cliente, “Piraña” (Fabian Arenillas), e a esposa dele, Susana (Susana Pampin), mas, nesse meio tempo, termina o namoro com Cecilia (Cecilia Biagini) e precisa comparecer sozinho ao encontro no apartamento do casal.

Tais premissas constituem, nos dois casos, o ponto de partida para uma série de desdobramentos que vêm atribuir complexidade a narrativas onde se entrelaçam muitos personagens e acontecimentos em uma estrutura marcada pela falta de ênfase. Assim, se é

¹ Um tipo de serviço de aluguel de carros com motorista cuja natureza não se confunde com o serviço de taxi. Os *remises* são mais informais, não levam o mesmo tipo de identificação apresentada pelos taxis, não tomam passageiros nas ruas (apenas por meio de um contato prévio) e as condições do serviço prestado – preço e itinerário – são também previamente definidos.

possível apontar inicialmente nas duas obras uma espécie de protagonista, torna-se claro também que essa figura não chega a manter uma centralidade na organização das narrativas, que derivam para abarcar outras perspectivas e eventos em uma dinâmica onde pessoas são assimiladas “sem cerimônia” ao núcleo aparentemente restrito de relações e convívio que delinea o universo rejtmiano. De fato, o que em grande medida sobressai e causa estranhamento nos filmes desse diretor é a possibilidade de articular o fluxo constante e abarcador – sobretudo no que se refere às relações interpessoais – a uma atmosfera intimista. A versátil mobilidade dos personagens, no que diz respeito às formas possíveis de conectar-se e desconectar-se, denota algo como uma disponibilidade absoluta, uma capacidade de aderir ao entorno imediatamente reconhecível e vincular a esse contato circunstancial as suas determinações pessoais, profissionais e amorosas – sempre estabelecidas em curto prazo, inconsistentes, mesmo quando implicam projetos que se pretendem de absoluta transformação. Os filmes se mantêm, dessa forma, fiéis à preservação de um clima que anima sua constituição e que é estabelecido pelo cultivo de uma abertura onde tudo pode acontecer, pela lógica do acaso que regula os muitos encontros e fluxos.

Além disso, a ausência de ênfase a que nos referimos pode ser percebida na ausência de trilha sonora extradiegética, na predominância de planos gerais e médios e, ainda, nas vozes dos atores, que assumem um tom monocórdio e distanciado, quase neutro. As falas são ditas sem inflexões e tornam-se, desse modo, esvaziadas de todo o seu potencial dramático, aproximando-se das “vozes brancas bressonianas” (CHAUVIN, 2007, p.238), que se estabelecem pela recusa à adoção de um modelo teatral de interpretação no cinema. Mais que uma apatia, então, o que essa tonalidade sugere é uma forma muito própria de significação:

As vozes brancas em Rejtman provocam certa repulsa porque a neutralização da voz, paradoxalmente, torna-a mais material e expõe a lógica arbitrária da linguagem. A combinação de falta de ênfase na fala e a exposição do absurdo da literalidade da língua permitem a Rejtman se apropriar das palavras para voltá-las contra si mesmas e se evadir, assim, das tiranias da significação. Em outras palavras, no cinema de Martín Rejtman, a limitação expressiva das vozes é altamente significativa: suas vozes encontram não a funcionalidade (clareza, expressividade, comunicação) da língua, mas sua ‘verdade’: a radical inadequação entre língua e mundo (CHAUVIN, 2007, p.242).

O estabelecimento de uma narrativa que se pretende sem relevos, pautada por um tom médio que rejeita os excessos na representação – seja pela forma de uma emotividade contida ou de um distanciamento que os recursos anteriormente citados propiciam – remete ainda a uma ilegibilidade do social e, contrapondo-se às vertentes mais explicitamente políticas do novo cinema argentino e seus equivalentes nas cinematografias de outros países latino-americanos, afina-se a uma concepção que aproxima os modos de filmar à opacidade dos mecanismos sociais que se estabelece no próprio âmbito da diegese. Poderíamos argumentar, neste sentido, que ao

desencanto e à deriva de uma classe média decadente corresponde um registro que só pode operar pelo absurdo, pela perda de sentido e falência de qualquer possibilidade de vivenciar o tempo a partir de uma trajetória pessoal orientada, de uma história de vida inteligível.

Neste marco, o humor se instaura pela assimilação destas *desordens do sentido* pelas dinâmicas da vida diária, gerando uma expressividade que carece de justificações imediatas e, em última instância, beira o despropósito. Logo na primeira cena de *Silvia Prieto*, a personagem interpretada por Rosário Bléfari observa, conversando com seu ex-marido, que mesmo tendo notado a troca de suas roupas pelas de uma desconhecida, na lavanderia, ela não apenas não considera a possibilidade de desfazer o equívoco como ressalta que precisa fazer regime, já que as roupas que lhe foram entregues por engano são de um número menor. Em outra cena, a mesma personagem, ao lavar as mãos no banheiro do seu trabalho, enxuga-as na própria roupa mas liga o secador de mãos antes de sair. Em casa, por sua vez, diversos planos a apresentam destroçando frangos e colocando-os em bandejas, compulsivamente². Neste filme, em particular, explora-se por meio dessas seqüências não apenas uma mecanicidade dos gestos que já não corresponde a determinações coerentes, como também o próprio efeito cômico que a inserção destas ações e diálogos suscita.



FIGURAS 42 e 43 – Em casa, o exercício compulsivo de destroçar frangos
FONTE: SILVIA PRIETO (1999)

2 Sobre o ato de destroçar frangos, seria relevante recuperar os sentidos evocados pela mesma ação na novela de Diamela Eltit, *Mano de obra*. Nela, o açougue é apresentado como o lugar mais abjeto do supermercado, a “seção infame” (ELTIT, 2002, p.327) para onde os funcionários não gostariam nunca de ser transferidos. Não obstante, à personagem Sonia é designada esta nova função, que a mesma vai aprendendo a desempenhar de forma cada vez mais meticulosa, absorta, aperfeiçoando a rapidez e a precisão dos movimentos com os quais parte os ossos e a carne dos frangos. Realiza “cortes perfeitos”, “maníacos” (Idem, p.327), usando uma afiada lâmina, seu novo instrumento de trabalho.

Na prosa de D.Eltit, a evocação desta atividade coloca em evidência a sua mais grave consequência: a degradação absoluta ocasionada pelo desgaste do trabalho e pelas precárias condições em que este ocorre. Sonia, impregnada com o mau cheiro do açougue, ao aproximar-se dos companheiros exala um “odor repulsivo” e leva-lhes seu cansaço *como um troféu que não poderiam aceitar* (Idem, p.328). Devido a um acidente com o machado, termina tendo seu dedo indicador amputado, *“la pobre Sonia condenada al fluir de su sangre (impura/ humana/ inadmisible) que inundaba, con un nuevo espesor, el mesón de la carnicería”* (Idem, p.346).

A vertente cômica dos filmes dá margem também, muitas vezes, a um humor ácido, cortante, que barra a melancolia com uma animosidade que oscila entre a amargura e a petulância. Um turista italiano dirige-se a Silvia Prieto (aqui, novamente Bléfari) e comenta que gostaria de saber onde poderia conseguir “*esta maravillosa marijuana que ustedes tienen*”, ao que ela retruca, ironicamente: “*En Paraguay?*” Em *Los guantes mágicos*, Cecilia responde às insistentes considerações de Susana sobre o estado depressivo que estaria supostamente evidenciado pelos seus olhos lacrimejantes dizendo, impaciente: “*Mis ojos se me llenan de agua por cualquier cosa. Tener lágrimas en los ojos para mí no significa nada.*”. E a mesma Cecilia, embora durante repetidas vezes termine freqüentando a mesma danceteria, não hesita em demonstrar sua insatisfação, permanecendo sentada e replicando, quando alguém a chama para dançar: “*No me gusta bailar! Odio bailar!*” Essa ausência de docilidade que perpassa as condutas em ambas as películas vem então frustrar os indicativos de uma potencial compaixão pelos personagens e suas desventuras, evitando assim que a empatia gerada no espectador em relação aos mesmos resvale para uma postura complacente. Como se a opacidade que marca estas interações não apenas neutralizasse qualquer pretensão de diagnóstico como também fosse simplesmente absurda demais para ser levada a sério.

De modo geral, os recursos até então mencionados – a falta de ênfase, a opacidade do social restringindo a apresentação de uma “realidade” possível, o absurdo, o esvaziamento do potencial dramático da narrativa – geram resultados particularmente desconcertantes quando dialogam com uma iconografia cara ao imaginário social e político latino-americano, como é o caso dos protestos populares. Ainda em *Silvia Prieto*, o acidente envolvendo uma promotora de produtos, ocorrido enquanto ela distribuía amostras grátis de sabão em pó na rua – evento que, sob outro enfoque, poderia assumir tons de tragédia e revolta – torna-se patético ao ser dito por meio de um relato tão impassível e monocórdio quanto tudo mais o que é dito no filme. O caráter *nonsense* do acontecimento é potencializado pela revelação de detalhes deprimentes que, no contexto, tornam-se risíveis: a promotora, atropelada por um coletivo, morre instantaneamente esmagada contra um edifício, mas ninguém se dá conta e os passageiros levam todas as amostras que estavam espalhadas pelo chão. Na cena seguinte, Brite (Valeria Bertuccelli), trabalhadora que possui o mesmo nome do sabão em pó que promove, leva seu namorado a um protesto motivado pelo incidente. A manifestação, no entanto, consiste apenas em algumas garotas sentadas que permanecem segurando cartazes enquanto conversam, dispersas, sobre assuntos variados. Os dizeres dos cartazes – “*Queremos justicia*”, “*No a la impunidad*”, “*Mayor seguridad en el trabajo*” – remetem a linhas de protesto já desprovidas de sua força reivindicatória, restando a repetição desses *slogans* como um gesto que já há muito se tornou esvaziado e que guarda poucas conexões com um passado de lutas trabalhistas.



FIGURAS 44 e 45 – Imagens do “protesto”
FONTE: SILVIA PRIETO (1999)

De fato, aqui não seria possível sequer dizer que o trabalho falha em seu propósito de constituir uma fonte de identificação consistente e propiciar formas de vínculo, porque essa possibilidade não chega a ser colocada – a identidade se reduz a uma identificação nominal no crachá ou à referência a uma função profissional. As conexões e associações mostram-se muito mais aleatórias, expondo, desta forma, o caráter convencionalizado que em maior ou menor grau sustenta todas as identidades, e a exacerbação desse aspecto vem sobretudo pela questão do *nome* como um traço que é paradoxalmente marca pessoal e denominação arbitrária. E se a afirmação de si pode se dar pelo nome como indicador de uma individualidade, pela enunciação afirmativa de um “*eu sou...*”, aqui ele perde o seu traço inconfundível pela constatação de que existem outras denominações idênticas. Aniquila-se, deste modo, a exclusividade que atestaria uma existência única.

Esse caráter ambivalente do nome se desdobra na reação de Silvia Prieto (Rosario Bléfari) frente à descoberta de que existiria *outra* Silvia Prieto (Mirtha Busnelli) vivendo em Buenos Aires. Ela se sente simultaneamente transtornada e impelida ao encontro de sua homônima e, após uma série de contatos atrapalhados por telefone que terminam por aproximá-las, as duas finalmente marcam um encontro. A Silvia Prieto de Busnelli interpreta esta coincidência como um quase parentesco, fato que atesta sua disponibilidade para sustentar o nome como forma de vínculo e estabelecer, a partir daí, uma instância de reconhecimento possível que termina por conduzir mais uma vez ao inusitado – neste caso, à estranha proposta de fundar um “clubes de Silvias Prietos”.



FIGURAS 46 e 47 – Silvia Prieto encontra Silvia Prieto
FONTE: SILVIA PRIETO (1999)

Ao final do filme, tem-se a multiplicação³ de Silvias Prietos em uma cena que apresenta justamente o que seria uma concretização da idéia do clube. Com uma mudança significativa no modo de filmar – que agora evoca um registro documental, o que por sua vez contribui para elevar ainda mais o estranhamento que contamina as premissas do filme – abre-se espaço para uma série de depoimentos que atribuem ao grupo um sentido de experiência compartilhada. Com isso, e mesmo que, no tom geral, o que prevaleça termine sendo uma forte ironia, o filme acaba indicando uma inusitada forma de superar o impasse que se estabelece entre a impossibilidade de qualquer essencialismo e a insistência na busca de semelhanças e pontos de convergência que justifiquem qualquer tipo de associação.

Diante da volatilidade, as personagens de Rejtman assumem com bastante boa vontade o caráter pactuado das relações identitárias e negociam as circunstâncias que justificam sua aproximação recorrendo a aspectos mínimos – que, não obstante, constituem ainda "eixos de articulação", nas palavras de Beatriz Sarlo (2003b, p.140). Neste caso, o único requisito seria compartilhar o mesmo nome. Em *Los guantes mágicos*, por sua vez, ocorre algo semelhante: uma única grande coincidência – o fato de que quase todos os presentes na viagem a um *spa* brasileiro eram do mesmo signo astrológico – termina levando à constituição de um grupo, o “grupo dos sagitarianos”, que passa a se encontrar regularmente em um parque da cidade para fazer caminhadas.

³ Esta confusão de nomes e referentes termina por repercutir no próprio exercício de análise e comentário à obra, uma vez que o mesmo nome passa a denominar simultaneamente o filme, as personagens de Rosario Bléfari e Mirtha Busnelli, uma boneca e, por fim, multiplica-se pela aparição de muitas Silvias Prietos ao final, de modo que já não se pode distingui-las pela menção a uma *outra* de que a primeira seria o referencial nem tampouco pelo recurso empregado no roteiro publicado, que faz menção à *Silvia Prieto 1* e *Silvia Prieto 2*. Também a menção a uma “personagem-título”, por exemplo, resulta pouco operativa, uma vez que a certa altura já não fica claro que o título do filme de fato faça referência àquela que a princípio julgamos ser sua protagonista.

Apenas uma personagem, aquela interpretada por Bléfari, manifesta um desejo de ir mais longe na exploração dos mecanismos de reconhecimento e sua arbitrariedade, levando ao extremo o caráter contingente das denominações, a “autonomia dos significantes” (AGUILAR, 2006, p.90). Após sair para dançar, descobre-se de repente caminhando na rua “com um ás de paus na mão” e, percebendo que havia esquecido sua bolsa no estabelecimento, vai até a delegacia onde pretende tirar novos documentos. Decide que agora será Luisa Ciccone.

5.2 Ordens instáveis e outros circuitos: aqui tudo circula

Embora, como dito anteriormente, a relação com o cinema de Robert Bresson seja recorrente nas análises que se ocupam dos filmes realizados por Rejtman⁴, é importante ressaltar, no entanto, que, ao contrário do que ocorre na cinematografia do diretor francês – freqüentemente imbuída de uma “profundidade trágica” – o cinema de Rejtman se atém a um universo de aparente superficialidade, constituindo relatos que “são como aventuras dialogadas sobre o nada” (CHAUVIN, 2007, p. 238). A construção dos filmes apresentados define-se menos pela narração de grandes fatos que pela valorização de minúcias em uma exploração obsessiva de detalhes que, cotidianos, ganham ares de excepcionalidade pelo tom absurdo de sua enunciação. Ocorre então, neste cinema, uma inversão desestabilizadora que converte o extraordinário em trivial – as grandes declarações, notícias de morte e decisões são enunciadas sem sobressalto – e, também, o ordinário em elemento insólito, pela sua exploração exaustiva e constante reiteração. Assim, o teor dramático se dissipa também pela proliferação de insignificâncias que são, paradoxalmente, a fonte de qualquer potencial expressivo nas duas películas.

Frases sem nenhuma importância, repetidas continuamente; detalhes que os sujeitos não se cansam de reiterar; assuntos obsessivamente retomados, disseminando-se pelo corpo da narrativa: Brite, personagem de *Silvia Prieto*, fica obcecada pelo tema da gravidez, a dela e a de suas amigas; Susana, em *Los guantes mágicos*, mostra-se insistentemente interessada em relacionamentos (nos dos outros mais do que no dela própria, convém observar) e em medidas terapêuticas para curar estados de depressão que vão do *spa* à *yoga* e dos antidepressivos ao *happy hour* (hora do dia em que os bares servem duas doses de bebida alcoólica pelo preço de uma); o

⁴ Tal relação pode ser encontrada ainda em Beatriz Sarlo (2003b, p.139-140) e também em Gonzalo Aguilar (2006, p.84-90) que, ademais, traça outras referências na obra do diretor argentino, aproximando-o dos realizadores Eric Rohmer, Max Ophüls e também do gênero da *screwball comedy*.

passeador de cachorros, ainda em *Los guantes mágicos*, revela-se desde o início um aficionado por psicofármacos com nomes e efeitos variados, além de substâncias em geral e suas múltiplas combinações, que não hesita em sugerir aos demais.

De fato, um aspecto a considerar é que o que resulta evidente nos dois filmes é também o enfraquecimento da distinção entre o *próprio* e o *alheio*. Personagens interferem livremente na vida dos demais, ampliando e multiplicando assim as conexões, os pontos em que se ligam uns aos outros. A naturalidade com que se encena essa intimidade devassada contribui para aumentar o estranhamento nesses filmes, uma vez que cada trajetória pessoal é constantemente interceptada por intervenções diversas contra as quais os personagens não manifestam nenhuma aparente resistência. Em seu conjunto, estas intervenções constituem os desvios pelos quais progride a narrativa.

A instituição de tais dinâmicas encontra reforço também na circulação constante de valores e objetos que em inúmeros momentos sobrepõe-se como elemento organizador da experiência, determinando a direção e o ritmo dos acontecimentos, orientando o registro⁵. E não apenas objetos, mas também as pessoas circulam, são intercambiáveis: os casais, os passageiros, os amigos, os moradores que dividem um quarto ou que ocupam um apartamento vazio. Estas subjetividades à deriva passam a integrar assim pequenas ordens instáveis, sempre desfeitas pela instauração de uma nova ordem provisória, contingente.

O estabelecimento destes circuitos ampara-se então em uma serialidade na qual, de um jeito ou de outro, todos os elementos dos filmes terminam por inserir-se. Assim como a primeira Silvia Prieto logo se descobre parte de uma série composta por mulheres identificadas pelo mesmo nome – e o nome aqui é tudo, dada a impossibilidade da essência e a centralidade da linguagem para o universo rejtmaniano –, tudo o mais se desdobra, duplica-se e se multiplica em uma série de recorrências, retornos, reiterações que os personagens acompanham ou reforçam pela assimilação do cálculo e da quantificação como meios para narrar um mundo, o mundo muito particular de cada um deles. Contam-se os pedaços de frango, os cafês, os leites, os *cortados*, as corridas de *remise*, os quilos somados ou subtraídos do peso corporal, os carregamentos, as dúzias de luvas mágicas. *Conta-se*, sempre, no duplo sentido do termo – o da quantificação e o do relato – como se estes fossem sentidos indissociáveis e complementares.

⁵ Em *Silvia Prieto* circulam dólares, uma secretária eletrônica, um uniforme, um terno *Armani*, uma boneca, um casaco preto e até o canário (que ora canta, ora não canta) é esquecido em um bar e, resgatado uma semana depois, termina sendo por fim enviado pelo correio para a mãe de Silvia Prieto (Bléfari). Em *Los guantes mágicos*, por sua vez, circulam continuamente o carro, um cachorro, remédios e também presentes e favores, por meio de transações onde se encontram borradas as distinções entre o pessoal e o econômico.

Como em muitos dos filmes de que nos ocupamos até o momento, aqui também os números ganham uma visibilidade incontornável. Revela-se uma preocupação obsessiva com o cálculo como garantia de inteligibilidade, como recurso que atribui concretude a um dado da narrativa – seja este dado relativo a um empreendimento com que se pretende mudar a vida (como no negócio das luvas em *Los guantes mágicos*, ou no projeto de Ulises envolvendo um casal de periquitos, em *Temporada de patos*); seja a exposição de uma materialidade precária que se torna visível pelo detalhamento rigoroso dos fatos (o incidente dos porcos em *Y tu mamá también*) ou, ainda, o resgate de um sentido evanescente pela sua fixação e reordenação a partir de uma lógica muito própria, pelo requinte extravagante de eleger a minúcia como critério para apreensão da experiência (em *Silvia Prieto*, a personagem de Rosário Bléfari decide pedir demissão quando percebe que já não pode somar os cafés, leites e *cortados* servidos – perdeu a conta).

Deste modo, a *série* configuraria um dos sistemas que regem a construção de um “regime narrativo” na obra de Rejtman (AGUILAR, 2006, p.84-86), sendo o outro sistema o da *eleição*, das decisões “sempre repentinas, caprichosas, inesperadas” (Idem, p.84) – como aquelas tomadas por Silvia Prieto (Bléfari) na ocasião de seu aniversário. Dois processos que “põem em funcionamento uma máquina de narrar” (Idem, p.86) e, assim, permitem uma narrativa possível quando o próprio sentido das narrativas pessoais entra em crise. Mas não apenas a faculdade de eleger é redimensionada pela aleatoriedade da *série*, como também é na conjunção de tais sistemas que em determinado momento se nos oferece uma leitura bastante particular das dinâmicas econômicas que envolvem os personagens. Definir os rumos de uma vida torna-se tarefa árdua devido à incidência sempre presente do acaso e das possibilidades combinatórias dos encontros, mas também, principalmente, porque o caminho da mudança termina por denunciar suas conexões com outras dinâmicas para cuja lógica os personagens não têm um claro acesso. Ascender a uma condição social que prometa um pouco mais que a sobrevivência sustentada na reprodução de um modo de vida modesto, por exemplo, implica dominar o *modus operandi* dos negócios em um mercado que não oferece garantias.

Impelido pelo objetivo de ser algo mais que um *remisero*⁶, Alejandro vende seu *Renault 12* – a despeito da centralidade que este parece ocupar em sua vida – para investir na compra das mercadorias que dão nome ao título do filme: luvas tipo tamanho único cuja demanda mostra-se promissora em face da frente fria que se aproxima de Buenos Aires. Por meio deste giro, atribui-se às transformações econômicas uma visibilidade “em tom menor”: se antes Alejandro mal

⁶ Projeto que, por sinal, parece estar motivado muito mais pelos anseios de outros – da nova namorada, de “Piraña” – que do próprio Alejandro, que nutre uma especial satisfação com o lugar ocupado pelo carro em sua vida. Trata-se, no entanto, de uma interpretação possível, uma forma de olhar, já que as motivações psicológicas dos personagens de Rejtman raramente são claras.

conseguia capitalizar sua atividade – os deslocamentos com o veículo aparecem, em sua maioria, como resultados de trocas e favores ou mesmo para uso pessoal – a venda do carro por outro lado se destina primeiro a investimentos na bolsa de valores e, posteriormente, à compra de grandes carregamentos de “luvas mágicas”. Passa-se então, rapidamente, de uma economia informal – onde as transações se entrelaçam com os vínculos pessoais e raras vezes envolvem a circulação de dinheiro – para uma economia especulativa. Veja-se aí, no entanto, não o aceno nostálgico para um tipo de relação afetiva com os objetos que seria capaz de negar sua obsolescência, nem tampouco a tentativa de resgate de um “genuíno” *valor de uso* das mercadorias (cf. AGUILAR, 2006, p.91). O que ocorre é que a instância do econômico, sempre presente nos filmes de Rejtman, atinge aqui novas feições: a série, convertida em larga escala, torna-se opressiva, e os meandros pelos quais se arquiteta uma investida no mundo dos negócios indicam as heterodoxas soluções que animam o desejo de prosperar economicamente nos países periféricos.

Todo o processo, condensado em um curto intervalo na narrativa onde são apresentados os seus desdobramentos, torna-se risível: Alejandro vende o seu veículo, passa a receber como empregado para exercer o mesmo trabalho de antes e, agora sem carro, recorre aos serviços de táxi para se locomover durante o seu tempo livre. E assim como a retórica dos governos e instituições torna assimiláveis as conseqüências da ordem econômica dominante, tudo no filme transcorre como se a proposta apresentada consistisse, de fato, em um grande investimento. Neste sentido, Piraña incorpora com precisão a irônica figura do homem de negócios, aquele que está sempre disposto a exaltar o espírito empreendedor e relembrar a história triunfante que vem coroar sua trajetória de êxitos. Sua lição, no entanto, não oferece salvaguardas, apenas o fascínio do risco e da mudança, elevados como requisitos para julgar a validade da experiência, mesmo quando a razão e o sentido destes não parecem estar claramente definidos.



FIGURAS 48 e 49 – “Piraña” discorre sobre as vantagens do negócio das luvas mágicas
FONTE: LOS GUANTES MÁGICOS (2003)

Richard Sennett (2001) observa como o risco e a flexibilidade se tornaram valores constantemente exaltados pela cultura empresarial contemporânea, mesmo quando as razões para a mudança não são claras nem estão motivadas por uma tomada de decisão consciente em relação às efetivas possibilidades de sucesso. Caberia, então, questionar os sentidos evocados pelos discursos da mudança constante, pela cultura do risco e da maleabilidade em que “não se mexer é tomado como sinal de fracasso” (Idem, p.102). O que permanece oculto são os inúmeros subterfúgios pelos quais se busca recompor os sentidos abalados pela situação de instabilidade, pela aversão à permanência que desestabiliza as narrativas pessoais.

“Inerente em todo risco está a regressão à média. Cada rolar dos dados é aleatório. Posto em outros termos, falta matematicamente ao risco a qualidade de uma narrativa, em que um acontecimento leva ao seguinte e o condiciona. As pessoas podem, claro, negar o fato da regressão. O jogador faz isso quando diz que está com sorte, numa maré de sorte, quente; fala como se os lances dos dados estivessem relacionados, e o ato de arriscar portanto assume as qualidades de uma narrativa” (SENNETT, 2001, p.97).

A disponibilidade de Alejandro – aquela que o leva a aceitar a intervenção de seu novo amigo e aderir ao plano deste – esbarra no fato imprevisível: a súbita variação meteorológica que substitui o frio por uma forte onda de calor e torna inútil todo o segundo carregamento de mercadorias. Alejandro termina sem carro e sem dinheiro e passa a trabalhar como motorista de um ônibus de excursão, integrando a partir de então uma nova rotina de viagens, estradas e noites insones.

5.3 Marcas de uma época: lugares e indícios

Sendo a *viagem* um elemento tão importante a partir do qual discutir a persistência de um imaginário trânsfuga no cinema latino-americano contemporâneo, e tendo as imagens do deslocamento – em suas diversas formas – permeado os filmes até aqui analisados, faz-se necessário destacar as sensíveis diferenças nas formas pelas quais os múltiplos trânsitos são apresentados nos filmes de Rejtman. Até o momento, residiram sobretudo aí as possibilidades de fuga e encontro, a valorização de uma delicadeza nos modos de ver e sentir e, ainda, a busca pelo *inesperado* constituído como promessa pelas potências do acaso. Vislumbrou-se aí também um elemento catalisador na intensificação dos contatos e do convívio, na valorização de um estar junto em face de outras dinâmicas. Os relatos de viagem, enfim, configuram uma das formas privilegiadas – embora certamente não a única – pelas quais se pensa e se expressa uma subjetividade dissidente. Eles atribuem forma e consistência possível ao desejo de abandono de

uma ordem de trabalho opressiva, à negação de qualquer imperativo que busque disciplinar ou orientar disposições íntimas, subjetivas, pela imposição de um dever ou de uma interdição. Não obstante, a realização deste ideal não é sempre possível ou suficiente – é sempre, no máximo, uma aposta. O lugar é sempre um lugar sonhado, a progressão não se confunde com o simples movimento, a alteração dos termos e circunstâncias da experiência não suprime o desencanto.

Com o dinheiro do primeiro salário, a personagem de Rosario Bléfari compra uma passagem para *Mar del Plata*. Nem o tom de voz, nem a expressão do rosto, nem a composição dos planos, no entanto, denunciam essa mudança. O deslocamento e a alteração na rotina – que em outra parte poderiam facilmente ocupar todo o tempo de um relato, preenchê-lo com uma multiplicação de anedotas, de eventos e seus desdobramentos – resumem-se aqui a uma rápida passagem cujo aspecto mais significativo vem da introdução de um novo personagem, o italiano Armani (Mario Rubinacchi), na narrativa. No mais, apenas a citação indiferente a uma paisagem litorânea poderia atestar que aquele não é apenas mais um lugar dentre muitos, dado que o tratamento formal e estético é o mesmo. O tom que predomina é o da indiferença.

Assim como nesta cena em particular, a atenção concedida às viagens como acontecimentos narrados permanece reduzida no universo rejtmaliano a um fato esvaziado, um acontecimento que carece de maiores implicações. As viagens marcam grandes elipses e, com frequência, são apontadas unicamente pela inserção do breve plano de um avião decolando ou pousando. Outros elementos reforçam essa imutabilidade: quando Cecilia viaja ao *spa* brasileiro para perder os sete quilos que havia adquirido com sua mistura bombástica de antidepressivos e álcool, sua roupa é a mesma nas cenas do embarque e do retorno, como que para marcar propositalmente a percepção de que nada muda, inclusive sua fisionomia e silhueta que permanecem as mesmas, embora as falas busquem atestar a veracidade da sua oscilação de peso.



FIGURAS 50 e 51 – As viagens marcam elipses, reforçam a impressão de que nada muda
FONTE: LOS GUANTES MÁGICOS (2003)

Com isso, o deslocamento torna-se algo trivial, incapaz, como todo o resto, de alterar a peculiar modulação das vozes, o tom geral de desinteressado equilíbrio que caracteriza a composição dos planos, a estruturação dos diálogos. A viagem é algo que acontece e apenas isso, de modo que chega a causar estranheza a observação feita pela aeromoça quando Cecilia comenta que ganhou uma passagem para visitar seu novo namorado no Canadá. “*Hay que viajar, chicas! Hay que viajar lo más que se pueda!*” – e o imperativo cai no vazio, como uma frase feita que soa como ironia frente ao esgotamento de qualquer valor transcendente relacionado à viagem. Assim, a presença que, em *Y tu mamá también*, atravessava o relato da aventura com o signo do ordinário, de um “cotidiano-popular”, prolifera-se e contamina tudo, aqui, com a marca da banalidade. Tudo se torna banal, inclusive as viagens, que não apenas perdem qualquer traço de aventura – negando de vez a impossibilidade de uma “saída da cotidianidade” – como denunciam sua transfiguração em negócio turístico, submetido às mesmas regras e assimilado pelas mesmas dinâmicas da esfera econômica que, nas margens, marcou sempre a experiência dos sujeitos com o caráter opressivo da exclusão, do *déficit* em suas inúmeras formas.

Algo semelhante ocorre ainda com os lugares comumente freqüentados pelos personagens de ambas as películas. Se a deriva cotidiana pelos espaços urbanos relaciona-se também à vontade de fuga que orienta as táticas de sujeitos discretamente rebelados contra a rigidez de um tempo pautado pela atividade do trabalho, em Rejtman os espaços da cidade, por outro lado, parecem sempre remeter a um hábito, a uma ocorrência cíclica e, pelo seu aspecto decadente, a um estilo de vida descompassado, inatual. Nas lanchonetes, restaurantes chineses e sobretudo danceterias, pode-se inferir os sinais de um modo de existir *fora de circuito*, onde a interação social parece sempre restrita: ou porque os espaços estão em defasagem em relação a qualquer pretensão de atualidade, ou porque é o sujeito que a ele se dirige que descobre-se desconectado dos demais, “fora de moda”. As danceterias acumulam estes indícios: sua ambientação – as luzes, a música, as roupas – denunciam um indisfarçável anacronismo, ao mesmo tempo em que os mais velhos nada podem fazer senão reclamar pela pouca idade perceptível no rosto da grande maioria dos freqüentadores.

Ambos os filmes trazem assim como um de seus pontos mais desconcertantes – ainda mais do que em *Rapado*, também do mesmo diretor – o desconforto causado pela passagem do tempo e seus desdobramentos. Neles, como em poucos, desfiam-se o lamento e a melancolia que acompanham a percepção de que os sentidos pessoais associados ao transcurso do tempo – a capacidade muito particular que cada um possui de assimilá-lo – coloca irremediavelmente os personagens em descompasso. O tempo cronológico e o tempo biológico vêm sublinhar o envelhecimento, ao passo que a ansiedade decorrente desta constatação converte-se em um

investimento sobre o corpo, levado ao extremo pelos atores pornô e figurado em detalhe no encanto por algumas habilidades subitamente aguçadas ou recuperadas, como a audição.

Neste sentido, a deriva por inúmeros médicos, bem como a profusão de receituários e medidas terapêuticas destacam uma questão semelhante àquela evocada pelas recordações de um passado longínquo, trazidas por amigos de infância ou por conhecidos distantes. Tais situações são indícios de um desvanecimento, de um movimento pelo qual se atesta a impossibilidade de adiar indefinidamente a maturidade, de ignorar as marcas físicas que anunciam o fim da juventude ou as divergências que marcam diferentes gerações. Os dois filmes ressaltam os efeitos cômicos desses traços epocais e sua ressonância no tempo presente pela exploração do contraste que se estabelece entre a intensidade de um sentimento resgatado em uma imagem do passado e o olhar impassível, incrédulo, que o contempla desde o presente: em *Silvia Prieto*, Marcelo (Marcelo Zanelli) vai com sua nova namorada à casa de sua ex-esposa (Bléfari) e os três vêem juntos o vídeo antigo do casamento já desfeito. Em *Los guantes mágicos*, Cecilia assiste, com expressão quase catatônica, ao registro documental de uma apresentação de rock que seria uma espécie de versão argentina do *Woodstock*, festival ícone da efervescência juvenil.



FIGURAS 52, 53, 54 e 55 – Imagens do passado em circulação
FONTE: SILVIA PRIETO (1999) e LOS GUANTES MÁGICOS (2003)

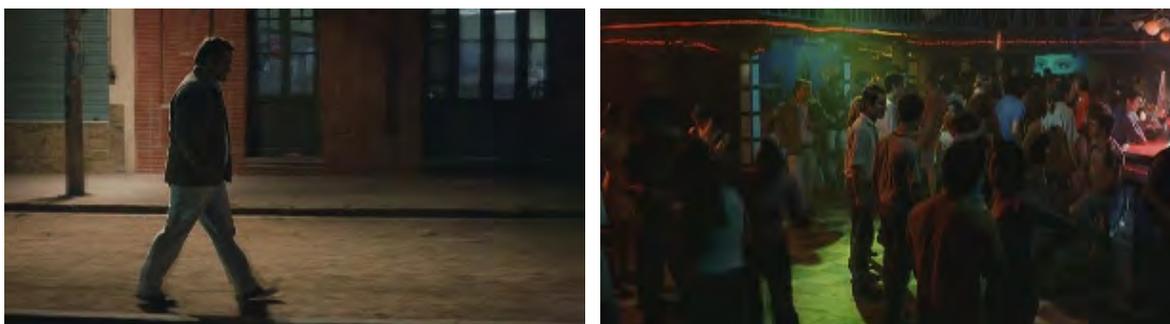
Outro aspecto a considerar, por fim, é que o que também se encontra suprimido nestes enunciados é o entusiasmo com o tipo de experiência que uma certa errância noturna poderia proporcionar e que estaria presente ainda nos filmes anteriormente analisados. Em *Y tu mamá también*, por exemplo, tem-se o fim de tarde e sua luz crepuscular prenunciando a noite em que os jovens trocam confidências e podem, por fim, dar vazão a seus desejos não confessados. É nessa noite ainda que Luisa expressa mais livremente seus impulsos, sua ânsia de vida, exalando uma sensualidade ébria enquanto dança sinuosamente ao som da canção de amor *Si no te hubieras ido*, provocando a câmera, muito viva. É também em uma noite – a última da viagem a Piriápolis, em *Whisky* – que Jacobo lança a sorte e aposta tudo, enquanto Marta faz sua visita silenciosa ao quarto de Herman, realizando o encontro reservado cujos termos não se dão a conhecer.

A noite, tantas vezes associada à esfera da indeterminação, configura então esses instantes incertos em que tudo se desata. Porém, tanto em *Silvia Prieto* quanto em *Los guantes mágicos* ela se apresenta em grande medida esvaziada de tais qualidades. A dança, as conversas, a movimentação, tudo segue um ritmo quase burocrático, e até as celebrações e encontros amorosos cedem ao tom rotineiro, para o qual contribui o uso recorrente das mesmas locações. Para Alejandro e Valeria (Valeria Bertuccelli), a pista de dança pode ser um momento propício para discutir os preços das corridas ou simplesmente para admirar-se com a coincidência de que ambos trabalham com “transporte de passageiros”. Para os insones, por sua vez, sair para dançar pode ser melhor do que ficar em casa “*mirando la pared*”. A noite, no entanto, já não promete nada. Ou quase nada.

Próximo ao fim de *Los guantes mágicos*, temos um plano demorado no qual a câmera, posicionada segundo o ponto de vista do motorista, filma a estrada que se descortina em uma sucessão monótona de curvas, vegetação à margem. Nada mais próximo e ao mesmo tempo mais distante das imagens de veículo do *road movie*. Se no filme mexicano elas ocupavam o quadro para disputá-lo, às vezes sem sucesso, com os símbolos de uma finitude que persistia em se fazer anunciar, aqui elas vêm acompanhadas unicamente pela voz apática de Alejandro que nos atualiza sobre o paradeiro de alguns personagens: Susana foi para o Brasil e não volta, Luis (Diego Oliveira) retornou ao Canadá e pintou o cabelo “estilo camuflagem” para atuar em um filme ambientado nas selvas. Algum tempo depois, vemos Alejandro novamente em cena na sua nova função. O trabalho parece ter afetado outras esferas de sua vida, contaminando-as, mas nada nos permite apontar qualquer similaridade com a utópica conciliação capaz de estabelecer uma harmonia entre as muitas esferas conflituosas e irredutíveis do cotidiano.

Parte destas cenas finais pode nos sugerir que os deslocamentos, as noites e as formas de habitar o espaço urbano encontram-se, ao final, mais estreitamente pautadas por essa nova

atividade que exige percorrer maiores distâncias, que impõe ausências mais longas e que, afinal, é a alternativa possível quando o *remisero* se encontra sem carro, sem dinheiro ou negócio próprio. Neste sentido, a recorrência da insônia denuncia um desarranjo que pode ser também a marca de um incômodo. Isso, porém, se arriscamos uma leitura mais pessoal e lembramos que a noite insone pode ser percebida como aquela em que a experiência do tempo se intensifica – um tempo que se mostra distendido ou em suspenso. Lembremos, no entanto, que o filme não verticaliza os seus personagens, não se dedica a esmiuçar suas motivações, suas determinações psicológicas. Aspira, assim, a certa superficialidade que termina por revelar-se muito expressiva. Neste sentido, mais do que ceder a um impulso explicativo, podemos ater-nos à última seqüência deste filme, como desfecho: a caminhada noturna em que se recoloca o interesse obsessivo pelos carros, todos remetendo a um único carro; a fuga mais banal, que é também o encontro com uma juventude cujos traços mostram-se cada vez mais distantes, remetendo a uma época do passado, assim como a música e o visual retrô da danceteria.



FIGURAS 56 e 57 – A caminhada noturna, a dança
FONTE: LOS GUANTES MÁGICOS (2003)

O corte final acontece um pouco brusco, quando Alejandro mal ensaia, ainda, os seus primeiros movimentos na pista. Essa deriva muito pessoal e solitária é então interrompida, restringindo a satisfação escassa que a cena poderia nos conceder para dar lugar, de forma talvez um pouco apressada, aos créditos finais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sentados em frente ao mar, Luisa pergunta aos companheiros de viagem: “*No quisierais a veces vivir para siempre?*” Mais do que a manifestação de um desejo ancestral de viver para além do tempo e suas limitações, de querer prolongar a existência ou reafirmá-la em face de sua inevitável finitude, o que chama a atenção é a condição circunstancial desse desejo, o detalhe muito preciso que vem inscrever-lhe uma restrição: não é sempre que nos parece desejável viver indefinidamente. Apenas determinadas ocasiões lembram que é muito pouca a vida de que se dispõe diante de tantas possibilidades, de tudo o que há para ser desfrutado.

Em *Mano de obra*, por sua vez, há um trecho⁴² em que se destila um repertório de humilhações, violências e desmandos que atinge os trabalhadores e os aniquila como sujeitos sociais, lançando-os a um cotidiano exaustivo e ao mais completo desamparo:

“Sí. Extenuados por la monotonía rígida de los estantes, por la profusión serial de los clientes. Cansados de cargar las mercaderías (pesadas, pesadas) de un lado para otro, de contar billetes y billetes y billetes, de certificar tarjetas, de dar cambio. Moneda, tras moneda, tras moneda, filosas, metálicas, irregulares. Transidos y hartos de almacenar verdura, de intentar aminorar el desgaste de la fruta podrida, de cortar carne, de moler, destazar, despostar. Asqueados de trozar pollos añejos. De deshuesarlos. De olerlos. Malheridos por los pescados y los vahos rotundos de los mariscos. Agotados y vencidos por la identificación prendida en el delantal. Ofendidos por el oprobio de exhibir nuestros nombres. Fatigados por el trabajo de mantener intactas nuestras sonrisas en los pasillos. Desplomados y humillados porque nadie se dirigía a nosotros como correspondía. Desolados ante la reiteración de preguntas idiotas, acostumbrados penosamente a que nos gritaran, que nos obligaran a disfrazarnos. Que nos vistieran de viejos pascueros en Navidad, de osos, de gorilas, de plantas, de loros, de pájaros locos los domingos. Que nos impusieran el deber de bailar cueca el 18, de bailar jota el 12 de octubre, que amenazaran con denunciarnos, que nos recortaran el sueldo, que nos llamaran a gritos por los altoparlantes, que nos ocuparan para cualquier trabajo sucio con los productos” (ELTIT, 2004, p.321).

Tal é o poder intransigente que insiste nas exigências mais despropositadas, que submete os trabalhadores às situações mais ridículas e ultrajantes. Assim é a força imponente que mina suas formas de articulação, desprovendo-os de qualquer poder de fala e nunca hesitando em atestar sua perfeita permutabilidade, a natureza absolutamente descartável de sua existência – recurso de inferiorização que encontra reforço na percepção de que se multiplicam as filas de desempregados que vêm pleitear os escassos postos de trabalho, estando sempre disponíveis para substituí-los, para adequar-se aos requisitos e aceitar o que lhes é imposto. Esses contingentes cada vez maiores vêm aumentar a ansiedade dos trabalhadores em relação ao futuro, cobrindo de

⁴² Depois retomado, na adaptação para o teatro realizada por Alfredo Castro, em um segmento chamado “Brecht” (CASTRO, 2007, p.50-51).

incertezas a permanência destes no exercício de uma atividade que, apesar de tudo, pode ainda garantir-lhes as condições (mínimas) para o seu sustento. Lógica cruel que os leva a temerem a perda da posição que os humilha e instaura a marca indelével de uma suspeita e um ressentimento entre aqueles que compartilham de um mesmo infortúnio. Sob o peso dessa realidade opressiva, parece mais reconfortante evadir-se, ansiar para que seja adiada indefinidamente a manhã seguinte, refugiar-se na tática mais precária: aperfeiçoar o gesto automático, assentir de forma indiferente, sabotar o dia. Sobreviver, apenas.

Se, porém, a obra literária mencionada assimila com urgência o impasse que cerca os modos de existir de uma força de trabalho que, desprovida de seu estatuto social e político, é convertida em *mão-de-obra* (OLEA, 2007, p.16), nos filmes aqui analisados estas questões surgem de forma menos definitiva – em certa medida ambivalente, menos combativa, talvez, mas sem dúvida bastante fecunda. Neles, recuperam-se as circunstâncias que cercam a vida desses sujeitos ao colocar em cena não a total degradação de seus laços e de sua linguagem, mas as inquietações menores que os movem através de percursos menos extremos. Insiste-se em uma delicadeza que atravessa suas maneiras de vivenciar o cotidiano e que encontra certa salvação no apego às minúcias.

Y tu mamá también. Depois de partir, Luisa telefona para casa e deixa na secretária eletrônica um recado para o marido. Decidiu que deveria se despedir, e o faz sugerindo vagamente motivos que, no entanto, não pretendia explicitar. A câmera explora os cômodos do apartamento enquanto sua voz vai preenchendo o ambiente ao recuperar aspectos que dizem respeito ao dia-a-dia dos dois, uma rotina que permanece mesmo após a sua ausência e da qual ela ainda pode participar enquanto recapitula os detalhes, orienta as providências – a roupa a ser retirada na tinturaria, o prato deixado pela mãe na geladeira, as contas a pagar, as camisas que não estão mais no armário.

Whisky. Marta prepara sua mala enquanto vemos Jacobo, pelo reflexo no espelho, separando as camas, devolvendo os objetos aos seus lugares prévios. Ela observa mais uma vez o entorno antes de se despedir. Dois planos se seguem: um mostra a sala, espaço de reclusão com suas persianas sempre fechadas, enquanto o outro enquadra, em detalhe, antigos retratos e o jarro de flores sobre a mesa. Em seguida, devolve a aliança que lhe havia sido emprestada. Já no táxi, observa a rua que se estende ao longo do seu caminho de volta, enquanto segura em mãos o presente recebido como forma de retribuição.

Los guantes mágicos. Em uma noite, Alejandro localiza o seu antigo carro e, depois de um instante de re-conhecimento no qual explora o interior do veículo, descobrindo aí cada novo

detalhe – o som digital, as luzes, o globo pendurado no pára-brisa – parte para um passeio, uma despedida silenciosa pelas ruas da cidade. Ao final, leva-o ao lava-rápido – cuidado gratuito, gesto significativo – e em seguida o conduz mais uma vez, já pela manhã, à frente da residência de seu novo dono.

Se estes filmes deixam como lacuna ou questão insolúvel a pergunta pelas possibilidades de articulação entre tais sujeitos ou, ainda, a discussão de um projeto coletivo ou pauta comum que seria sempre ampliada pela constatação de tudo que lhes falta, apresentam por outro lado uma leitura que se estabelece não a partir da constatação da falência do tempo e do espaço cotidianos como âmbitos da experiência, mas que se ampara na vida diária mesma como a esfera que circunscreve as tentativas de abandono de uma ordem – simultaneamente ponto de partida e de chegada a acolher estes impulsos desertores que, não obstante, reconhecem ainda na vida cotidiana a sua “clandestina centralidade” (REGUILLO, 2000). Assumem-na, então, como a instância possível para a constituição de um novo mundo por onde alterar os termos de uma existência e inscrever seus traços, os vestígios de sua passagem.

É necessário ainda ter em mente que a pergunta pelo projeto comum não suprime o incômodo despertado pela incidência de discursos que buscam ordenar o corpo social pela postulação de categorias e formas pretensamente transparentes que, compondo um sistema explicativo, propõem a reafirmação de sentidos “não problemáticos” capazes de traduzir a experiência social e histórica e também as múltiplas errâncias em uma superfície homogênea. Contra estes mecanismos, gostaríamos de traçar, a partir de nossa análise, uma aproximação entre estas obras e aquilo a que Nelly Richard (2001, p.22) se referiu como “a marca intransitiva de um desejo fora de contrato”, uma *intransigência do querer* que se estrutura “pela força de sua própria lei (querer porque sim; por nada)” e que fala da irredutibilidade dos “imaginários da fuga” (Idem, p.21) a qualquer regime discursivo que pretenda reduzi-los mediante uma pretensão demonstrativa e utilitária.

Também aqui convém destacar que o tipo de produção posto em relevo por nossa pesquisa – filmes que compõem a atual produção audiovisual latino-americana e nela obtiveram considerável destaque – é bastante distinto do repertório a partir do qual a teórica chilena desenvolve sua reflexão. Seria mesmo possível reverter os seus escritos *contra* o nosso *corpus*, colocando-o à prova. Podemos sem dúvida mobilizar uma crítica a estes filmes na medida em que interrogamos as conseqüências de um “desejo de ‘ocupar’ a periferia do sistema, para representá-la ou representar-se nela”, que os atravessa e cuja conseqüência não seria outra que não “comprazer a topologia do dominante que regula e administra a tensão entre centralidade e

margens, limite e excesso, mediante categorias reconhecíveis” (RICHARD, 2001, p.266, tradução nossa).

Buscamos pensar, nos filmes de que nos ocupamos, em que medida estes poderiam atuar contra a lógica do centro que “territorializa” a periferia. Terminamos por destacar a constituição de poéticas que, se por um lado estão pautadas ainda pelos termos que regem, nos circuitos internacionais, a inserção de culturas periféricas, imprimem ainda assim uma mobilidade no que se refere aos seus modos de tornarem-se visíveis, evitando o seu engessamento em formas definidas e facilmente assimiláveis. Ressaltamos como o *cotidiano* integra essas poéticas e atua contra uma lógica de produção das imagens que privilegia sua velocidade e seu potencial de entretenimento. (Sua presença vem sublinhar de forma caprichosa o desamparo e o sentido de defasagem que atravessam a experiência nessas localidades). Tais poéticas procedem também pelo requinte com que elegem a banalidade e a ordinariade como eixos de seus relatos, como as multiplicam em seus registros.

Não ignoramos, todavia, o fato de que mesmo esses procedimentos já se têm tornado parte integrante de uma visibilidade periférica não apenas aceita como também demandada pelos circuitos internacionais – haja vista, por exemplo, a predominância dos tempos mortos, ou seja, a posição de destaque que este recurso ocupa na produção contemporânea, bem como o prestígio que o “realismo crítico” assumiu no decurso da projeção do cinema latino-americano no mercado cultural internacional. Resultou importante, neste sentido, destacar também o rigor que orienta a construção de parte dessa produção, as opções estéticas e narrativas que driblam as expectativas de um mercado consumidor oferecendo a contenção e a estaticidade em cinematografias onde tantas vezes predomina o excesso, a profusão carnavalesca de estilos. Igualmente revelador foi defrontar-se com obras que acionam poderosos mecanismos de *des-identificação* em um meio tão atravessado por questões identitárias; filmes que tecem enunciados que exploram o absurdo e o *sem sentido* de seus códigos enquanto certa crítica contra-hegemônica investe na eficácia e veemência das suas palavras de protesto.

Assim, o estudo aqui apresentado desde cedo precisou deslocar-se em direção a um ponto de inflexão que nos mobilizava a perguntar pelo que permanecia às margens, pelo que perdurava nos discursos cinematográficos como resíduos não assimilados pela demanda identitária. Deslocamo-nos então para o que poderia ser entendido como “relatos à margem” ou “relatos da margem” (RICHARD, 2001, p.80-81), em parte porque os filmes de certo modo pediam – o tópico único da identidade resultava violento, estranhamente impróprio para um escopo de obras e realizadores que problematizavam essa noção, ao mesmo tempo em que sugeriam outros

prolíficos rumos a seguir –, em parte também pela afinidade com questões referentes à *dissidência* e à *transfugacidade* como perspectiva teórica e política – aspectos que vêm sendo trabalhados sobretudo pela cena crítica chilena da pós-ditadura (Richard, Eltit e o Grupo CADA, para citar as referências que para nós foram as mais importantes) mas que estão presentes, em maior ou menor grau, em parte significativa dos demais autores que nos serviram de referência (Sarlo, Rancière, Aguilar).

Não obstante, atinge-se aqui um ponto em que tal posição precisa alcançar outros níveis, encarar seus desdobramentos. A proliferação de subjetividades à margem e de seus relatos de fuga e dissidência nos leva a questionar a natureza dessa marginalidade, que se tornou paradoxalmente central para o discurso cinematográfico contemporâneo. Dito de outra forma, o que se nos coloca é uma questão de ordem conceitual: como lidar com uma noção tão fugidia, que escapa a qualquer esforço de enquadramento, uma vez que se refaz tão logo é trazida ao centro e ganha visibilidade? Como enfrentar esse problema de ordem teórica, estética e política se a posição do sujeito à margem é constantemente desapropriada, desloca-se, muda de feição e se transfigura? Quais seriam hoje, afinal, os pontos cegos nos discursos culturais e na reflexão teórica? São perguntas que enunciarmos observando que confrontar estas incertezas não implica uma invalidação da *margem* como elemento para reflexão e crítica, apenas indicam que é preciso investigar a fundo as formas em que se cruzam o *marginal* e o *latino-americano*, como esta conexão tem sido estabelecida e quais os seus problemas e potencialidades.

Por fim, notamos que o tipo de argumentação aqui levada a cabo deixa transparecer a necessidade de desdobrar tal pensamento. As carências a que atribuímos relevo, assim como os outros aspectos que elegemos priorizar – a recorrência da incomunicabilidade e do desencanto, bem como as formas de interdição que se destacam nessa análise – sugerem uma instância em que o econômico – sem dúvida incontornável – nem sempre constitui, no entanto, o aspecto sobredeterminante. Ensaia-se a aproximação a uma noção de marginalidade que seria traçada em termos mais afetivos/subjetivos. Marginalidade de um querer dubiamente assimilado pela cultura midiática e que não encontra abrigo nem nos experimentalismos de uma arte de neovanguarda, nem nas pautas sociais amplas e muito menos na serialidade do mercado.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. “Sex, class and México in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*”. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34.1 (2004), p.39-48. Disponível em: http://muse.jhu.edu/journals/film_and_history/v034/34.1acevedo-munoz.pdf. Acesso em 16 dez. 2008.

AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte, São Paulo: Ed. UFMG, Humanitas, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34 / Edusp, 1995.

BÉRUBÉ, Michael. *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 2005.

BLANCHOT, Maurice. “Everyday speech”. In: *Yale French Studies*, n.73, 1987, p.12-20.

CASTRO, Alfredo. *Mano de obra/Diamela Eltit (adaptación para teatro)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007, p.09-13.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p.185-206. Disponível em: <http://www.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>. Acesso em 26 set. 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, 7ª ed.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006, 10ª ed.

ELITIT, Diamela. “Mano de obra”. In: *Tres novelas*. México: FCE, 2004, p.247-360.

_____. “Errante, errática”. In: LÉTORA, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1993, p.17-25.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997.

FELSKI, Rita. “The role of Aesthetics in Cultural Studies”. In: BÉRUBÉ, Michael. (ed). *Op. cit.* Oxford: Blackwell, 2005.

_____. “The invention of everyday life”. In: *New Formations*, 39, 1999-2000, p. 15-31.

GIBBS, Jessie. “Road movies mapping the nation: *Y tu mamá también*”. *eSharp*, issue 4 (Spring 2005), University of Glasgow, p.01-13. Disponível em:
<http://www.sharp.arts.gla.ac.uk/issue4/gibbs.pdf>. Acesso em 16 dez. 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HELLER, Agnes. “Estrutura da vida cotidiana”. In: *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.17-41.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2. ed., 2004.

_____. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

JOHNSON, Randal. “Post-*Cinema Novo* Brazilian Cinema”. In BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton e SCHNEIDER, Steven Jay (eds.) *Traditions in World cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p.117-129.

KONSTANTARAKOS, Myrto. “New argentine cinema”. In BADLEY, Linda; PALMER, R. Barton e SCHNEIDER, Steven Jay (eds.) *Op. cit.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, p.130-140.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: EdUnB, 2007.

_____. *O entre-lugar das homoafetividades. Ipotesi*. *Revista de Estudos Literários do Departamento de Letras da UFJF, Juiz de Fora*, n. 8, 2001, p. 37-48.

_____. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1999.

MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalopolis. Sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

OLEA, Raquel. “Mano de obra: la disolución de lo social”. In: CASTRO, Alfredo. *Op. cit.* Chile:

Editorial Cuarto Propio, 2007, p.09-13.

PRYSTHON, Angela. “Metrópoles latino-americanas no cinema contemporâneo”. In _____ (org.) *Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006a.

_____. *Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema*. E-Compós (Brasília), v. 6, p. 1-14, 2006b.

_____. *Da alegoria continental às jornadas interiores: o road movie latino-americano contemporâneo*. Ícone (Recife), v. 9, p. 113-124, 2006c.

_____. *Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo*. Revista da FAMECOS, Porto Alegre, v.21, n.21, p.43-50, 2003.

_____. *Cosmopolitismos periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Recife: Bagaço, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

REGUILLO, Rossana. “La clandestina centralidad de la vida cotidiana”. In: LINDÓN, Alicia (org.) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; México: El colégio Mexiquense/ Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (UNAM), 2000, p.77-93.

RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, 2ª ed.

_____. “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (eds.). *Op. cit.* México: Miguel Ángel Porrúa, 1998, p.185-206. Disponível em: <<http://www.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>>. Acesso em 26 set. 2008.

_____. *Periferias culturales y descentramientos postmodernos: marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes*. Punto de vista, Año XIV, n.40, Julho de 1991, p.05-06.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.09-26.

_____. “Ondas do cotidiano”. In: Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.151-159.

SARLO, Beatriz. Tempo presente. Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, 3ª ed.

_____. “Cultural studies and literary criticism at the cross-roads of value”. In: Contemporary Latin American Cultural Studies. HART, Stephen; YOUNG, Richard (eds.). London: Arnold, 2003a, p.24-36.

_____. “Plano, repetición: sobrevivendo en la ciudad nueva”. In: Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comps.). Imágenes de los noventa. Libros del Zorzal: Buenos Aires, 2003b, p. 125-149.

_____. El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética. Punto de Vista, n.48, Abril de 1994, p.27-31.

SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora de lugar”. In: Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988, p.13-28.

_____. “Nacional por subtração”. In: Que horas são? : ensaios. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p.29-48.

SENNETT, Richard. A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2001, 5ª ed.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Denise Mota da. Vizinhos distantes: circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas, SP: Papyrus, 2003, 2 ed.

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007a.

_____. Humanizadores do inevitável. ALCEU, v.8, n.15, jul./dez. 2007b, P.256-270.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
A PROLIFERAÇÃO DE DISSIDÊNCIAS

_____. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.
São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZIZEK, Slavoj. Bem-vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Ramalho, Fábio Allan Mendes

A proliferação de dissidências: desordem cotidiana e trabalho no cinema latino - americano contemporâneo / Fábio Allan Mendes Ramalho. – Recife: O Autor, 2009.

119 folhas. : il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Estética. 4. Política. 5. Trabalho. 6. Narrativa latino - americana. I. Título.

659.3

CDU (2.ed.)

300.234

CDD (20.ed.)

UFPE

CAC2009-25