

Entre Tânatos e Eros: estéticas e narrativas do mal-estar no cinema brasileiro

Por Grazielle Rodrigues de Oliveira*

Resumo: Este texto discute como os conceitos de Eros (pulsão de vida) e Tânatos (pulsão anarquista) podem significar uma emergente cinematografia brasileira, cuja temática comum é o mal-estar contemporâneo. Estes conceitos expressariam um “sujeito moderno”, que tem sintomas de “anacronismo”, de se desprender das amarras culturais de seu tempo, como a recusa às referências conservadoras em suas variadas nuances – na dinâmica e relações de poder do mercado de trabalho, no padrão de sexualidade, no modelo unívoco de família –, e assim reivindicam possibilidades de experimentação e ruptura com os valores vigentes. Dentro de um panorama maior de filmes, elenca-se como microcosmo para estudos os filmes *Praia do Futuro* (2014), *Pela Janela* (2017) e *Beira-Mar* (2018).

Palavras-chave: cinema brasileiro, melancolia, mal-estar, psicanálise.

Entre Tânatos y Eros: estéticas y narrativas del malestar en el cine brasileño

Resumen: Este texto discute cómo los conceptos de Eros (pulsión de vida) y Tânatos (pulsión anarquista) pueden significar una cinematografía brasileña emergente, cuyo tema común es el malestar contemporáneo. Estos conceptos expresarían un “sujeto moderno”, que tiene síntomas de “anacronismo”, de desvinculación de los lazos culturales de su época, como el rechazo a referencias conservadoras en sus variados matices, en las dinámicas y relaciones de poder del mercado laboral, en el patrón de la sexualidad, en el modelo de familia unívoca -, reivindicando así posibilidades de experimentación y ruptura con los valores actuales. Insertado en un panorama más amplio de películas, los largometrajes *Praia do Futuro* (2014), *Pela Janela* (2017) y *Beira-Mar* (2018) figuran como microcosmos de estudio.

Palabras clave: cine brasileño, melancolía, malestar, psicoanálisis.

Between Thanatos and Eros: aesthetics and narratives of malaise in Brazilian cinema

Abstract: This article posits that the current focus on the concepts of Eros (life instinct) and Tânatos (death instinct) are tied to an emerging Brazilian cinematography, thematically linked to contemporary malaise. These concepts would allude to an anachronistic “modern subject”, who rejects contemporary

cultural mores and conservative ideology regarding the dynamics and power relations of the labor market, sexuality, and family structure, in order to opt for experimentation. *Praia do Futuro* (2014), *Pela Janela* (2017) and *Beira-Mar* (2018), among many other films, illustrate this shift.

Key words: Brazilian cinema, melancholy, malaise, psychoanalysis.

Fecha de recepción: 05/04/2021

Fecha de aceptación: 25/01/2022

Introdução

Numa sequência de imagens (1:19:00 a 1:20:30) do filme *Beira-mar* (2015), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, uma câmera em *follow shot*¹ registra o espaço à beira-mar sob o som forte do vento e o semblante melancólico do personagem Martin (Mateus Almada). A cena que encerra o filme acontece depois que o personagem assume um romance com seu melhor amigo, e parece metaforizar a sua realidade interna; de um lado, a luta num processo de descoberta, e de outro, a luta contra os ditames de uma sociedade imbuída pelos preconceitos com a homossexualidade. Sem se desgarrar do todo do enredo, a cena também marca o caráter dual do indivíduo, a pulsão de morte e a pulsão de vida, entre a vontade de liberdade e o instinto de autopreservação, entre o prazer e a dor própria da existência.

¹ Câmera que parece perseguir o personagem.

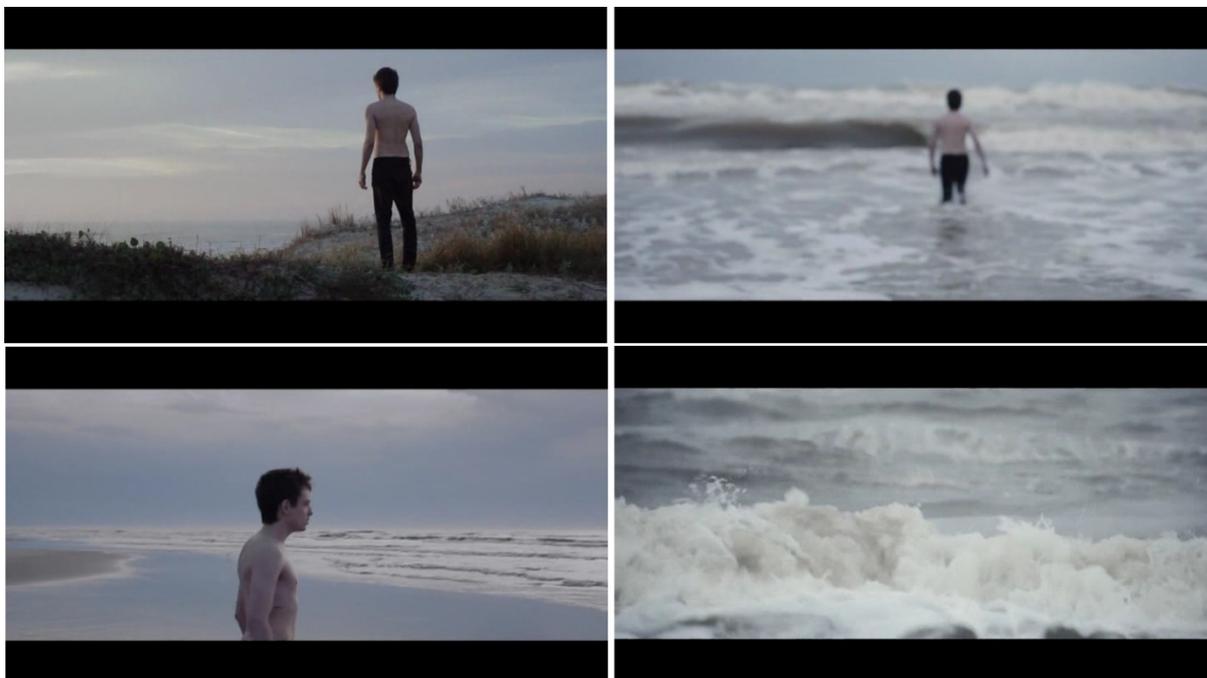


Figura 1 - A melancolia de Martin. Fonte: Fonte: *Beira Mar* (2015) © DVD

O personagem que confronta o mar lembra a pintura romântica *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (1818), de Caspar David Friedrich², e recupera a ideia do belo e do sublime³, da melancolia, do vazio do ser perante a natureza titã.

² Caspar David Friedrich (1774-1840) foi um artista de referência do movimento artístico do romantismo alemão. Dentre as características de suas pinturas estavam a desilusão, o pessimismo, a natureza e a paisagem como expressão de sentimentos.

³ Immanuel Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790/1790) entende o belo como um juízo estético em que ocorre uma conexão mais efetiva entre o sujeito e o objeto sensível, já o sublime ultrapassa a própria obra de arte e se associa à razão: “[...] sublime significa uma emoção violenta, isto é uma comoção. [...] o sublime comove enquanto o belo atrai (Kant, 1995: 72).



Figura 2: *Caminhante Sobre o Mar de Névoa* (Caspar David Friedrich, 1818). © Domínio público

Se na pintura de Friedrich a fúria da natureza é expressa a partir de pinceladas enevoadas e da pequenez do caminhante diante da imensidão do abismo, no filme a potência da natureza é expressa pelo contravento ruidoso que toca o corpo de Martin durante a caminhada até o mar. O personagem confronta o mar na intensidade com que confronta os próprios pensamentos; a cada passo mais para perto da água, menor o seu tamanho diante da turbulência das ondas. O que as obras têm em comum é a natureza como extensão de seus próprios sentimentos, mas ao contrário da pintura de Friedrich, em que a natureza impõe uma força devoradora, no filme ela o abriga num ato romântico integrador de corpo, alma e natureza.

A pintura de Friedrich, mas também de outros artistas como *O homem desesperado* (1844-1845) de Gustave Courbet, *Ansiedade* (1894), *Inger na praia* (1889), *Cinzas* (1894), de Edvard Munch, entre outras, para além de imprimir uma vontade “anárquica” ao romper com as regras do Classicismo –

como o racionalismo, a busca excessiva pela harmonia universal, a imitação da natureza – também desvelavam sintomas de um tempo-espaço. Essas representações melancólicas surgem num período cujos aspectos políticos e culturais se encontravam em crise, inclusive, com o rompimento de determinados valores sociais, morais e políticos com o marco histórico da Revolução Francesa do século XVIII e a ascensão da burguesia, período este conhecido no romantismo como *mal-do-século* (ROSENFELD; GUINSBURG, 1993). Esse movimento do romantismo, que marca os sintomas de uma época, faz pensar nessa tendência cinematográfica recente que parece ansiar por uma representação do sujeito “moderno” incutido no mal-estar contemporâneo.

No cinema brasileiro, sobretudo na última década, é recorrente essa temática cujos personagens representados sentem-se “fora de seu tempo”, não se enxergam na cultura vigente, como a recusa às referências conservadoras em suas variadas nuances – no fundamentalismo religioso, na dinâmica e relações de poder do mercado de trabalho, no padrão de sexualidade, no modelo unívoco de família –, assim reivindicam possibilidades de experimentação e ruptura com os valores vigentes.

São filmes como *O céu de Suely* (2006), *O abismo prateado* (2009) e *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; *Além da Estrada* (2010), de Charly Braun; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) de Júlia Murat; *À Beira do Caminho* (2012), de Breno Silveira; *O homem das multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013); *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim; *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone; *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso

Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira; *Aos olhos de Ernesto* (2019), de Ana Luíza Azevedo etc.⁴

Não é que todos estes filmes possam ser colocados dentro de um mesmo padrão estético, temático ou narrativo, mas que ainda entendendo cada especificidade e diferenças das obras, elas parecem insistir no sintoma da *melancolia*⁵ e/ou do conflito interno e da *transitoriedade*⁶. Para tanto, dentro desse panorama maior de filmes, elenca-se como microcosmo de discussão as obras *Praia do Futuro* (2014), *Pela Janela* (2017) e *Beira-Mar* (2018), por entendê-las dentro de um jogo narrativo e estético que comunga semelhanças. As errâncias desses filmes marcam um desejo de descoberta, são personagens que anseiam pelo desconhecido e vão buscar na paisagem bucólica um lugar de reflexão e experiência.

A melancolia no cerne das imagens, ainda que exija atualizações conceituais e históricas⁷, parece não diferir tanto da representação da acídia medieval⁸. Veem-se associações como “[...] à terra, ao outono (ou ao inverno), ao

⁴ Esses filmes foram mapeados e selecionados para a minha tese de doutorado (em andamento), os quais são estudados sob a perspectiva do romantismo.

⁵ Para Freud (1976), a melancolia é um sofrimento de ordem existencial. Trata-se da dor do desamparo e/ou da perda de algo. A melancolia é relacionada ao luto porque diz respeito ao desejo de resgatar algo que foi perdido.

⁶ A transitoriedade refere-se ao sentimento de tristeza pela impossibilidade de “eternizar” o tempo e da finitude de tudo que é belo, como a reação do poeta frente à beleza da natureza: “O poeta admirava a beleza do cenário à nossa volta, mas não extraía disso qualquer alegria. Perturbava-o o pensamento de que toda aquela beleza estava fadada à extinção, de que desapareceria quando sobreviesse o inverno, como toda a beleza humana e toda a beleza e esplendor que os homens criaram ou poderão criar.” (Freud, 1996: 315).

⁷ Ao comparar as representações modernas de melancolia com as artes medievais (sejam gravuras, pinturas ou literatura), é possível perceber que a presença do gótico e do sacro já não é tão comum. A melancolia aqui é menos alegórica no que tange às inspirações do sagrado e do profano, dos anjos, deuses e demônios, frequentes na cultura medieval. Ainda que possa trazer aspectos metafóricos e/ou alegóricos de personagens, coisas e natureza, a melancolia no contexto moderno tende a inferir situações mais ligadas à psicologia e/ou à psicanálise, à filosofia existencialista e menos à religião.

⁸ Tristeza profunda (apatia, estados melancólicos na chegada da meia-idade da vida clerical) tida como doença espiritual que acometia padres e monges sob o jugo do demônio meridional. A acídia era tida como um grande pecado associado com a malícia, o rancor, a covardia, a desesperança, a distração mental. Cf. (Agamben, 2007: 22).

elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade) [...]” (Agamben, 2007: 33); mas também à herança tradicional aristotélica de enxergar no atravessamento do estado melancólico algo positivo: “[...] um luto que gera alegria” (Agamben, 2007: 32).

No livro *A Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), de Walter Benjamin, a melancolia aparece como conceito de reflexão acerca desses males pertencentes à alma. De um lado, a desorientação mental que acarreta o corpo à tristeza; de outro, a meditação que eleva o saber. Está na melancolia uma emancipação do caráter alienante de um meio social de fruição vazia:

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

O melancólico de Benjamin (1984), assim como o melancólico dos filmes, sente as dores do mundo na impotência de uma redenção, mas encontra a sua “cura” no restauro à vida originária – no contato com a natureza e na curiosidade errante.

O mal-estar no cinema brasileiro

O mal-estar (a melancolia, o desejo de descoberta, o vazio existencial, as depressões, as angústias, as ansiedades) é marca da sociedade contemporânea, cujo clássico, *O mal-estar na cultura* (Freud, 2010) e estudos mais recentes como *A identidade cultural na pós-modernidade* (Hall, 1999), *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (Harvey, 2008), *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (Jameson, 2006), *O mal-estar da pós-modernidade* (Bauman, 1998), apontam

para o sujeito fragmentado, incongruente, que se vê numa inadequação no seu próprio espaço-tempo. Esses sintomas não se apresentam apenas como presença na vida social, mas como a própria constituição de uma sociedade racionalista tecnicista, já nos lembrava Walter Benjamin ([1921] 2013: 145) em *O capitalismo como religião*: “As preocupações: uma doença do espírito própria da época capitalista”.

Os conceitos de Tânatos (morte) e Eros (amor) expressariam esse “sujeito contemporâneo”, o qual tem sintomas de “anacronismo”, de se desprender das amarras culturais de seu tempo. Eles reflexionam no limiar do recorte dos filmes elencados, estéticas e narrativas em que os personagens em questão são sujeitos “divididos”, inconclusos, instáveis emocionalmente (o desconhecimento de si e suas consequências [as doenças psíquicas], a não aceitação de si, o *mal-estar na cultura*, a privação dos desejos) e as pulsões que levam o sujeito para a vida (o autoconhecimento, a aceitação de si, as descobertas para o novo, as experimentações).

Freud (1975) resgata da mitologia grega a fábula de Eros e Tânatos a fim de descrever os antagonismos pulsionais, porém inseparáveis, da constituição psíquica do indivíduo:

Era uma tarde quente e abafada, e Eros, cansado de brincar e derrubado pelo calor, abrigou-se numa caverna fresca e escura. Era a caverna da própria Morte. Eros, querendo apenas descansar, jogou-se displicentemente ao chão, tão descuidadamente que todas as suas flechas caíram. Quando ele acordou percebeu que elas tinham se misturado com as flechas da Morte, que estavam espalhadas no solo da caverna. Eram tão parecidas que Eros não conseguia distingui-las. No entanto, ele sabia quantas flechas tinha consigo e juntou a quantia certa. Naturalmente, Eros levou algumas flechas que pertenciam à Morte e deixou algumas das suas. E é assim que vemos, freqüentemente, os corações dos velhos e dos moribundos, atingidos pelas flechas do Amor, e às vezes,

vemos os corações dos jovens capturados pela Morte (Meltzer,1984 apud Kovács, 1992: 149).

Por Eros podem-se designar as pulsões de vida, os “estímulos” que são impulsionados sob o *princípio do prazer* (Freud, 1975). Na pulsão de vida o sujeito busca a satisfação, investe energia psíquica para empurrar o sujeito para “frente”. Por Tânatos, pode-se entender como um desinvestimento de energia psíquica para a satisfação, o sujeito se situa numa inércia, uma pulsão que empurra o sujeito para a destruição. Porém, as pulsões não funcionam de maneira isolada, ora podem se complementar, ora podem se opor, mas atuam num processo dialético. Por isso, segundo Freud (2013), Tânatos (pulsão de morte) e Eros (pulsão de vida) são indivisíveis.

Os estudos sobre as pulsões em Freud sempre foram um tanto imprecisos, o próprio Freud (2013) destacara que se trataria de um conceito ainda obscuro à época, mas central nos estudos sobre o inconsciente para a psicanálise. Para tanto, destaca-se os estudos sobre a pulsão de morte (Tânatos) pela perspectiva de Nathalie Zaltzman (1994), em que a pulsão de morte teria um significado mais no sentido de autoconservação do que de destruição, trata-se de uma agressividade como pulsão de defesa. Entende-se que nestes filmes os personagens se valem da pulsão de vida, da vontade e produção de prazer, mas também de uma pulsão de morte no seu aspecto libertador, isto é, de uma *pulsão anarquista*:

O aguilhão da morte reúne as forças da pulsão de morte. Numa relação de forças sem saída, só uma *resistência* nascida das próprias fontes pulsionais de morte pode afrontar a ameaça de perigo mortal. Chamo este fluxo da pulsão de morte mais individualista, mais libertário, de *pulsão anarquista*. A pulsão anarquista guarda uma condição fundamental da manutenção em vida do ser humano: a manutenção para ele da possibilidade de escolha, mesmo quando a

experiência-limite anula ou parece anular toda escolha possível. (Zaltzman, 1994: 64, grifo da autora).

A teoria de Freud quanto ao *mal-estar na cultura e as pulsões e seus destinos* nos dão base para compreender a temática dos filmes elencados, que trazem personagens submersos no contexto de crise de identidade e/ou de repressão do “Eu”, ao mesmo passo que são impulsionados por pulsões de vida quando se rompem com os medos do mundo exterior para a satisfação dos desejos, ou na impossibilidade de se romper com esses medos, “fogem” (outro traço deste tipo de cinema: o escapismo⁹).

O mal-estar comumente retratado nas obras cinematográficas brasileiras, sobretudo dos últimos 20 anos (mas não apenas, bastaria resgatar a *estética da fome* no Cinema Novo¹⁰, por exemplo), trazem a violência, a angústia, as doenças mentais e físicas como sintomas de um coletivo, de um Brasil doente – a desigualdade social, a miséria, a violência urbana, a colonização, o racismo e suas violências estruturais, a descrença nas instituições políticas –, tais como *Cronicamente Inviável* (2000), *Quanto Vale ou é por quilo?* (2005), *Os Inquilinos* (2009) e *Jogo das decapitações* (2013), de Sérgio Bianchi, *Amarelo Manga* (2002), *A Febre do Rato* (2011) e *Baixio das Bestas* (2006), de Claudio Assis; *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007) e *Ônibus 174* (2002), de Braulio Mantovani e José Padilha. Essas obras evidenciam um lugar distópico, tanto o lugar de produção, o Brasil e as problemáticas sociais, como suas estéticas que trazem na constituição da imagem um sintoma de mal-estar, como aponta a tese *Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000* (2017), de Bruno Leites. A

⁹ O escapismo é uma das características do movimento romântico em que o sujeito se vê numa vontade de escapar da realidade o cerca, de fugir para uma realidade imaginária onde o mundo se (re)encantou (Rosenfeld e Guinsburg, 1993).

¹⁰ O chamado “Cinema Novo” surge no Brasil trazendo estéticas e narrativas que se opunham aos padrões de cinema comercial vindo dos Estados Unidos e buscavam desvelar questões políticas e sociais do Brasil – sobretudo à desigualdade social e econômica – entre os anos de 1955 e 1973.

tese apresenta um panorama de filmes brasileiros dos anos 2000 sobre a estética da violência e do que chama de um novo naturalismo. Segundo Leites (2017), esses filmes imprimem o mal-estar contemporâneo incorporando em suas estéticas e narrativas as doenças da civilização (o câncer moral da miséria social, as violências urbanas, a poluição das cidades, a epidemia de doenças físicas e psíquicas). São obras que sintomatizam um Brasil doente a partir de uma estética naturalista permeada “[...] de deformações, repetições, de estado de descontrole, de doenças do olhar e de crueldade” (Leites, 2017: n.p.).

Por outro lado, quase que paralelamente a esse período, parece haver a partir de 2005 uma emergência de narrativas e estéticas que trazem a questão do mal-estar, em um tom mais melancólico e lírico. Essas narrativas parecem surgir como possibilidade de reivindicar a representação da subjetividade do sujeito subalternizado, de imprimir os dilemas e as dores para além das questões materiais, mas ao mesmo tempo, a partir delas. O que esses filmes têm em comum são as experiências do sujeito, muitas vezes em situação de *experiências-limite*¹¹, ora movido pela *pulsão de vida* (Eros – os desejos que impulsionam para a vida), ora movidos pela *pulsão anarquista* (pois expressam o mal-estar contemporâneo ao mesmo passo uma potência de (re)encantamento de mundo).

Há, sobretudo no cinema brasileiro dos últimos anos, uma recorrência de filmes cuja temática põe em debate a afirmação do indivíduo, os quais enfatizam as suas experiências e subjetividades. Em entrevista para a *Revista Cinética*, o cineasta Karim Aïnouz fala sobre a estética e conteúdo dos filmes recentes:

¹¹ Cf. Nathalie Zaltzman (1994, p. 62, grifo da autora): “Na experiência-limite o sujeito encontra-se à beira de uma situação mental urgente que ele não pode atravessar ou afrontar sem prejuízo mortal. A experiência-limite se instaura num embargo à vida mental e física de um ser humano, que o expropria de um *direito impessoal à vida*, o priva de suas defesas e o expõe a uma possibilidade constante de morte”.

“Eu não acho que seja um projeto deliberado. Há um projeto deliberado que é a afirmação da vida, uma afirmação da vida que se exerce no caos, na desorganização, no não-planejamento.” (Aïnouz, 2012: 1).

Vê-se essa dualidade entre Tânatos e Eros na representação do sujeito contemporâneo com vontade de se ver livre das amarras da sociedade capitalista – suas instabilidades e satisfações efêmeras e/ou ilusórias –, na tentativa de resgatar uma experiência não diluída pela sociedade capitalista. Quando situados numa experiência-limite, os personagens desses filmes tendem a utilizar suas forças pulsionais para uma mudança, um deslocamento, como no caso de Rosália no filme *Pela Janela* (2017), a qual toma coragem de viajar com o irmão para *Buenos Aires*, ou de Donato no filme *Praia do Futuro* (2014), que, permeado por essa mesma coragem (pulsão anarquista), muda-se para Berlim.

Da mesma maneira que estes personagens parecem fazer uma afirmação da vida nestas obras, suas estéticas parecem convergir para este mesmo fim, já que a característica da montagem e movimentos de câmera evocam essa concepção de *pulsão de vida* e *pulsão anarquista*.

Uma câmera psicanalítica?

Para Aumont, há na instância fílmica um jogo constante em que o espectador se empreende para locupletar as causalidades das cenas, visto que o filme acontece na alçada do tempo, “[...] ela [obra fílmica] é sempre retotalizada por seu espectador, que ao menos tanto quanto na duração, a apreende na sequência, à custa da percepção incessantemente modificada de um *conjunto*.” (Aumont, 2004: 140). Esse processo mental que articula “pensamento visual” e as próprias imagens em movimento está fixo em uma noção de espaço. A

narrativa fílmica se desenharia nesse *espaço de representação*, entendendo este espaço como algo volúvel, móvel e lacunar.

Na psicanálise, a arte se revela –já desde o seu surgimento– um objeto importante de estudos, isto porque para Freud (2007) a obra de arte carregaria traços sintomáticos profundos do artista e do próprio tempo em que ele atua. A obra de arte revelaria um discurso primário, os aspectos mais inconscientes, visto que o artista teria na arte um espaço de “liberdade” de expressão:

Um artista é, certamente, em princípio um introvertido, uma pessoa não muito distante da neurose. É uma pessoa oprimida por necessidades instintuais demasiado intensas. [...] O acesso à região equidistante da fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade [...]. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas (Freud, 2007: 88-89).

A obra em si funcionaria como projeção do inconsciente do artista, ao mesmo passo que capa protetora perante a cultura e a moral vigente –um contrato social que lhe dá a “permissão” do dizer–, por isso a “facilidade” de depositar na arte os segredos da “alma” de quem a cria (Freud, 2007).

Essa conceituação é importante para perceber as marcas estéticas e narrativas que se repetem nos filmes e que parecem materializar um sintoma – o mal-estar contemporâneo e suas variadas nuances. Podemos colher nos filmes *Beira-Mar*, *Pela Janela* e *Praia do Futuro* dois aspectos fundamentais para a construção das camadas de sentido da narrativa: a) o *espaço da representação* funciona como personagem, pois ele contribui decisivamente para os sentidos da narrativa. A trama, sobretudo pela particularidade de serem narrativas que

sobrevalorizam o cotidiano, é apoiada no espaço porque nele se depositam signos que constroem a subjetividade dos personagens, ao mesmo passo que também reveste o todo do enredo puxando a questão da melancolia sob imagens de paisagens e ambiências de natureza que se configuram como extensões dos sentimentos dos personagens; b) sobre a técnica, os filmes tendem a trazer dois estilos de planos de maneira mais recorrente: o primeiro é a atração por horizontes, a profundidade de campo da fotografia, o segundo é o uso de *close-ups* de rostos e o interesse pela realidade interna do personagem.

Assim, estes filmes buscam apreender o espaço sempre de maneira mais lacunar possível, convidando o espectador a locupletar a imagem e a se perder sob imersão fílmica a partir de longos planos-sequência. O espaço representado é personagem e funciona como potência de pensamento. Talvez, por isso a frequência de narrativas no estilo *filme de estrada*, pois esta forma de narrar já possui a carga simbólica do divagar, de se perder, de imaginar, de viajar.

A fim de identificar essas observações, destacam-se as seguintes cenas: a primeira é de *Beira-Mar*. Neste filme, dois garotos, Martin (Mateus Almada) e Tomaz (Maurício Barcellos), viajam pelo litoral gaúcho na resolução de um processo de herança. Esse isolamento durante o percurso da viagem simboliza uma jornada de autoconhecimento e estranhamento para ambos. Trata-se de uma viagem em sentido ambíguo, a viagem como tal, o caminho, a paisagem fria do Rio Grande do Sul, mas também uma viagem no interior dos personagens, seus medos, angústias e o processo de “descoberta” que nesta narrativa se refere à sexualidade.

Já no prólogo do filme a câmera dá a ver, sob forte ruído de vento, o piscar de olhos do personagem Martin. Esta câmera não se intimida em ficar um longo tempo analisando as emoções deste personagem, ora se abre, ora se fecha,

mas sempre o *voyeurizando*. Para Deleuze (1984), esta discussão de enquadramentos que intensificam no quadro em primeiro plano um “objeto”, que pode ou não ser um rosto, é quando ocorre a constituição do *afeto*, “[...] esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’, e por sua vez nos encara, nos olha...” (Deleuze, 1984: 104). Estes quadros que apreendem blocos de imagem-movimento afetivos, e que perduram no rosto dos personagens, têm vontade de comunicação e buscam proporcionar uma experiência estética a partir de um devir sensível. A câmera indica a vida em nebulosidade, um sujeito em constantes devaneios: ora há a sensação de um rosto que encara o espectador, que olha ao mesmo passo que nos faz ver, ora há uma imagem de natureza que faz emergir um deslumbramento de sutilezas, a sensação de *transitoriedade* em Freud (1996).

Ao longo do filme também se itera cenas que trazem a possibilidade de pensar nas pulsões como metáforas, a exemplo de imagens turvas que apreendem planos de alegria e dor: são risos engasgados e olhos reflexivos, às vezes corpos com pura energia, brincando e saltitando, quase dançando diante da câmera. Neste espaço de representação constituem-se “*não acontecimentos*”, longas cenas que capturam pequenos gestos, olhares e muito silêncio, o “*não-dito*” parece gritar nas feições dos personagens.



Figura 3 – Os quadros prolongados nos rostos dos personagens. Fonte: Beira Mar (2015) © DVD



Figura 4 – Quadros que apreendem instâncias de pulsão de vida. Fonte: Beira Mar (2015) © DVD

Esta câmera durante todo o filme se apresenta confusa, ora embaça a paisagem de praia, ora desembaca desvelando o horizonte como se fosse a própria vida tentando ser descoberta. Assim, o dispositivo é evidenciado ao espectador, o que Ismail Xavier (2005) chama de *opacidade*, isto é, as narrativas convidam o espectador à reflexão a partir da mecânica cinematográfica desvelada esteticamente. Parece ser uma câmera “psicanalítica”, que fica ali tentando evidenciar os anseios e desejos dos personagens, como nos *close-up* longos em seus rostos.

O segundo filme é *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone. A trama traz a história de Rosália (Magali Biff), uma mulher de 65 anos que, após passar trinta anos trabalhando numa fábrica de reatores na periferia da cidade de São Paulo, é demitida e começa a enfrentar um vazio existencial. Deprimida, a personagem é forçada a “recomeçar”. Uma viagem que Rosália faz com o irmão de São Paulo até Buenos Aires de carro simboliza a sua experiência de transformação, como se fosse uma viagem de cura, de autoconhecimento e no atravessamento da personagem pela *experiência-limite*.

O cotidiano de Rosália é narrado a partir de uma câmera que captura pequenos gestos, detalhes da *mise-en-scène* que significam sua subjetividade, como os planos-detelhe no relógio despertador insistente (conotando a dedicação exclusiva ao trabalho), na panela de pressão ruidosa (simbólica no seu trabalho doméstico), nos quadros interessados nos pormenores da direção de arte, trazendo a situação socioeconômica (a marmitta em recipiente de plástico, o guarda-roupas com puxadores quebrados, o ventilador funcionando

no quarto). A transformação da personagem no decorrer da trama é realizada a partir de inferências bastante planejadas e metafóricas. No começo do filme, por exemplo, Rosália representa a automação do sujeito no trabalho fabril: ela almoça mal sentada, come apressadamente e sempre está em estado de alerta para voltar ao trabalho; transita pelas ruas passando por pessoas, vitrines e mercadorias variadas, mas sem olhar para os lados, nenhum detalhe lhe chama a atenção. Com uma câmera que encara suas microações, se apreende uma atmosfera de realismo sensorial sobre um cotidiano cronometrado pelo tempo da indústria.

Em contrapartida, mais para o meio do filme em diante –depois de sua demissão– uma nova atmosfera é absorvida, a personagem aparece em trânsito como uma *flâneuse* benjaminiana¹², analisa a multidão, passa a reparar nas minúcias das pequenas mercadorias das lojas à beira da estrada ou na natureza que invade a janela do carro. Quanto mais se distancia da cidade de São Paulo, mais é provocada a deslocar-se da visão centrada do trabalho. A partir de uma montagem que intercala longos planos do horizonte, quadros com bastante profundidade de campo, e quadros fechados no rosto da personagem, tem-se a sensação de Eros e Tântatos em disputa: entre a dor de ter perdido o emprego (os *close-ups* no rosto melancólico, desesperado e por vezes abafado pelo som do choro) e o êxtase da viagem (da paisagem natural em plena exuberância, como o cair das águas nas Cataratas ou o nascer do sol entre arbustos).

¹² O flâneur era uma figura do século XIX que transitava pelas ruas de Paris observando a efervescência da cidade sem perder os detalhes nas pessoas, lugares e objetos: “O flâneur é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor (Benjamin, 2009: 471).



Figura 5 – O luto. Fonte: *Pela Janela* (2017) © DVD.

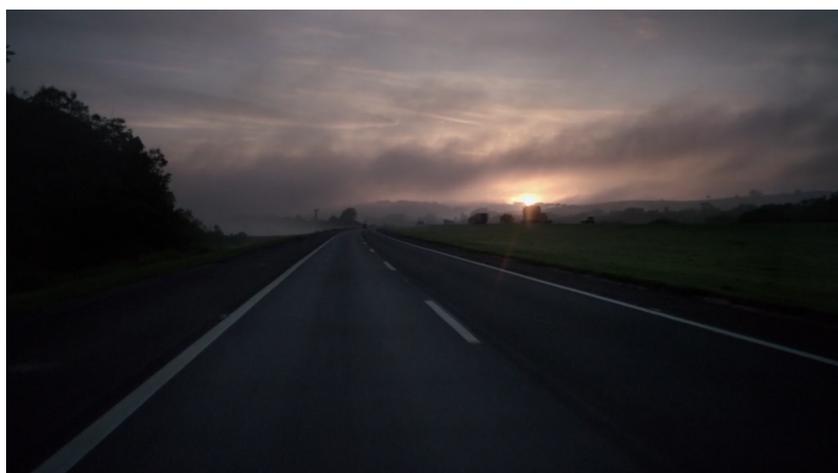


Figura 6 – O horizonte na estrada e o simbólico da transitoriedade.
Fonte: *Pela Janela* (2017) © DVD.



Figura 7 – Rosália sentindo a brisa das Cataratas do Iguaçu.
A natureza como extensão dos sentimentos. Fonte: *Pela Janela* (2017) © DVD.

Por último, o filme *Praia do Futuro*. Nesta obra, o salva-vidas Donato (Wagner Moura) tenta socorrer dois turistas alemães no mar da Praia do Futuro, em Fortaleza, mas um deles acaba morrendo. Donato, então, começa um relacionamento amoroso com Konrad (Clemens Schick), um dos alemães que ele conseguiu salvar do afogamento. Donato é um herói humanizado – cheio de coragem, mas também de medos e fraquezas –, por trás da coragem de enfrentar o mar para salvar vidas esconde-se o medo de assumir o relacionamento com o alemão na sua cidade natal. Assim, Donato se muda para a Alemanha com Konrad, porque lá tem espaço para viver o seu romance longe da pressão social e familiar. Porém, um dia, o passado (seu irmão) vai até Berlim obrigando-o a enfrentá-lo.

Em *Praia do Futuro*, a câmera capta planos mais fixos, enquadramentos que “imitam” pinturas de maneira bastante plástica. São imagens de exuberantes e melancólicas paisagens e corpos performáticos que exalam sensorialidade. A dimensão psicológica dos personagens é composta a partir de imagens que fundem polos contrários: o luto e a potência da vida. Há um jogo visual em que personagens e natureza se apresentam no quadro sem propor hierarquia de significância. O mar, por exemplo, “[...] jamais é tratado como superfície. Ele é a profundidade de uma dicotomia simbólica: de um lado, o perigo, o abismo, o afogamento e a morte; do outro, a aventura, o deslocamento, a travessia, a mudança e a concretização de uma utopia ou futuro.” (Silva, 2014: 1).

As espacialidades de Fortaleza e Berlim simbolizam Eros e Tânatos ao trazer as dualidades de lugar: em Fortaleza o céu se funde com a imensidão do mar azul sob sol escaldante e em Berlim a tonalidade em cinza é quase única na fusão do céu nublado com a água fria do *Rio Spree*. Essa dicotomia é ainda mais evidente quando se observa as potencialidades de sentidos dentro da narrativa: em Fortaleza, a visualidade materializa Eros nas intensas e imersivas imagens e sons de natureza –as panorâmicas das sensuais dunas de areia, o

plano-detalle da plantinha viva em meio ao deserto arenoso, as ondas agressivas, os longos planos fechados do vento tocando o corpo de Donato—.



Figura 8 - A natureza em Eros. Fonte: *Praia do Futuro* (2014) © DVD.

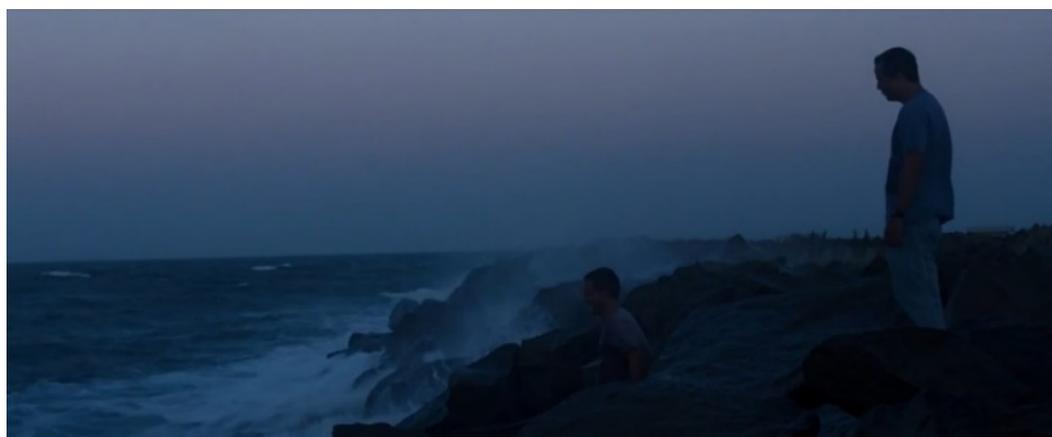


Figura 9 - Donato e Konrad contemplando o mar bravo e melancólico.
 A natureza em Eros E Tântatos. Fonte: *Praia do Futuro* (2014) © DVD.

Em Berlim, a visualidade parece fundir Eros e Tântatos em belas paisagens, como os campos verdes a perder de vista; a simbologia da morte, mais precisamente do luto, no mar quase sem vida, soterrado por bancos de areia e neve, como na cena em que Ayrton conhece o mar alemão:

AYRTON. Eu tive um sonho estranho ontem. Tu “chegava” [sic] da praia carregando meu corpo. Tinha um vento forte cortando meu rosto, mas não era o

mar. Tinha sal preso no meu cabelo, mas não era mais a praia. Eu “tava” [sic] deitado num terreno vazio, aí minha moto derrapava como se tudo fosse feito de gelo (1:32:56).



Figura 10 - A natureza em Tânatos. Fonte: *Praia do Futuro* (2014) © DVD.

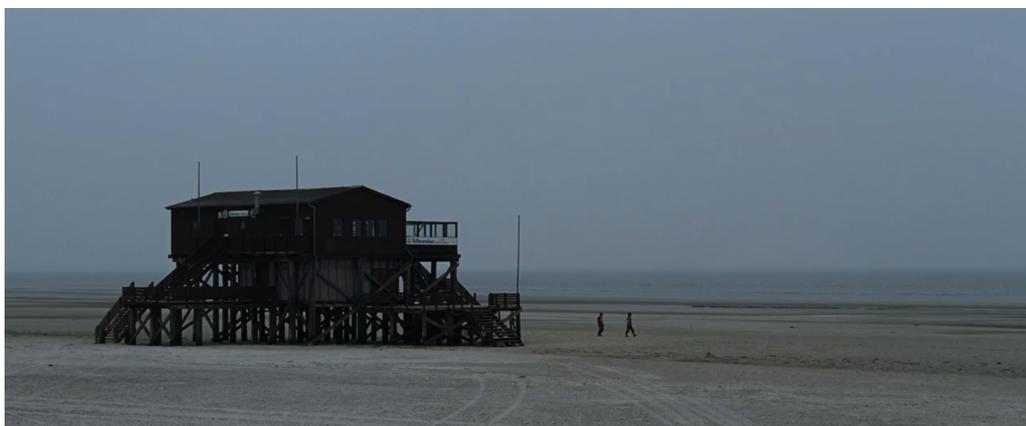


Figura 11 - A pequenez de Ayrton e Donato na imensidão da praia.
Fonte: *Praia do Futuro* (2014) © DVD.

Nesta cena (Imagem 12), a montagem engana o espectador ao mostrar imagens em um suposto tempo presente, mas que é rompido por uma narração em voz *off* de Ayrton e a lembrança carregada de saudade que vivera em viagem. Esta sensação de ao mesmo tempo estar num presente que já passou intensifica a melancolia e a reflexão do “[...] valor da escassez no tempo” (Freud, 1996: 315), da consciência de que todo momento é finito e transitório. Dessa maneira, o horizonte infinito na imagem metaforiza a liberdade de

Donato, mas também enclausura pela pequenez daqueles corpos que parecem querer engolir o mundo a fim de preencher um vazio interior.

Considerações finais

Este ensaio buscou pensar em um cinema brasileiro emergente em articulação com os conceitos de Eros e Tânatos. Vimos que tanto na estética dos filmes como em suas narrativas parece haver dicotomias entre *amor e morte*, *luto e alegria*, *noite e dia*, *inverno e verão*. Entendeu-se que essas narrativas refletem o mal-estar sob uma potência e uma vontade de transgredir a racionalização do pensamento e o desencantamento do mundo. Esse cinema provoca sensibilidades a partir da mistura de várias linguagens, como a composição de imagens plásticas que lembram a pintura, o lirismo como recurso narrativo, a estética documental na ânsia de apreender um cotidiano “realista”.

Perceber esses aspectos estéticos e narrativos, aqui abordados sob recorte de um panorama de filmes, abre perspectivas variadas de estudo: caber-se-ia perguntar como se dá o uso da intermedialidade (a presença de variadas inspirações artísticas como a literatura, a pintura, a linguagem documental etc.); como eles fazem uso da paisagem, do espaço ou da *mise-en-scène* como maneira de construir subjetvidades; como a questão do *declínio da experiência* se apresenta nessas narrativas e quais relações com o tempo presente; como o pensamento romântico pode ser chave de leitura dessas obras. Em suma, aqui se apresentou uma análise de inspiração psicanalítica, mas sem a intenção de psicologizar a arte, pois muitos são os olhares teóricos e metodológicos a suscitar possibilidades de discussões.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2007). *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte. UFMG.

- ____ (2008). *Infância e história*. Destrução e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG.
- Aumont, Jacques (2004). *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ____; Marie, Michel (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- Bauman, Zygmunt (1998). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora.
- Benjamin, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- ____ (2009). *Passagens*. Belo Horizonte. Editora UFMG.
- ____ (2013). *O capitalismo como religião*. Org. Michael Löwy. Tradução de Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo.
- Deleuze, Gilles (1985). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Feldman, Ilana; Eduardo, Cléber (2012). A política do corpo e o corpo político – o cinema de Karim Aïnouz. *Cinética*. Entrevista a Karim Aïnouz.
- Freud, Sigmund (1975). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago.
- ____ (1976). *Luto e melancolia*. Obras completas, Vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago Editora.
- ____ (1996). *Sobre a transitoriedade*. In: Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. (Vol. XIV, p. 315- 319). Rio de Janeiro: Imago.
- ____ (2007). Os caminhos da formação dos sintomas. In: *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise [1916-1917]*, 419-440. Rio de Janeiro: Imago.
- ____ (2013). *As pulsões e seus destinos*. São Paulo: Autêntica.
- Hall, Stuart (1999). *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A.
- Harvey, David (2008). *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17ª Edição. São Paulo: Edições Loyola.
- Jameson, Fredric (2006b). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Edição. São Paulo, Editora Ática.
- Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- Kovács, Maria Júlia (1992). *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Caso do Psicólogo.
- Leites, Bruno Bueno Pinto (2017). *Quando a imagem faz sintoma*. Imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Rosenfeld, Anatol; Guinsburg, Jacó (1993). Romantismo e Classicismo. In: Guinsburg, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. p. 261-274.

Silva, Camila. V. (2014). Metáfora e profundidade: os usos e os efeitos da imagem em 'Praia do Futuro'. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom 2014, 2014, Foz do Iguaçu. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom 2014*. São Paulo: Intercom, v. 37. p. 1-10.

Xavier, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra.

Zaltzman, Nathalie (1994). *A pulsão anarquista*. Tradução de Anna Christina Ribeiro Aguilár. São Paulo: Editora Escuta.

* Grazielle Rodrigues de Oliveira é Doutoranda em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Bolsista CAPES. E-mail: graziellecomz@gmail.com.
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes).