

Resenha:
Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade

LUCAS TOKUHARA
Graduando em Letras-Bacharelado/Português (UFMS)
lucas.tokuhara@hotmail.com

TIAGO COLLECT
Universidade Federal de Santa Maria (UFMS)
tiago.collect@acad.ufsm.br

ALÓS, A. P.; FELIPPE, R. F.; SOUTO, A. R. (orgs.). **Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade**. Santa Maria: UFMS, PPGL, 2017.

Seria quase contraproducente reafirmar a importância do cinema no paradigma estético-cultural do século XX. Seu incontestável papel como arte dominante evidenciase, por exemplo, na influência exercida sobre outras expressões artísticas. Tornaram-se comuns, nesse período, obras literárias que procuravam aproximar seus processos estilísticos das técnicas de montagem e composição cinematográficas. *Pathé-Baby*, de Antônio de Alcântara Machado é apenas mais um dos diversos casos eloquentes dessa tendência. Ainda assim, o espectro da sétima arte não permaneceu restrito ao universo da Beleza, visto que instigou o desejo hermenêutico de uma série de capacitados e eruditos teóricos: Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Theodor Adorno, dentre outros, preencheram páginas e mais páginas, intrigados pelas possibilidades de análise suscitadas por esse novo objeto.

No século XXI, com o culto da imagem em detrimento do texto, a importância do cinema não parece dar sinais de diminuição, o que torna ainda mais relevante qualquer esforço teórico para investigar as manifestações fílmicas na era atual. Nesse sentido, o livro *Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade* ganha destaque ao reunir uma série de artigos que versam sobre diversos temas relacionados a essa forma artística.

Abrindo a coletânea Ubiratan Paiva de Oliveira, em seu texto “*Tell them it’s Rembrandt’s lighting: a pintura no cinema*”, traça (como o próprio título sugere) um panorama histórico a respeito da relação entre cinema e pintura. Esta relação não se dá somente pela presença de cenários pintados (comum nos primeiros curtas e longas-metragens, embora hoje considerada obsoleta devido à iluminação lateral, que denunciaria a artificialidade do procedimento), mas também pela inspiração que cineastas frequentemente buscam nas artes plásticas para a criação de ambientes. Em seu exaustivo levantamento, o artigo certamente apresenta formulações de valor – especialmente ao demonstrar a influência das técnicas da pintura sobre os elementos formais do cinema. Um exemplo é a possibilidade, latente no cubismo, de fragmentar a “coisa representada” em seus diversos componentes; procedimento extremamente útil

para tomadas que visam realçar um detalhe específico do objeto enquadrado. No entanto, muitas vezes, para que um filme seja lembrado, basta que uma pintura tenha uma integração mínima na trama; como ocorre na citação de *Mr. Bean* (1997), em que um quadro de James Whistler é desfigurado pelo protagonista. Isso torna o artigo, por vezes, uma estafante sondagem de dados, carente de uma tese mais robusta que consiga ressignificá-los.

Segue-se com texto “Apropriação/ressignificação em *Poderosa Afrodite*, de Woody Allen”, no qual Andrea do Roccio Souto retoma o método comparativo para confrontar a peça *Édipo Rei* com o filme *Poderosa Afrodite*. A questão central é justamente a delimitação das fronteiras entre literatura, cinema e teatro – limites nem sempre fáceis de serem estabelecidos. Chamando a atenção para a presença do coro trágico grego no filme de Woody Allen, procedimento típico da dramaturgia clássica, a autora defende que o diretor norte-americano faz uso recorrente da dicotomia tragédia/comédia para estruturar suas obras; porém, esta análise temática jamais é apartada do exame minucioso do enredo do filme.

As comparações entre objetos contemporâneos e peças da Antiguidade Clássica continuam em “O discurso cinematográfico na representação social e simbólica: *Frankenstein* e *Prometeu*”, de Dina Maria Martins Ferreira. Nele, busca-se confrontar *Frankenstein de Mary Shelley*, filme de 1994, com a peça *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo. Faz-se um resumo do enredo de ambas as obras e, a partir da teoria de Serge Moscovici, busca-se pensar a íntima relação entre o simbólico e o social imanente aos dois objetos. Os resultados apontam que *Frankenstein* possui tendências pós-modernas em sua composição, manifestadas pela angústia frente à inexorabilidade do tempo (medo da morte faz com que a vida seja artificialmente criada) e a negação da convivência com as diferenças (a criatura deseja uma companheira à sua semelhança). Entretanto, por mais que as conclusões sejam válidas e adequadas à obra investigada, o artigo toma grande parte de sua extensão apenas à exposição da teoria de Moscovici, deixando os resultados para a seção das conclusões finais. Ou seja, privilegiam-se os aspectos teórico-metodológicos da pesquisa em detrimento do objeto – o que cria um desequilíbrio na análise.

Em “Uma pele de Almodóvar no cinema contemporâneo”, Wilton Garcia busca pensar a maneira como os produtos culturais influenciam na constituição dos afetos humanos. Ressalta-se, acertadamente, o papel descritivo (e não prescritivo) da arte, no sentido de que esta não busca solucionar os problemas da realidade, mas, ao contrário, apresentá-los da maneira mais adequada possível. Neste sentido, toma-se como objeto o filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar, como um ponto de partida para destrinchar a maneira específica com que o diretor espanhol representou as relações afetivas (tomando o corpo como elemento central). A análise é rigorosa, valendo-se de três níveis: do cineasta (influência e importância de Almodóvar para o cinema), do filme (transgressão e subversão pelo corpo) e da poética (dicotomia bizarro e cômico, vivacidade de cores, diversidade sexual).

O tema da cultura da Grécia Antiga retorna em “Sófocles, Stravinsky e Taymor: literatura, ópera e cinema em *Oedipus Rex*”. Enéias Farias Tavares e Juliana de Abreu Werner focam a atenção em *Oedipus Rex*, uma reinterpretação do mito edípiano – projeto fruto da parceria entre Igor Stravinsky e Jean Cocteau, posteriormente retomado pela

diretora Julie Taymor em 1992. O foco do artigo é a produção de sentidos manifestada no espetáculo, desde a análise dos gestos dos tenores até o papel estilístico do coro (função tanto discursiva quanto imagística). Demonstra-se, de maneira satisfatória, o aspecto temático que existe no movimento do corpo; o artigo também apresenta riqueza de fotografias para ilustrar as asserções feitas.

Em “O pensamento social crítico na prática cinematográfica”, Tibério Caminha Rocha analisa o filme *Clube da luta*, resgatando os trabalhos de E. P. Thompson, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Estes dois últimos, em especial, são retomados pelo autor de forma crítica. Formuladores do conceito de indústria cultural, Adorno e Horkheimer criticaram a mercantilização dos objetos culturais no sistema capitalista – mercantilização esta que tinha como um de seus sintomas a reprodução de fórmulas típicas como uma maneira de controle das massas. Contudo, segundo o autor, os dois teóricos possuíam uma visão um tanto infantilizada do público, apagando o papel que a resistência ideológica ocuparia na consciência dos espectadores. Supostamente, *Clube da luta* seria um filme que refutaria os dois pensadores da teoria crítica, visto ser um filme produzido pela indústria cultural, mas que questiona o sistema de valores dominantes, criando, assim, o seu próprio público. Contudo, na minha avaliação, a tentativa do autor de refutar Adorno e Horkheimer acaba por reforçar a tese de ambos. Isto porque, ao criticar o sistema capitalista e a mentalidade consumista, *Clube da luta* atua como uma espécie de conforto identitário para o homem de classe-média estadunidense, criando um padrão de reconhecimento que faz com que este mesmo homem continue a consumir os produtos de uma indústria cultural que, por estar produzindo filmes contestatórios, apresenta-se como cada vez mais arejada e democrática.

Em “Os modos de inscrição da memória no discurso fílmico: um exemplo do filme *Narradores de Javé*”, Darlan de Mamann Marchi e Débora Mutter realizam um instigante debate a respeito da relação entre cinema e história. A partir da reconstrução de um antigo debate teórico, os autores afirmam a mudança de estatuto pelo qual o cinema passou, na qual os filmes deixaram de ser vistos apenas como objetos estéticos para se tornarem fontes legítimas para o discurso historiográfico. Retomando os trabalhos de Michael Pollack e Jacques Le Goff, o artigo centra suas discussões acerca da memória e das disputas de poder no filme dirigido por Eliane Caffé, *Narradores de Javé* (2003), no qual os moradores de uma pequena cidade lutam contra a construção de uma represa, passando a retomar e valorar o próprio passado.

Outra discussão significativa a respeito das fronteiras entre cinema e outros campos se dá em “Traduzir o outro: a trilogia fílmica de Suzana Amaral”, de João Manuel dos Santos Cunha. Busca-se pensar as especificidades da sétima arte a partir de um longo trecho que se vale do aporte da teoria semiológica. O foco, porém, está na diretora Suzana Amaral e nos seus três filmes: *A hora da estrela* (1965), *Uma vida em segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009) – três longas-metragens que adaptam, respectivamente, as obras de Clarice Lispector, Autran Dourado e João Gilberto Noll. Apesar de dedicar reduzido espaço ao filme de 2001, o que denota um claro descompasso na estrutura do texto, a análise é de uma sensibilidade apurada – especialmente bem-vinda na discussão da obra de Amaral/Lispector.

No penúltimo artigo, “O autor em jogo: *Nome próprio*, de Murilo Salles, e a literatura de Clara Averbuck”, Luiz Cláudio Kleaim e Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira propõem uma discussão a respeito da autoria na arte. Para isso, resgatam um conhecido (e longo) debate, que vai de Michel Foucault a Roland Barthes, no qual o papel do autor como autoridade da obra é contestado. Utilizando o filme *Nome próprio* (2007), de Murilo Salles, em confronto com Clara Averbunck, escritora que redigia seus textos em *blogs* e redes sociais, os autores apontam uma possível renovação da figura do autor a partir da autoficção e dos *posts* na *internet*. Essa abordagem mostra-se relevante para as discussões sobre os processos de escrita de si e as aproximações entre a obra literária e a vida.

Encerrando o livro, em “‘E eu que não conhecia nada’: a representação de Goa colonial e pós-colonial em *A dama de Chandor*, de Catarina Mourão”, Paul Melo e Castro toma como objeto o documentário *A dama de Chandor* (1998), que retrata a vida de Aida, uma antiga aristocrata portuguesa, que reside no estado de Goa, na Índia. Utilizando o conhecimento dos procedimentos retóricos, o autor analisa habilmente as estratégias de persuasão do documentário. Melo e Castro apontam uma contradição no filme: enquanto ele critica o Estado Novo e o colonialismo português, também expressa, por meio da figura de Aida, um certo lamento pelo fim da era de dominação portuguesa e da classe aristocrática.

Em suma, apesar de seu caráter um tanto irregular, a coletânea apresenta reflexões instigantes que denotam sua relevância, à medida que a arte cinematográfica se torna cada vez mais presente no debate cultural contemporâneo. Portanto, o esforço empreendido para explorar novos sentidos, fronteiras e deslocamentos entre a sétima arte e outros campos do saber não é apenas uma possibilidade, mas uma tarefa de extrema importância.