



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SENTIDOS DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NA TRILOGIA DE PABLO
LARRAÍN

VINÍCIUS DE ARAÚJO BARRETO

Brasília, 2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SENTIDOS DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NA TRILOGIA DE PABLO
LARRAÍN

VINÍCIUS DE ARAÚJO BARRETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Brasília, 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín

Autor: Vinícius de Araújo Barreto
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro (UnB)

Profa. Dra. Lavina Madeira Ribeiro
Membro interno - PPGCOM
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Alberto Inácio da Silva
Membro externo
CRIMIC/ Université Paris-Sorbonne

Prof. Dr. Sérgio Araujo de Sá
Suplente - PPGCOM
Universidade de Brasília

Esta dissertação está dedicada a seus possíveis leitores.

AGRADECIMENTOS

À minha família ó Maria, Barreto e Clarissa ó, fonte primeira de todo o amor. A eles devo minha predileção pelos estudos como forma de emancipação.

À Tânia, pela liberdade concedida durante a pesquisa. E pelas conversas que transbordaram para além da pesquisa.

Ao Guilherme, à Clau e ao Alex, pelo estímulo e pelo companheirismo.

À Carla, pelo apoio ó e sem cuja compreensão este trabalho não teria sido possível.

Àqueles que já passaram pela minha vida e contribuíram, de alguma forma, para eu chegar até aqui.



Citação do auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1655), de Calderón de la Barca, no filme *Elisa, vida mía* (1977), de Carlos Saura.

RESUMO

BARRETO, Vinícius. **Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín**. 2015. 167 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Siqueira Montoro.

Defesa: 15/12/15.

Esta dissertação tem como objetivo estudar de que diferentes maneiras se modula a produção de sentidos na trilogia de filmes do diretor Pablo Larraín sobre a ditadura vivida pelo Chile entre 1973 e 1990: *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) e *No* (2012). Para tanto, assume como dado que é a partir da camada narrativa dos filmes que tais sentidos vêm à tona. Assim, procura-se, no marco teórico, estabelecer uma discussão sobre as imagens, a narração e a representação, colocando temas caros a tal debate, como a relação de identificação e distanciamento que o espectador estabelece para com o espetáculo cinematográfico. O método da análise fílmica compreende os longas-metragens enquanto um espaço de comunicação, em que se configuram diferentes relações entre o autor e o espectador. Tal relação é a própria condição de produção dos sentidos, na medida em que esses se dão no entrecruzamento entre a autoria e a espectadorialidade. Nossas conclusões apontam para: a dominância da alegoria em *Tony Manero*, com a veiculação de sentidos desambiguados por uma marcada instância autoral; o distanciamento e o uso paramétrico da decupagem, em *Post mortem*, gerando uma opacidade na produção de sentidos; e a abertura de um espaço de dissenso em torno da interpretação de *No*, pelo emprego da ironia e do pastiche.

Palavras-chave: Cinema; Chile; Alegoria, Distanciamento; Ironia

ABSTRACT

This dissertation aims to study in which different ways the production of meaning in the film trilogy of the director Pablo Larraín on Chile's dictatorship ó *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) and *No* (2012) ó is modulated. Therefore, it assumes that it is from the narrative layer of the films that such senses come to the fore. Based on the theoretical framework, it looks for establishing a discussion on images, narration and representation, placing themes most relevant to the debate, such as the relationship of identification and distancing that the viewer establishes with the cinematographic spectacle. The method of film analysis comprehends feature films as a space of communication, where different relations between the author and the viewer are engaged. Such relationships are the very condition of the production of the senses, as they occur in the intersection between authorship and spectatorship. Our findings point to: the dominance of allegory in *Tony Manero*, with the placement of senses disambiguated by a marked authorial instance; the distancing and the parametric use of *découpage* in *Post mortem*, generating an opacity in the production of senses; and the opening of a dissent space around the interpretation of *No*, by the use of irony and pastiche.

Keywords: Cinema; Chile; Allegory; Distantiation; Irony

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 O <i>Meneur de jeu</i> em <i>Conflitos de amor</i>	49
FIGURA 2 Jerry Thompson, o jornalista que tenta desvendar o enigma de <i>Rosebud</i> em <i>Cidadão Kane</i>	49
FIGURA 3 A sequência do primeiro assassinato em <i>Tony Manero</i>	61
FIGURA 4 A citação da interpretação expressiva de Klaus Kinski por Alfredo Castro....	65
FIGURA 5 As perambulações de Antonio Ricci e seu filho por Roma, em <i>Ladrões de bicicleta</i> e as de Peralta por Santiago.....	69
FIGURA 6 A crise identitária posta em diálogo.....	71
FIGURA 7 Apartando-se dos outros.....	72
FIGURA 8 O sujeito assujeitado: o cinema enquanto alegoria da caverna.....	73
FIGURA 9 O espelho partido: a identidade em crise.....	77
FIGURA 10 Um dia de trabalho.....	85
FIGURA 11 O protagonista duplamente enquadrado.....	87
FIGURA 12 A ruptura do circuito figural.....	90
FIGURA 13 A composição planimétrica e a profundidade de campo.....	96
FIGURA 14 <i>Raccords</i> de diálogo.....	97
FIGURA 15 Exercício paramétrico.....	98
FIGURA 16 O enquadramento anômalo.....	99
FIGURA 17 Parâmetros espaciais.....	101
FIGURA 18 Empunhando uma salsicha.....	107
FIGURA 19 A montagem fragmentária que mantém a continuidade dos diálogos em diferentes espaços.....	116
FIGURA 20 Um olhar irônico sobre o micro-ondas como alegoria da entrada chilena no mercado de consumo global.....	118
FIGURA 21 A oscilação entre ficção e história.....	134

FIGURA 22 O homem (ou o menino?) por trás da campanha.....	143
FIGURA 23 Humor e ironia.....	145
FIGURA 24 Saavedra, uma figura ambígua.....	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 MARCO TEÓRICO.....	18
1.1 A Representação Audiovisual: Imagem E Narração.....	18
1.2 Representação E <i>Mimesis</i> : Contribuições Do Pensamento Filosófico Clássico	26
1.3 A Imagem Pensativa E Uma Nova Partilha Do Sensível	31
2 UMA PANORÂMICA DO CINEMA CHILENO	35
3 O PROBLEMA, O OBJETO E O <i>CORPUS</i>	46
3.1 Questões Que Se Colocam Ao Objeto	48
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	50
4.1 A análise fílmica, a construção de um modelo e os critérios de validez.....	50
5 <i>TONY MANERO</i>	56
5.1 Interpretação De Um Fragmento Fílmico.....	61
5.2 A Expressividade Da Encenação E A Câmera Fascinada	62
5.3 Realismo: Verdade E Verossimilhança	67
5.4 Uma Alegoria Da (Crise De) Identidade Nacional	70
6 <i>POST MORTEM</i>	82
6.1 A Decupagem Paramétrica	91
6.2 Exercícios De Enquadramento.....	95
6.3 A Atuação Desdramatizada	101
6.4 A Experiência Da Espectatorialidade.....	107
7 <i>NO</i>	111
7.1 Pós-Modernismo E Cinema	125
7.2 Pastiche E Hibridização.....	130
7.3 Ironia.....	140
7.4 Saavedra, O Sujeito Interpretante Ironizado.....	147

CONCLUSÕES E ABERTURAS	150
BIBLIOGRAFIA.....	162

INTRODUÇÃO

Tomando como ponto de partida a dimensão representativa do espetáculo cinematográfico, concretizada por meio das imagens e da narração, esta dissertação tem como objetivo precípuo investigar de que diferentes maneiras se modula a produção de sentidos nos filmes que compõem a trilogia do diretor chileno Pablo Larraín sobre a ditadura de Pinochet ó *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010) e *No* (2012).

Na medida em que se configura como representação, o cinema oscila entre a empiria do mundo cotidiano (a ser representado) e a recriação de um mundo ficcional, aquele da *diegese* fílmica. Constatação, portanto, de que o filme é uma construção, uma forma que recria o dado histórico e o encadeia numa fábula imagética. Tal operação é o momento propício em que se pode intervir, de modo investigativo, para se compreender como é reconfigurada a concretude da realidade e interpretar como novos sentidos lhe são atribuídos.

Lançando-se inicialmente no plano imagético da representação fílmica, o marco teórico apresenta uma discussão em torno da dimensão psicológica da ilusão produzida pela imagem. De fato, o peso histórico da analogia, que foi atribuída à imagem figurativa, tende a colocá-la, em nosso imaginário, como sucedâneo da realidade. Tomando-se como ponto de inflexão na história da imagem figurativa a *perspectiva artificialis* renascentista e o posterior adensamento de sua ilusão de realidade no aparato fotográfico e cinematográfico, o marco teórico flagra essa tensão representativa da imagem. Em verdade, a desconfiança para com as imagens, como engano dos sentidos, remonta à crítica platônica das artes plásticas e das poesias épica e trágica.

Daí que a narrativa, entendida como imagem do mundo no sentido mais amplo, é a segunda dimensão da representação a ser tratada no marco teórico. Desde uma abordagem fenomenológica e estruturalista (Christian Metz) até uma construtivista (David Bordwell), a narrativa é vista como um campo em que enunciação e recepção são confrontadas. Para a primeira abordagem, a narração é um construto da instância enunciativa, que engendra a produção de significados na medida em que constrói a narrativa se valendo dos recursos de linguagem cinematográfica. Já a abordagem construtivista da narrativa tende a enxergá-la como uma elaboração imaginária do espectador, que reconfigura o mundo do filme na sua cabeça.

É a partir da narração, portanto, que se configura um *espaço*, que poderíamos conceber triangular: entre instância autoral, filme (a representação propriamente dita) e espectador. O filme é, portanto, o espaço de uma comunicação, em termos de Francesco Casetti e Frederico di Chio (2007), em que emissor e receptor se entrecruzam como forças interpretativas e são mesmo, por vezes, representados por figuras vicárias presentes na trama (o personagem como autor implícito ou espectador implícito).

Desde um ponto de vista platônico (mais uma vez, retornamos ao filósofo), a narração é encarada como uma formulação *diegética*: é o aedo ou poeta trágico quem arma a narrativa homérica ou a cena dramática, respectivamente. A produção de sentidos é uma atribuição exclusiva do polo emissor e é o que nos aponta a leitura de *A República* feita pelo filósofo Eric Havelock. O mundo homérico, nessa chave, é um mundo mentiroso, porque distorce os fatos da realidade e seduz a plateia. A *mimesis* é a perversidade que ata o público ao universo fabulado. Não há, aqui, escapatória para a sedução das imagens e das narrativas: a percepção sensorial (só se produz sentidos a partir de um apelo aos sentidos) bloquearia o acesso a uma cognição intelectual, segundo Platão. Neste regime didático de doação de sentido, o espectador é um ser apassivado.

Aristóteles vem nuançar o repúdio platônico à cena trágica: entendendo a *mimesis* como operação essencial da conversão do mito em fábula, não há que se pensar numa condenação moral da representação pela epopeia ou pela tragédia. Para o peripatético, as formas da representação não são um ludíbrio do espectador. Mais especificamente a tragédia, sobre a qual se debruça Aristóteles em sua *Poética*, imita ações, e não agentes; não há que se rechaçar a ação de determinado personagem, mas pensá-la como uma função do jogo dramático. A teia narrativa é propriamente um sistema de relações em que *terror* e *piedade* são os efeitos a serem alcançados perante a plateia.

Portanto, ainda que herdeira da uma concepção platônica (a cena ainda tem o poder de produzir determinados efeitos no público), a poética aristotélica instaura um *intervalo* entre a cena e o receptor, até então inaudito na visão platônica da representação. De fato, para este, como se viu, a *identificação* entre a cena trágica e o receptor era um dado inapelável. Aristóteles vem para firmar uma *distância ótima*, que dota o espectador de uma capacidade de cognição para além da possível sedução na qual a representação pretenderia lhe atar. No lugar da identificação, a *diferença*.

A afirmação dessa diferença contribuirá fundamentalmente para a problematização teórica posterior, ao longo da análise fílmica das três obras, já que se quer pensar de que maneira a produção de sentidos nos filmes é estabelecida a partir das distintas configurações da relação *instância autoral-representação-espectador*.

Ora, se o intuito era abrir este espaço triangular, por que então ãretrocederõ a Platão, onde ele estava obstruído? Porque, primeiramente, haveria muito de concepção platônica da representação fílmica na primeira das três obras estudadas ó *Tony Manero*. Ali, é o autor que emana os sentidos e esses só são eficazes na medida em que produzem determinados efeitos miméticos no público. É a partir dessa concepção, portanto, que se pode começar a pensar os filmes; ela é o ponto de partida do qual se pode entender como, nos filmes seguintes, o circuito mimético de identificação cena-receptor é abandonado como estratégia de produção de sentidos.

Mas, em segundo lugar, e talvez mais fundamentalmente ainda, a concepção platônica é essencial na análise porque o espaço triangular instância autoral-representação-espectador é, antes de mais nada, *imaginado* pela instância autoral ó o que é essencial de se destacar. A espectadorialidade ó uma determinada posição para o espectador na produção de sentidos do filme ó é, aqui, uma função pensada pelo autor do filme. Quer-se com isso dizer que, além da trama, o autor concebe um determinado espectador õidealõ, o qual aquele espera que reaja de tal maneira àquilo que está projetado na tela (daí a relevância do debate, no marco teórico, entre as teorias enunciativas e as receptivas da narrativa). Identificação, distanciamento, heterogeneidade de sentidos: quais as diversas maneiras com que o autor define diferentes õpartilhas do sensívelõ (RANCIÈRE, 2005), no sentido de capacidades interpretativas?

O regime platônico é então incontornável porque o presente trabalho assume como dado que o autor é quem imagina esse espaço. O estudo, portanto, tem um viés autoral, já que se debruça sobre essa *instância* (mais do que *pessoa*, para se evitar uma antropomorfização excessiva da figura do autor) como foco de seu estudo. O que quer dizer duas coisas essenciais, a saber: a) que não se concorda, de antemão, com a ideia de que o autor é o único doador de sentido num filme (por isso pensamos que o espaço de interpretação é *imaginado* por ele, não sendo tal espaço uma configuração evidente por si

mesma); e b) que a recepção é, sim, um elo relevante da cadeia interpretativa, mas que aqui não é aprofundado por uma necessidade de delimitação do objeto de estudo¹.

A metodologia a ser empregada é a da análise fílmica, que se detém em três momentos, sendo cada um dos filmes da trilogia, e tenta apreender como a narrativa é construída de modo a encaminhar um determinado sentido ou possibilidades de sentido. Mais especificamente, um objetivo subsidiário é identificar o tratamento que a instância autoral dá ao protagonista de cada trama, haja vista que, conforme se aventará mais à frente, a concepção autoral do espectador ideal estaria refletida na figura do protagonista enquanto espectador implícito, podendo mesmo tal figura remeter a um autor implícito. É o que chamaremos de passagem de um *sujeito interpretado* para um *sujeito interpretante*.

Como objetivo externo ao objeto de estudo, pretende-se contribuir para um conhecimento mais aprofundado da poética de um diretor cuja produção, recente, ainda foi pouco vista no Brasil. Por ser variada, adotando *mises en scène* por vezes díspares em cada filme, a trilogia de Pablo Larraín revela a produção instigante de um diretor que busca dar diferentes formas a seus anseios de produção de sentidos e reinterpretação dos fatos históricos à luz deste começo de século, em que as memórias das ditaduras latino-americanas são revivificadas. Particularmente no Chile, o processo de branqueamento da memória (MOULIAN, 2002) é com a manutenção do modelo econômico neoliberal implantado pela ditadura e perpetuado no regime democrático é tendeu a recalcar os traumas das violações aos direitos humanos cometidas no regime de Pinochet e a obstruir o debate sobre o passado.

Por último, esta pesquisa se justifica na medida em que dialoga com aquilo que objetiva a linha de Imagem, som e escrita deste Programa de Pós-graduação em Comunicação: trata-se de investigar a imagem e a narrativa cinematográficas tendo-se em conta a experiência contemporânea dos sujeitos, conforme nos assevera a ementa da linha. O trânsito entre estéticas e linguagens enquanto característica da contemporaneidade é

¹ Para um debate aprofundado sobre a reconfiguração do conceito de autoria no cinema, desde uma concepção romântica, que entende o autor como o cerne do processo de produção de sentido, até uma contemporânea, em que ele é visto como o agente anômalo, que, à margem do processo de significação, coloca os sentidos num movimento de circularidade em que o espectador se torna um elemento fundamental para atribuição de novos sentidos, consultar a tese de doutorado de Michael Peixoto, *A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea* (2014), sob a mesma orientação da desta dissertação. Tanto Peixoto quanto o autor desta dissertação fazem parte do grupo de pesquisa do CNPq *Narrativas audiovisuais e processos sociomediáticos*.

previsto também no horizonte da linha ó é evidenciado pela preocupação em identificar uma oscilação entre regimes de produção de sentidos ao longo dos filmes em análise.

1 MARCO TEÓRICO

1.1 A Representação Audiovisual: Imagem E Narração

A representação é entendida aqui como processo de reconfiguração da realidade por meio da linguagem cinematográfica, se valendo das imagens e da narrativa. Como apontam Francesco Casetti e Frederico di Chio (2007), a representação ativa uma função *vicária* do texto fílmico: operação fundamental de substituição, de remodelação da realidade para o que os autores chamam de um *omundo possível* do filme: *“Um mundo em equilíbrio entre a recuperação dos dados efetivos e a construção de uma ficção, entre o reenvio à dimensão empírica e a definição de uma realidade própria”* (CASSETTI E DICHIO, 2007: 121, tradução nossa²).

A representação audiovisual é construída em duas etapas: a) a imagem, seu material primeiro de expressão; b) a narrativa, que encadeia tais imagens. Toma-se emprestada tal divisão de André Gaudreault e François Jost (2009), que entendem a representação como que repousando sobre uma dupla articulação: primeiramente, a da *mostração*, *“articulação entre fotograma e fotograma, que é a base mesma do procedimento do cinematógrafo e que permite a apresentação em contínuo, sobre a tela, de uma série de quadros fotográficos sucessivos (os fotogramas)”* (GAUDREAU E JOST, 2009: 74). A segunda camada é a da *narração* propriamente dita. Aqui, não se trata mais da articulação de fotogramas, como na *mostração*, mas de uma *“articulação entre plano e plano”* (idem) *“é portanto, de ordem superior, a que poderíamos chamar, grosso modo, de montagem.”*

Essa dupla articulação tem uma origem mais antiga: Platão, *na República*, e Aristóteles, *na Poética*, já diferenciam a tragédia da epopeia, pelo que a primeira *mostra* as ações, enquanto a segunda as *narra* pela voz do aedo. No campo dos estudos da narrativa cinematográfica, as visões platônica e aristotélica delimitam duas abordagens que David Bordwell (1996) define, respectivamente, como as teorias *“diegéticas”* e *“miméticas”* da narração.

As primeiras, fundadas na crítica platônica do poema homérico, privilegiam a representação como que armada por um narrador. Assim, tem-se, por exemplo, a teoria da enunciação, que entende o filme como *“conjunto de operações discursivas que transformam uma intenção autoral em um discurso textual, produzindo um texto fílmico”*

² *“Un mundo en equilibrio entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia.”*

que é realizado "por" um produtor "para" um espectador (STAM, 2006: 274). Já as teorias miméticas, de lastro aristotélico, privilegiam a cena como um espetáculo aberto à observação, que se revelaria por si próprio, independentemente de uma voz que as enunciaria. A teoria de André Bazin (1991) do cinema "total", transparente, que deveria dar-se a ver sem a interferência da montagem, se caracteriza como uma teoria mimética (BORDWELL, 1996).

Mas debrucemo-nos inicialmente sobre a representação pela imagem (camada da mostra) e os problemas que daí emergem, para depois partirmos para a representação pela narração (camada da narração).

Uma das dimensões fundamentais da imagem é sua capacidade representativa. É pela tensão entre a presença de uma imagem representante e a ausência do objeto representado que a representação se efetiva. Na medida em que esta relação entre imagem e objeto nunca é apaziguada, ela emerge como um problema ó notadamente no cinema, devido ao que se convencionou chamar sua impressão de realidade (METZ, 2007): a imagem cinematográfica almeja, em certa medida, ser confundida com o próprio referente.

De fato, paira sobre a imagem o peso de uma relação analógica com o objeto ao qual ela remonta. A *perspectiva artificialis* como tecnologia desenvolvida pelo olhar renascentista, por exemplo, já aponta para a busca de tal analogia. Segundo Jacques Aumont (2002: 215), "o sistema dominante entre nós, que se impôs na pintura ocidental a partir do início do século XV com a perspectiva artificialis, procurou-se copiar a perspectiva natural processada no olho humano".

O Renascimento é, pois, um momento histórico exemplificador da dimensão representativa da imagem. De fato, a crítica francesa de viés marxista e psicanalítico dos anos 70 vai problematizar justamente a apropriação, pela câmera do cinema, da "ideologia perspectivista" renascentista, fundada no olhar do sujeito burguês racional. Jean-Louis Baudry, no artigo "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base", apontará: "Como manifesta claramente a história do cinema, é a construção perspectivista do Renascimento que está na origem do modelo que serve ao cinema" (BAUDRY, 1983: 386).

David Bordwell vai se contrapor a tal concepção, que condena esta herança "maldita" da *perspectiva artificialis* no cinema. Segundo o autor, a câmera conta com artifícios suficientes para superar a linearidade da perspectiva renascentista. Por exemplo,

com lentes muito grandes, o mais distante de dois objetos parece maior, um efeito que Kurosawa utiliza frequentemente em *O barba ruiva* (1996: 107, tradução nossa³). Bordwell inverte ainda o sentido que coloca a pintura renascentista como origem da perspectiva linear: na verdade, tal perspectiva já fora estabelecida pela disposição da cena no teatro ateniense do século V a.C. Lembrando-nos de que a palavra *teatro* quer dizer lugar para ver, o autor afirma:

Ao menos parece muito provável que a Grécia de Aristóteles tivesse em seus teatros e suas pinturas um conhecimento tácito de como calcular o espetáculo visual em relação à visão do espectador. Este conhecimento inaugura uma teoria mimética da narração nas artes visuais (BORDWELL, 1996: 4, tradução nossa⁴).

A perspectiva renascentista seria, pois, apenas um ponto intermediário na história que vai da organização da cena, na tragédia clássica, à organização do espaço pró-filmico pela câmera e não a gênese da perspectiva linear.

Em que pese a diferença das concepções de Baudry e Bordwell sobre o perspectivismo e a ideologia burguesa do sujeito racional autocentrado, para o primeiro; mera organização científica do espaço, para o segundo, não é difícil pensarmos o quanto de *ilusão* está contido no afã representativo da imagem. A ilusão primeira da imagem, poder-se-ia dizer, é aquela advinda de sua chamada dupla realidade (AUMONT, 2002): suporte bidimensional que quer representar um espaço tridimensional. Trata-se, como se viu no caso da perspectiva, de produzir um efeito psicológico ilusionista superando as limitações do suporte para se passar a impressão de uma profundidade. Ainda segundo Aumont (2002: 99), pode-se sustentar que todas as artes representativas, em nossa civilização, foram fundadas em uma ilusão parcial de realidade, dependente das condições tecnológicas e físicas de cada arte.

É importante, todavia, ressaltar que, ao se identificar a ilusão inerente à representatividade da imagem, se pretende não somente fazer uma constatação desta dimensão *psicológica* da representação, sem tachá-la como mero engano dos sentidos. Tampouco se quer reduzir toda a dimensão da representação à mera ilusão. A distinção entre os dois conceitos, feita por Jacques Aumont, se faz valiosa:

³ Con lentes muy largas, el más lejano de dos objetos idénticos parece mayor, un efecto que frecuentemente utiliza Kurosawa en *Barbarroja*.

⁴ Al menos parece muy probable que la Grecia de Aristóteles tuviera en sus teatros y sus pinturas un conocimiento tácito de como calcular el espectáculo visual en relación con la visión del espectador. Este conocimiento inaugura una teoría mimética de la narración en las artes visuales.

A representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver -por delegação- uma realidade ausente, que lhe é oferecida sob a forma de um substituto. A ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação (AUMONT, 2002: 105).

No caso da imagem em movimento do cinema, à já mencionada dupla realidade da imagem estática adiciona-se o fenômeno da *ilusão de realidade*: os filmes, por mais fantasiosos que sejam, são altamente críveis. Rudolf Arnheim, que vê no cinema uma série de limitações inerentes que o privam de ser um mero decalque da realidade, defende a ideia de uma ilusão parcial da sétima arte para explicar a credibilidade que o espectador deposita nela.

O filme é a imagem animada que está a meio caminho entre o teatro e a fotografia. Apresenta espaço, não como no palco, com a ajuda do espaço real, mas, como na vulgar fotografia, com uma superfície plana. Apesar disso, e por várias razões, a noção de espaço não é tão fraca como em qualquer fotografia. Há uma certa ilusão de profundidade que atrai o espectador (ARNHEIM, 1960: 38).

Os estudos de Arnheim sobre o cinema estão baseados na *Materialtheorie*, para a qual a representação da realidade está condicionada ao suporte de expressão de uma determinada forma artística. As principais limitações da imagem cinematográfica apontadas pelo autor são: a quebra da continuidade do espaço pelo enquadramento, a ruptura temporal pelo corte, a ausência de som e de cores (seu livro é de 1932) e a limitada profundidade de campo.

Cabe frisar que essas características da linguagem cinematográfica são entendidas como limitações se comparadas ao olhar humano, que é sempre o paradigma na teoria de Arnheim. Mas o mérito de seu pensamento é o de acreditar que todas essas privações do olhar cinematográfico são justamente o que o define como manifestação artística. De fato, segundo a *Gestalt* da percepção artística, que embasa a teoria de Arnheim, basta apenas alguns escassos elementos para se ter uma impressão de completude e quanto mais reduzidas forem essas pistas da imagem, mais artística será essa impressão. No cinema e no teatro, por isso mesmo, quando se apresentam os fatores essenciais dum acontecimento, criamos a ilusão. (ARNHEIM, 1960: 41).⁵

⁵ A teoria do cinema de Arnheim caminha de um inicial elogio à ilusão parcial do cinema, rechaçando a ideia de que este é apenas um registro do real, para uma concepção de ilusão total cinematográfica, mais tardia. Os adventos da cor e do som são de início tidos pelo autor como supérfluos, mera perfumaria para atender as demandas de um público inculto e ávido por realismo e são reconhecidos em artigos posteriores como potencialidades artísticas. E o autor faz, assim, as pazes com o público. Compreende-se facilmente a razão por que o grande público cinematográfico aplaudiu a introdução do diálogo sonoro. O público deseja apenas viver o mais completamente possível os acontecimentos emocionantes a que assiste. (idem: 231)

No seu artigo "A respeito da impressão de realidade no cinema", Christian Metz (2007) vai criticar justamente a passagem acima transcrita da obra de Arnheim, que coloca o cinema a meio caminho entre a fotografia e o teatro, sendo este último uma representação "forte" do real. Para Metz, há que se fazer uma distinção entre "impressão de realidade" e "percepção de realidade": o teatro, mergulhado no espaço e no tempo reais do cenário, nos fornece a percepção da realidade. No caso do cinema, é justamente a sua irrealidade e a intangibilidade de imagem meramente projetada na tela que nos dá uma impressão, e não percepção, de realidade tão marcante.

É conhecida ainda a tese de Metz de que a impressão de realidade do cinema é potencializada pela maior capacidade projetiva do espectador em relação aos personagens, se comparado à espectralidade no teatro:

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma "realidade" que é a da ficção (noção de "diegese"), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à percepção do filme (METZ, 2007:23).

Constata-se, a partir desse trecho, haver uma participação espectral no processo ilusório criado pelo cinema, quando Metz diz que a realidade diegética é construída também por quem assiste ao filme. Assim, não se reduz, de imediato, a ilusão a um mero engodo, e o espectador, a uma condição de total passividade.

O espectador é "desligado" do mundo real, é verdade; mas ele ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma "transferência" de realidade; esta implica uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual (METZ, 2007: 25).

A "distância psíquica" (AUMONT, 2002), entendida como relação imaginária entre os objetos da representação e o espectador, é então drasticamente reduzida na experiência cinematográfica. De fato, Benjamin, por exemplo, no seu relativo entusiasmo para com a emergência dos meios de comunicação de longo alcance no início do século XX, apontará a perda da "aura" justamente como este fenômeno de aproximação empática entre o público e a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. A aura, que agora se esfuma, é esta "aparição única de uma coisa *distante* por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1987: 170, grifo nosso).

Mas, de fato, o eixo central da tese de Metz é o de que o movimento das imagens, muito mais do que a presença virtual dos atores, é o elemento que dá a forte "impressão de realidade" na experiência fílmica. O movimento proporciona relevo às figuras estampadas

na tela: fazendo-as saltar de um fundo, ele as substancializa. O movimento é, pois, um índice de realidade suplementar do cinema em relação à fotografia: se esta está imersa num ãter-estadoö (verificação de um passado cristalizado, segundo Roland Barthes), para Metz o movimento do cinema tem uma função de presentificação permanente da imagem (METZ, 2007).

Ainda, o movimento da imagem cinematográfica, segundo o autor, subverteria uma relação hierarquizante que coloca o objeto num grau de ãverdadeö acima do de sua imagem. De fato, segundo a doutrina platônica das Formas, o objeto é uma degeneração em primeiro grau de uma Ideia, e a imagem, uma degeneração em segundo grau (exemplo: a Forma ideal ãcamaö, o objeto cama e a imagem de uma cama) (PLATÃO, 2001). Para Metz, tal distinção é de ordem tátil e não se aplica à imagem em movimento, percebida unicamente pela visão.

Como o movimento nunca é material, mas sempre visual, reproduzir-lhe a visão é reproduzir-lhe a realidade; em verdade, o movimento não pode ser ãreproduzidoö só pode ser re-produzido por uma segunda produção, que pertence ó para quem olha ó à *mesma ordem de realidade da primeira* (METZ, 2007: 22, grifo nosso)

A observação metziana de que a impressão de realidade no cinema advém fundamentalmente do movimento da imagem nos conduz da etapa da mostraçãõ à da narraçãõ. Não sem antes ressaltar que a tensão da representação pela imagem figurativa vem justamente desta ambiçãõ analógica que lhe é imputada histórica e culturalmente, e que a lança na eterna persecuçãõ de um referente. O que se tentou mapear acima foram estes mecanismos ilusionistas da imagem em movimento e a sua impressão de realidade, remontando à *perspectiva artificialis* como momento-chave desta busca pela analogia.

De fato, a imagem desperta uma desconfiança (de lastro platônico) ao almejar ser o sucedâneo da realidade. Residiria aí, na sua força vicária, o potencial de engodo da imagem. Por sua vez, a observação metziana sobre o poder re-atualizador do movimento na imagem cinematográfica coloca a representação como fenômeno capaz de engendrar sua própria realidade. Por seu viés aristotélico, a tese metziana relativiza a posição platônica e devolve à representação sua verdade.

Mas a análise não estaria completa se não nos debruçássemos sobre a representação cinematográfica pelo prisma da narraçãõ. De fato, quando Metz afirma que uma imagem não é o equivalente de uma palavra mas de um enunciado (princípio de narraçãõ) intui-se daí que a própria mostraçãõ está prenhe de uma narratividade: o plano de um revólver não

quer dizer *revólverö*, e sim *õeis um revólverö* (idem). Não é outra a constatação de Jost e Gaudreault quando afirmam que a narração é uma *õsegunda* camada de *narratividadeö* (2009: 74); a imagem é a primeira, visto que já possui uma sintaxe narrativa latente, que é concretizada quando se encadeiam as imagens numa narrativa cinematográfica.

Como se define a narração cinematográfica? Uma definição é dada por Metz: *õSequência fechada, sequência temporal, discurso, instância irrealizanteö* (ibidem: 37). Sequência fechada porque possui um começo e um fim *ó* o que quer dizer que, diferentemente do fluxo temporal do mundo, a narração possui uma temporalidade delimitada (o tempo da projeção de um filme). Sequência temporal porque encadeia os acontecimentos numa sintaxe linear. E instância irrealizante (e eis o que nos parece mais fundamental na definição) porque *õa* percepção da narração como real *ó* isto é, como sendo realmente uma narração *ó* tem como consequência imediata a de *irrealizar* a coisa-narrada *ö* (ibidem: 35). Ou seja, a presença da narração se efetiva concomitantemente à exclusão do referente do mundo empírico.

Quanto à narração entendida como discurso, em Metz, isso se deve à preocupação do estruturalismo em evidenciar a figura do sujeito enunciador. A *õvozö* por trás do texto converte-o numa discursividade que o torna local de entrecruzamento de posições ideológicas, nunca sendo tal texto *õinocenteö* ou *õtransparenteö*, o que quer dizer evidente por si. Ele é antes engendrado desde um certo local. Já para David Bordwell, a teoria da enunciação, que sinaliza a existência dessa voz, *antropomorfiça* a narração e em nada contribui para uma concepção científica do que seja a narrativa. De fato, toda a teoria construtivista da narrativa cinematográfica de Bordwell privilegia a figura do espectador, que constrói a história, em detrimento da de um enunciador. Segundo ele:

A teoria da enunciação proporcionou um maior ímpeto ao estudo detalhado do estilo fílmico e obrigou os cinéfilos a pensar a narração de forma mais sofisticada. Mas, devido à falta de equivalentes fílmicos para a maioria dos aspectos básicos da atividade verbal, sugiro que abandonemos o estudo da enunciação (BORDWELL, 1996: 26, tradução nossa⁶)

Para Bordwell, a narração é antes *õo* processo mediante o qual o argumento e o estilo do filme interatuam na ação de indicar e canalizar a construção da história que o

⁶ *õLa teoría de la enunciación ha proporcionado un mayor ímpetu al estudio detallado del estilo fílmico, y ha obligado a los cinéfilos a pensar en la narración de formas más sofisticadas. Pero debido a la falta de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal, sugiero que abandonemos el estudio de la enunciación.ö*

espectador faz (BORDWELL, 1996: 53, tradução nossa, grifo nosso⁷). O *argumento*, resumidamente, é a organização real e a representação da história no filme (idem: 50, tradução nossa⁸). Poderíamos entendê-lo como um guia que permite ao espectador configurar a história. O *estilo*, por sua vez, é o uso sistemático de recursos cinematográficos no filme (idem: 50, tradução nossa⁹). Pensemos, por exemplo, nos diversos manuseios possíveis da luz ou da montagem num determinado filme. São, pois, estas duas dimensões o argumento e estilo que definem a narração como atividade que lança pistas para que o espectador construa a *história*, que, por seu turno, é o resultado da captação de chaves narrativas, de aplicação de esquemas e estruturas e comprovações de hipóteses (idem: 49, tradução nossa¹⁰). De fato, o autor reforça a compreensão de que a história não é aquilo que se vê na tela, mas o resultado de uma produção imaginária do espectador. Eis aí o grande diferencial da teoria construtivista de Bordwell em relação à semiologia estruturalista, que se ateu à figura do emissor sem considerar muito o papel do receptor da mensagem.

É certo que a teoria construtivista, ao rechaçar a instância enunciativa do filme, revela as limitações de seu alcance quando vai estudar o chamado modo de narração¹¹ de arte e ensaio (BORDWELL, 1996), em que uma instância autoral se faz mais evidente. Se, por um lado, conforme o próprio Bordwell, a história canônica [modo de narração clássico] concorda perfeitamente com uma teoria construtivista do conhecimento narrativo (idem: 35, tradução nossa¹²), por outro, a instância enunciativa já não pode ser completamente ignorada no cinema de arte e ensaio: nele a aberta autoconsciência da narração é frequentemente um paralelismo da ênfase transtextual do *cineasta entendido como fonte* (BORDWELL, 1996: 211, tradução nossa, grifo nosso¹³).

De fato, o construtivismo de Bordwell parece muito adequado para se interpretar a narrativa do cinema standardizado hollywoodiano. Entender, por exemplo, que o espectador configura uma história na sua cabeça tomando como regra esquemas mentais de

⁷ El proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador.

⁸ La organización real y la representación de la historia en la película.

⁹ El uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme.

¹⁰ Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis.

¹¹ Segundo David Bordwell, modo de narração é o conjunto de normas de construção e compreensão narrativas historicamente distintas (1996: 150).

¹² La historia canónica concuerda perfectamente con una teoría construtivista del conocimiento narrativo.

¹³ La abierta autoconsciencia de la narración es frecuentemente un paralelismo del énfasis transtextual en el cineasta entendido como fuente.

espaço e tempo inferidos a partir do mundo cotidiano pressupõe uma continuidade natural entre o mundo empírico e o mundo ficcional, o que só faz sentido no caso de um cinema comprometido com uma ideia de irrevogabilidade do mundo dado, um cinema transparente, em que a história se conta de forma naturalizada, como se não fosse manipulada por uma instância autoral que a engendra. Não é outra a crítica de Adorno e Horkheimer quando afirmam que a nova ideologia [da indústria cultural] tem por objeto o mundo enquanto tal (1985:122). Assim, corre-se o risco (que Bordwell, reconheça-se, busca contornar) de se normalizar o modo de narração clássico ao tempo em que a narrativa de arte e ensaio passa a ser vista como desvio da norma, já que constantemente rompe com os pressupostos cognitivos do mundo enquanto tal.

Ainda assim, a teoria da narração de Bordwell tem o mérito de relativizar a enunciação para lançar luz sobre a recepção e contribui para uma concepção da narrativa não mais baseada no esquema platônico, que coloca numa ponta um sujeito produtor de um sentido e na outra, um receptor passivo aos efeitos desse sentido. É contra essa lógica da arte como produtora de efeitos perante o espectador que, veremos mais à frente, se insurgirá Jacques Rancière: no lugar de uma relação didática entre um emissor de conteúdo e seu receptor, deve surgir um espaço de pura heterogeneidade entre ambos, abrindo-se para o último o exercício livre da interpretação.

1.2 Representação e *Mimesis*: Contribuições Do Pensamento Filosófico Clássico

A desconfiança platônica da representação poética inaugurou uma longa tradição de pensamento que observa nas imagens e na narrativa uma forma de ocultamento das essências. Esse pensamento encontra-se substanciado na sua obra *A República*, mormente em seus Livros III e X. Ali, Platão tece sua crítica à representação do mundo pela epopeia baseado no conceito fundante de *mimesis*. Segundo Eric Havelock (1996), a crítica de Platão a Homero se deve ao empenho do primeiro em romper com a tradição de transmissão oral do conhecimento (representada pela figura do rapsodo homérico), atribuindo à escrita a função de difusão do saber. Esta passagem do oral ao escrito implicaria, ainda, numa mudança de chave da cognição: do sensorial para o conceitual.

Assim, quando Havelock afirma que a *mimesis*, em Platão, é o ato integral da representação poética, e não mais apenas o estilo dramático (HAVELOCK, 1996: 42), quer, com isso, estabelecer que o ataque platônico se dirige tanto à representação teatral

(tragédia) quanto à declamação da epopeia pelo rapsodo (vale lembrar que a transmissão do poema homérico era essencialmente oral, à época de Platão). A *mimesis* é, num primeiro momento, esta identificação do ator (tragédia) ou do narrador (epopeia) com o personagem. Num segundo momento, a *mimesis* é a identificação de um público com a performance (do ator ou do aedo). Segundo Havelock,

Ela [*mimesis*] é agora o nome da identificação pessoal ativa mediante a qual o público estabelece uma empatia com a representação. É o nome da nossa *submissão* à sedução. Ela não mais descreve a visão imperfeita do artista, seja ela qual for, mas a identificação do público com aquela visão. (HAVELOCK, 1996:4, grifo nosso)

Ainda para Havelock, Platão não vacila em classificar essa identificação como algo patológico. Mas de onde viria esta concepção da representação poética como algo tão lancinante e inapelável, que apreende o espectador nas suas teias? Havelock pede a nós, leitores modernos, que façamos um exercício de deslocamento temporal e entendamos a fruição poética não mais em nossos termos contemporâneos (como õatividade desinteressadaõ), mas como cumprindo uma função social de recepção da tradição e dos conhecimentos morais e práticos, na Grécia do século IV a.C¹⁴.

De fato, cabia à narrativa homérica este papel de guardiã e transmissora da tradição, dos saberes e das práticas herdadas da civilização micênica pela Grécia clássica. Tratava-se, segundo Havelock, de preservar uma unidade grega após a diáspora desta civilização pelo Mar Egeu ó e a poesia épica vinha cumprir essa função. Platão entende Homero como um doutrinador; sua imagem não coincide em quase nada com a que temos do poeta de hoje: õO poeta era antes de mais nada o escriba, o erudito e o jurista da sociedade, e somente num sentido secundário seu artista e homem de espetáculosõ (HAVELOCK, 1996: 111). E se a *Ilíada* e a *Odisseia* seguem uma metrificação e um ritmo, é muito mais por conveniências didáticas do que estéticas: numa cultura oral, tais ornamentos funcionam como artifícios que facilitam a memorização do conteúdo. Some-se a isso a performance do ator ou do rapsodo como forma de potencializar uma *identificação* que visa, ao fim e ao cabo, fazer o espectador memorizar mais facilmente uma tradição.

Platão inaugura aí uma estética dos *efeitos*: a representação engendrando-os perante o espectador. Será este um tema recorrente na crítica. Aristóteles, por exemplo, se vale de

¹⁴ Por exemplo, õpodemos dizer que o Livro I da *Ilíada* conserva um relato completo e formular de carregamento, embarque, desembarque e descarregamentoõ (HAVELOCK, 1996: 102).

tal estética quando fala do poder catártico da tragédia, no que esta é capaz de produzir sentimentos de *terror* e *piedade* na plateia. Bebem também nessa fonte platônica o conceito metziano de identificação do espectador com o personagem (já citado) e toda uma tradição de pensamento crítico francês dos anos 60/70, como o também já mencionado Jean-Louis Baudry, que vê no dispositivo cinematográfico um mecanismo de produção de efeitos ilusórios: a sala de cinema como a caverna platônica.

E no que esta transmissão de conhecimento sensível ó pela performance visual, pelo ritmo sonoro do poema, pelo fluxo temporal da narrativa ó tem de tão maligno aos olhos de Platão? Para o filósofo, a disseminação dos códigos técnicos e morais, diluídos na temporalidade da narrativa homérica, produz um tipo degenerado de conhecimento que ele chama de *doxa*: conhecimento de acontecimentos isolados reunidos numa série paratática da narrativa homérica, sem que se estabeleça entre eles uma causa.

A *doxa* (o ãsenso comumõ, em termos contemporãneos) é, em suma, o tipo de conhecimento produzido pela experiẽncia estãtica, sensível, atravãs de uma empatia mimãtica do espectador com a representaãõ.

A perversidade da *doxa* homérica, para Platãõ, estã em que ela lanãa o espectador num torvelinho de sensaãões que o impedem de alcanãar um real conhecimento õpor trãsõ dos fenõmenos cambiantes. Esse conhecimento filosõfico sõ pode se produzir quando há nãõ mais a identificaãõ mimãtica do sujeito com o objeto, mas sim uma disjunãõ entre os dois. Se a *mimesis* da narrativa oral aproxima o espectador do mundo sensível, a escrita permitiria um afastamento, uma possibilidade de anãlise racional, distanciada, do objeto pelo sujeito. Vem à baila novamente a tensãõ entre aproximaãõ e distanciamento, que tanto caracteriza a representaãõ ó aqui nãõ entre referente e imagem, mas entre espectador e ato representacional.

Se, por um lado, como já se colocou, Walter Benjamin se entusiasma com a superaãõ da distãncia aurãtica na experiẽncia cinematogrãfica, Jean-Pierre Oudart (2009), por outro lado, com seu conceito de ãfeito de realõ, verã no dispositivo cinematogrãfico uma forma ilusõria de *inscriãõ* do espectador na cena ó o que, de resto, é uma nova modelaãõ da identificaãõ platônica. Esse efeito de real do cinema, que vai alãem de um mero efeito de realidade, teria sido herdado da pintura ocidental e visa a criar uma ilusãõ de inserãõ do espectador no espaão diegãtico do filme. Oudart exemplifica-o:

A mesmo título, sobretudo, podemos citar *As meninas* de Velásquez ó comentada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* ó onde os figurantes se voltam muito explicitamente para duas personagens excluídas da representação e igualmente situadas imaginariamente no lugar do espectador pela inscrição de seus reflexos, visíveis no espelho situado no centro do quadro e no fundo do cômodo que abriga a cena como um todo (OUDART, 2009).

Assim como Platão, Aristóteles compreende a poesia como imitação. E, assim como em Platão, a poesia se difere quanto ao modo com que imita: pela narrativa (epopeia) ou pela representação de personagens (neste último caso, subdividindo-se em tragédia, enquanto imitação de uma ação austera, e comédia, enquanto imitação de uma ação baixa). A diferença fundamental entre ambos é o entendimento da *mimesis*: para Aristóteles, a imitação é um apanágio natural do homem, uma forma de aprendizado do mundo que o cerca. Não há aqui rechaço à *mimesis* como forma degenerada de conhecimento (*doxa*). Se a imagem produzida pelo pintor ou pelo poeta é, em Platão, uma cópia degenerada, em duplo grau, da Forma (cópia da cópia)¹⁵, o processo mimético que ela engendra só pode ser visto com desconfiança pelo filósofo, que quer estabelecer uma nova moral grega. Uma moral que passe pela busca das essências, e não se detenha nas aparências. O problema não é posto nestes termos por Aristóteles. Como afirma Eudoro de Sousa (1994):

A palavra *mimesis* (imitação) recebeu-a Aristóteles, não se sabe de quem, por intermédio de Platão, rejeitando, todavia, a dialética da essência e da aparência, que estrutura o conceito platônico-socrático de imitação artística (SOUSA, 1994: 89).

Em Aristóteles, o mundo experiencial não é o da degeneração do Ser: sua concretude não é a mera cópia de Formas. Nesse sentido, a representação do mundo pela poesia não é mais um problema ético, como em Platão, e sim poético: trata-se de investigar como a tragédia converte o *mito* (ação a ser imitada) em *fábula* (ação imitativa), segundo as leis da verossimilhança e da necessidade. Assim, se em Platão a tragédia é vista como imitação de agentes, em Aristóteles é tida como imitação de ações, dentro de regras composicionais que o filósofo identifica e ministra. Segundo Eudoro de Sousa (1994: 91),

¹⁵ Havelock explica assim a Teoria das Formas, em Platão: *“Temos a Forma única e eterna ‘cama’ correspondendo ao substantivo ‘cama’ Em seguida temos uma cópia da Forma pelo artesão, que faz esta ou aquela cama, incorporando o padrão. Finalmente, temos o artista, pintor ou poeta, que ‘imita’ a cópia do artesão, na medida em que ele apenas pinta a cama ou faz um poema sobre ela”* (1996:283).

õe os caracteres se subordinam à ação, e esta unicamente às leis da verossimilhança e necessidade [...] absurdo será condenar o ato pernicioso de uma personagem de má índole.

Ora, falou-se até aqui da tragédia, mas como a define Aristóteles?

É, pois, a tragédia, imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (SOUSA, 1994: 110).

Portanto, quando Aristóteles afirma que a tragédia suscita terror e piedade na plateia, está retomando a tradição da crítica platônica, que entende a representação pela sua produção de efeitos no espectador. A piedade é o sentimento do público em face da desgraça de um personagem que não a merece; o terror nos invade quando vemos a desdita de um semelhante (ibidem). Piedade e terror estabelecem então uma dialética de aproximação e afastamento do público em relação à tragédia representada, e Aristóteles quer definir (já que a *Poética* é também um manual de prescrições) essa *distância ótima*, em que o espectador pode operar um conhecimento razoável da história. Ainda segundo Eudoro de Sousa,

Cedendo à primeira [situação de piedade], aproximamo-nos; cedendo à segunda [situação de terror], afastamo-nos; equilibradas as duas forças, nem demasiado longe nem demasiado perto, nos situaremos perante a *história que importa reconhecer como natureza* (SOUSA, 1994: 100).

A dialética da aproximação e do afastamento do espectador mais uma vez vem à tona no debate sobre a representação. Mas não se trata, como em Platão, de uma aderência mimética total do espectador a essa representação. Aristóteles pensa, pelo contrário, numa distância calibrada que permita ao observador a cognição razoável da trama. Prova disso é seu entendimento do que seja o *reconhecimento*: a passagem, pelo espectador, da condição de ignorância à de conhecimento (ibidem). Atrelado à *peripécia* ó que é a mutação dos sucessos ao contrário ó, o reconhecimento produzirá os sentimentos de terror e piedade na plateia. Aristóteles dá como exemplo de reconhecimento, em *Édipo Rei*, o momento em que o protagonista descobre que matou o pai, Laio, e desposou a mãe, Jocasta.

A *Poética* quer, enfim, dissecar a estrutura composicional da tragédia em seus elementos ó melopeia (canto), alocação (diálogo), espetáculo (a representação na cena), mito (ação a ser imitada), caráter (qualidade dos personagens) e pensamento (efeitos

produzidos mediante palavras) ó para prescrever a tragédia ideal na produção de terror e piedade, e não mais rechaçá-la como mascaramento do real. O entendimento do que seja a representação teatral muda de figura em Aristóteles: não mais ameaça à ética da *polis*, mas uma forma mesmo de aprendizado por meio da observação da cena trágica.

1.3 A imagem Pensativa e Uma Nova Partilha do Sensível

A tradição crítica de matriz platônica confinou o observador do espetáculo a uma situação de passividade que Jacques Rancière chama de òparadoxo do espectadorö (2012): este tem acesso apenas aos simulacros, às aparências; sua cognição está paralisada na medida em que a cena teatral lhe impede o acesso às essências. Mas antes de qualquer coisa, Platão quer, segundo Rancière, proscrever o poeta da *polis* porque, pela *mimesis*, ele (o poeta) estabelece uma *duplicidade* que implode o projeto platônico de uma òpartilha do sensívelö (2005); projeto que é o de definir a impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo.

A partilha do sensível define aquilo que se vê, o que se pode dizer daquilo que se vê e quem tem competência para ver e dizer. Pela partilha do sensível platônica, o artesão está excluído da *polis*: ele deve ficar confinado à invisibilidade do seu espaço de trabalho, o qual, lhe tomando todo o tempo, o impede de ir para o espaço comum e visível da cidade. A cena trágica, ao atrair para um local público o artesão, rompe com essa partilha almejada por Platão, que é a da segmentação de cada indivíduo em um determinado espaço. Segundo Rancière, Platão se preocupa com o potencial da tragédia em romper a definição de quem pode circular ou não pelo espaço comum, de quem pode ou não se fazer visível.

No livro II da República, em que Platão, antes de atacar as sombras mentirosas do teatro, explicava que numa comunidade bem organizada cada um deve fazer uma única coisa, e que os artesãos não têm tempo de estar em outro lugar que não o seu lugar de trabalho e de fazer outra coisa que não o trabalho conveniente às (in)capacidades que lhes foram outorgadas pela natureza. (RANCIÈRE, 2012: 24)

A desqualificação do espectador como sujeito passivo, submetido aos simulacros, passa a ser a estratégia platônica para atacar aquele que ousou romper a partilha do sensível idealizada por ele em sua *A República*; aquele que ousou se deslocar para os òholofotesö da cena pública da representação trágica, abandonando a invisibilidade do seu ambiente de trabalho. Na verdade, ao contrário do que prescreve Platão, para Rancière,

esses espectadores se emancipam justamente porque ãcontemplam as ideias, preveem o futuro ou adquirem uma visão global de nosso mundoö (RANCIÈRE, 2012: 17).

O projeto intelectual de Rancière, na sua obra ãO espectador emancipadoö (2012), é justamente o de afirmar a autonomia intelectual do espectador, abolindo a pecha de passividade que recai sobre ele. Aboli-la não por uma mudança de chave, que busca tornar o espectador ãatorö de um teatro participativo, como quis a poética brechtiana. O espectador, para ele, deve permanecer na sua condição contemplativa. O que é preciso afirmar, daqui por diante, é a espectralidade enquanto exercício de reflexão, local de emancipação. Todavia, para alcançar este fito, é necessário combater toda uma tradição de pensamento que se definiu pela crítica contumaz das imagens e seus excessos.

Rancière remonta ao pensamento positivista do século XIX para traçar a emergência da crítica moderna do espetáculo. Com o fenômeno da ascensão numérica das massas, uma elite temerosa formulou a tese de que havia imagens em demasia poluindo as ãfrágeisö mentes das classes trabalhadoras (a tônica foi de um paternalismo complacente com os mais pobres, aponta Rancière). Haveria apelos sensoriais em excesso perturbando a ãboa ordemö do funcionamento do corpo social (o quadro aqui é muito semelhante ao do diagnóstico platônico da ameaça representada pela cena teatral).

Segundo Rancière, a leitura crítica das imagens no século XX insiste na contestação das mentiras contadas e contidas na imagem; e seu aparente reverso seria a crítica pós-moderna, que nega a diferença entre imagem e realidade e afirma, melancolicamente, nada haver de oculto detrás daquela¹⁶. O problema com a lógica crítica, segundo Rancière, é que ela atinge uma antinomia ao diagnosticar a perversidade da imagem ao mesmo tempo em que indica a impossibilidade de ruptura dos sujeitos com o encanto imagético. Qualquer emancipação seria uma simples ilusão de emancipação.

A situação dos que vivem na sociedade do espetáculo é então idêntica à dos prisioneiros amarrados na caverna platônica (...). E, quanto mais os prisioneiros se imaginam capazes de construir de outro modo sua vida individual e coletiva, mais se enleiam na servidão da caverna (RANCIÈRE, 2012: 45).

A lógica crítica da imagem estaria, assim, presa à ãbestaö que pretende domar e, em verdade, se alimenta da indestrutibilidade de seu inimigo. A lógica crítica não salta, pois, para uma ãlógica emancipatóriaö (2012) ó eis o diagnóstico de Rancière. O que ele propõe é uma mudança de atitude em relação à lógica crítica ó que é, no fundo, uma derivação

¹⁶ ãNão há passagem teórica da crítica modernista ao niilismo pós-moderno. O que se faz é ler em outro sentido a mesma equação da realidade e da imagemö (RANCIÈRE, 2012: 45).

daquela partilha do sensível platônica que, no fundo, reprova não o excesso de imagens, mas *a livre interpretação delas por qualquer pessoa*. E o modo de se saltar para uma lógica emancipatória é admitir não haver nenhum segredo oculto atrás das imagens, nenhuma comunidade perdida por restaurar (idem: 48). Trata-se, antes, de garantir o exercício de interpretação por qualquer um.

Emancipar é também operar com o conceito de dissenso, uma nova partilha do sensível que estimula a continuada reinterpretação dos significados pelos indivíduos. O dissenso aposta na subjetivação política, que cria [os sujeitos] transformando identidades definidas na ordem natural da repartição das funções e dos lugares em instâncias de experiência em litígio (RANCIÈRE, 1996: 48). Na lógica emancipatória, não há mais distinção entre sujeitos aptos e inaptos a interpretar. O dissenso põe em xeque justamente esta divisão de competências para afirmar a autonomia, e não a passividade do espectador.

E, de fato, até aqui se falou do pensamento crítico que desconfia do caráter de verdade da imagem. Mas essa concepção permeia não só a crítica como também a produção da imagem, quando se pensa em uma certa arte engajada. O problema desta arte, segundo Rancière, é que ela ainda está muito presa a um modelo mimético de representação: entende-se como politizada a arte que representa a dominação dos sujeitos, que expõe, em seus conteúdos, as mazelas do mundo. E deduz-se que seu conteúdo vai nos mobilizar na medida em que nos choca. Este modelo é mimético porque acredita na aderência de um espectador que segue os mesmos movimentos da cena, numa relação de causa-efeito linear.

Uma poética dos efeitos, como já se viu, está na própria base das concepções platônica e aristotélica. Os sentimentos de terror e piedade suscitados pela cena trágica, segundo a teoria aristotélica, nada mais são do que comprovações da suposta capacidade da representação em gerar efeitos numa plateia. Uma certa arte engajada atual repete este regime representativo da imagem ao equacionar imagens revoltantes com plateia que se torna revoltada: enfim, arte como pedagogia.

A arte didática pressupõe também uma forte presença do autor, já que é ele o enunciador dos efeitos que vão reverberar no espectador. É ele a fonte de um saber que se irradia para uma plateia. E tem-se aqui novamente a partilha do sensível que coloca a capacidade do autor em oposição à incapacidade do espectador: este, presente ao

espetáculo apenas para funcionar como anteparo dos efeitos emitidos pelo primeiro. Nesse sentido a *expressividade* se torna algo fundamental na representação, pois que o pensamento do autor se materializa e se potencializa pela expressão intensificada dos rostos e dos corpos dos atores, no caso do cinema. A intensificação expressiva também se dá pelo uso da *figura*: imagem poética que substitui uma expressão por outra (RANCIÈRE, 2012).

Mas uma arte emancipatória, para Rancière (2005), deve ser uma arte do dissenso, uma arte que não imita mimeticamente o espectador à representação, mas que cria um espaço de heterogeneidade entre o autor, a representação e o espectador. Essa nova concepção é chamada por Rancière de regime estético da arte.

A imagem que brota desse regime estético é definida pelo autor como *imagem pensativa*: imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado (RANCIÈRE, 2012:103). Imagem que não se baseia na expressividade e na figuração como analogia direta de sentidos, mas, pelo contrário, na *dissociação* de sentidos.

O novo regime estético é, enfim, para Rancière, o encontro da arte com a política, pois, como esta, a arte deve ser o exercício de um *dissenso*. Trata-se de repudiar a partilha do sensível platônica, que delimita capacidades e incapacidades de interpretação, que coloca o autor da obra como produtor de efeitos miméticos e o receptor como sujeito passivo para, a partir da heterogeneidade da imagem pensativa, instalar a indeterminação de sentidos e a permanente possibilidade de interpretação livre por cada sujeito.

2 UMA PANORÂMICA DO CINEMA CHILENO

Um marco do cinema mudo chileno é o filme *El húsar de la muerte*¹⁷, de 1925, do diretor Pedro Sienna. Invariavelmente louvado como o grande marco da época silenciosa do cinema local, *El húsar* conta a história do combatente Manuel Rodríguez nas batalhas de independência do Chile e obteve grande repercussão à época pelo sucesso de público. A década de 20 do século passado é marcada ainda pela breve ascensão da cidade de Antofagasta como polo produtor de alguns filmes de sucesso, embora o *õsurtoö* tenha durado não mais que dois anos (MOUESCA E ORELLANA, 2010).

A crise de 1929 impactou profundamente a economia chilena, dependente da exportação do salitre, e implicou numa drástica redução da produção cinematográfica local, principalmente devido aos altos custos de importação de película. Ainda, a década de 1930 foi marcada, no âmbito da crítica, pelo surgimento da revista *Écran*, que se encarregou de instilar no público chileno os valores do emergente cinema sonoro hollywoodiano, com seus *star system* e *studio system*, consolidando-o como o padrão técnico e estético desejável para o gosto local.

O Chile adentrou no cinema sonoro com o filme *Norte y sur*, de 1934, de Jorge Délano *õCokeö*, que faz referência metafórica aos EUA como este signo que paira sobre o país andino: o Norte se refere à potência americana, encarnada na figura de um rico empresário prepotente, casado com uma chilena (o Sul), que se enamora de um conterrâneo quando o casal vem morar no Chile (MOUESCA E ORELLANA, 2010).

A década de 1940 foi marcada pela estreia de 50 filmes, um número recorde e ainda só comparável ao que o Chile vem obtendo nos primeiros anos do século XXI (idem). O Estado contribui com a produção cinematográfica através da criação da *Chile Films*, uma empresa produtora pública fundada em 1943. Aspirando a ser uma Hollywood chilena, a empresa se lançou numa empreitada duvidosa, almejando a realização de megaproduções à moda dos estúdios norte-americanos. Ademais, foi priorizado o emprego de técnicos argentinos, egressos de uma indústria nacional capenga devido ao embargo norte-americano por conta do não alinhamento automático da Argentina com os países aliados, durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, a fundação da *Chile Films*, que deveria ser uma oportunidade para a formação de quadros técnicos chilenos, acabou por sê-lo para os

¹⁷ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-554>

profissionais do país vizinho. A fracassada aventura perduraria apenas até 1949, quando uma superprodução, *Esperanza*, de Francisco Mujica e Eduardo Boneo, levou o estúdio à solvência.

Após o desastre da *Chile Films*, a produção recai a 12 títulos na década de 50. A nota dissonante neste ambiente de crise é a emergência do filme documentário. Como apontam Mouesca e Orellana

Ao longo dos anos 50, o auge do documentário, que já vinha insinuando-se na década anterior, é evidente, ainda que sua orientação dominante siga apontando a mostrar de modo convencional e um tanto maçante o progresso do Chile, a beleza de suas passagens, e um povo «esforçado e trabalhador» que olha com firmeza, otimismo e esperança para o futuro (MOUESCA E ORELLANA, 2010: 89, tradução nossa¹⁸)

No que tange à formação de quadros técnicos e teóricos para o cinema, cabe mencionar a fundação de um cineclubes pela Federação dos estudantes da Universidade do Chile e do *Instituto fílmico de la Universidad Católica de Chile*, respectivamente em 1954 e 1955. Em 1957 os cineastas Sergio Bravo e Pedro Chaskel fundam o *Centro de cine experimental*, importante momento de passagem desde um documentário mais ingênuo, do qual se falou acima, até outro, de maior tintura política e que marcará o chamado *Nuevo Cine Chileno*, na década seguinte. *Mimbre* (1957), de Sergio Bravo, é um importante ponto de inflexão nesta guinada: com trilha sonora de Violeta Parra, o documentário acompanha o cotidiano de um artesão fabricante de peças em vime, sem recorrer a apelos folclorizantes ou paternalistas. Merece destaque ainda a produção da dupla Nieves Yankovic e Jorge Di Lauro, que realizam documentários de mirada social, como *Andacollo*¹⁹ (1958), *Isla de Pascua* (1961) e *San Pedro de Atacama*²⁰ (1964) ó dentre outros cujas produções vão se estender até os anos do governo da *Unidad Popular*.

Nos anos 60, durante o governo do democrata-cristão Eduardo Frei Montalva (1964-1970), a *Chile Films* passa a ser conduzida pelo cineasta Patricio Kaulen, diretor do emblemático *Largo Viaje*²¹ (1967). Influenciado pela estética verista do neorealismo italiano, *Largo viaje* é tido como o grande precursor do *Nuevo Cine Chileno*, que despontará em breve. De fato, os anos 60, sob a batuta de Frei Montalva, representam uma

¹⁸ «A lo largo de los años 50 el auge del documental, que ya venía insinuándose en la década anterior, es evidente, aunque su orientación dominante sigue apuntando a mostrar de modo convencional y un tanto machacón el progreso de Chile, la belleza de sus pasajes, y un pueblo «esforzado y trabajador» que mira con tesón, optimismo y esperanza hacia el futuro.»

¹⁹ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-960>

²⁰ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-963>

²¹ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-185>

guinada, ainda que sutil, à esquerda, com a realização de reformas como a progressiva òchilenizaçãoo da exploração do cobre (CORREA *et al*, 2001) ó atividade que até então estava monopolizada por empresas norte-americanas. Ainda assim, cabe ressaltar que Frei Montalva era a solução encontrada pelos EUA frente à progressiva ascensão do socialista Salvador Allende, que se encontrava com chances reais de vencer as eleições de 1964, frente ao candidato democrata-cristão. Assim, a CIA, temerosa do surgimento de uma ònova Cubaö nos Andes, injetou uma grande quantidade de dinheiro na campanha de Montalva, postergando a vitória socialista para as eleições seguintes, de 1970.

No âmbito cultural, filmes como *Las banderas del pueblo* (1964), de Sergio Bravo, *La escala*²² (1964), de Aldo Francia e *Venceremos*²³ (1970), de Pedro Chaskel e Héctor Rios, apontam para a crescente efervescência cultural atrelada a ímpetos de denúncia das mazelas sociais. O movimento cinematográfico se faz acompanhar pela emergência da *Nueva canción chilena*, plasmada nas emblemáticas figuras de Violeta Parra e Victor Jarra.

Se a *Nueva Canción* assenta suas raízes musicais no folclore, suas composições se caracterizam por um marcado compromisso político com o destino das classes populares, com sua condição presente e sua projeção futura conforme o projeto da esquerda, cujas campanhas e manifestações animaram os cantores e os conjuntos do movimento. (MOUESCA E ORELLANA, 2010: 232, tradução nossa²⁴)

O *Nuevo cine chileno* tem seu marco inaugural no Quinto Festival de Viña del Mar, realizado em 1967 e que foi rebatizado como Primeiro Festival do Novo Cinema Latino-Americano. Organizado pelo cineasta Aldo Francia, o encontro foi um momento de confluência entre diferentes, mas próximas, visões sobre o papel revolucionário do cinema no contexto das disputas políticas da América Latina de então. Ali foram lidos manifestos que marcaram época, como òRevisão crítica do cinema brasileiroö, do ausente Glauber Rocha; òPor un cine imperfectoö, do cubano Julio García Espinosa; e as ideias de Osvaldo Getino e Fernando Solanas para um òTercer Cineö, dentre outros²⁵. Mais especificamente o

²² Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-348>

²³ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-752>

²⁴ ò... Si la Nueva Canción hunde sus raíces musicales en el folclore, sus composiciones se caacterizan por un marcado compromiso político con el destino de las clases populares, con su condición presente y su proyección futura conforme al proyecto de la izquierda, cuyas campañas y manifestaciones animaron los cantantes y conjuntos del movimiento.ö

²⁵ Para uma análise detalhada dos manifestos e dos intercâmbios culturais e institucionais entre os países da região, bem como de obras exemplares do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*, conceito òoficializadoö quando do Primeiro Festival do Novo Cinema Latino-Americano, consultar a obra *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, de Ignacio Del Valle Dávila (Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2014). Conforme aponta Dávila, òo projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano* tem uma relação direta com os movimentos de libertação latino-americanos e

Nuevo Cine Chileno é teorizado por Aldo Francia como òdistante da estrangeira experiênciada *Chile Films* dos anos 40 e também distante do falso crioulismo do folclore de salão e dos episódios cômicos de alguns comediantes popularescosö (*apud* MOUESCA E ORELLANA, 2010: 118, tradução nossa²⁶). Este cinema novo ó consciente não só dos problemas sociais enfrentados pelo Chile mas também de que eles deveriam ser retratados por meio de uma abordagem renovada da linguagem cinematográfica ó tem seu nascedouro em três obras basilares: *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz; *El chacal de Nahueltoro*²⁷ (1969), de Miguel Littin; e *Valparaíso, mi amor*²⁸ (1969), de Aldo Francia.

A subida ao poder de Allende, em 1970, e a conturbada coalizão de partidos que lhe deu sustentação, a *Unidad Popular* ó composta pelos *Partido Socialista* (de Allende), *Partido Comunista*, *Partido Radical*, *Partido Social Demócrata*, *Acción Popular Independiente* e o *Movimiento de Acción Popular Unitária* (MAPU) ó, contou com a adesão de boa parte da classe cinematográfica de esquerda. O apoio, declarado no *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, foi redigido substancialmente por Miguel Littin, que passou a comandar a *Chile Films* (agora reaberta) durante boa parte do governo de Allende.

A política cinematográfica posta em prática pelo governo da *Unidad Popular* baseou-se muito mais num voluntarismo revolucionário do que num claro propósito com metas e objetivos para a cinematografia nacional. A divisão interna da *UP* ó basicamente entre o Partido Comunista, que defendia uma passagem gradual e por meio de reformas ao estágio do comunismo, e o Partido Socialista, que defendia uma ruptura revolucionária com o capitalismo ó se viu refletida na própria condução da *Chile Films*, tornando sua gestão pouco eficaz (DÁVILA, 2014).

À ambiguidade jurídica na qual se começa a desenvolver o trabalho de *Chile Films* soma-se a ausência de uma política cinematográfica definida por parte do governo da UP. No programa de governo não se estabeleceram direções para o desenvolvimento do cinema no Chile, tampouco se estipularam objetivos claros a

tricontinentais. Desde um ponto de vista estratégico, é possível estabelecer um vínculo entre a ideia de uma frente de cinemas revolucionários latino-americanos ó opostos à hegemonia de Hollywood e seu modelo de produção ó e a tática de ñfocosñ de guerrilha em diferentes pontos que deveriam espriair a luta revolucionária pelo subcontinente, tal como propôs Ernesto Guevaraö (DÁVILA, 2014: 27, tradução nossa).

²⁶ ñLejos de la extranjeria experiencia de *Chile Films* de los años 40 y asimismo lejos del falso criollismo del folklore de salón y de los episodios cômicos de algunos comediantes populacheros.ñ

²⁷ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-184>

²⁸ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-187>

respeito depois da eleição de Allende. (MOUESCA E ORELLANA, 2010: 363, tradução nossa²⁹)

A *Chile Films* fracassou no intento de produzir obras ficcionais, que foram realizadas à revelia do aparato estatal, pelo impulso independente de cineastas como Raúl Ruiz (*El realismo socialista* e *Palomita blanca*, ambos de 1973) e o próprio Miguel Littin (*La tierra prometida*³⁰, de 1973). De fato, foi o documentário que obteve maior projeção nos anos da UP: seja pela necessidade de se registrar e propagandear os inéditos feitos do governo Allende (oferecendo uma resposta à cobertura midiática amplamente desfavorável à paulatina implantação do marxismo no país), seja pelas próprias deficiências da *Chile Films* e sua incapacidade de produzir filmes de orçamento mais elevado, como os de ficção. As obras documentais paradigmáticas deste período foram *El primer año* (1972), de Patricio Guzmán, e *Compañero Presidente*³¹ (1971), de Miguel Littin. Ruiz, Guzmán e Littin foram, afinal, os três diretores mais renomados dos anos da UP, embora suas carreiras tenham se iniciado antes da subida de Allende ao poder. Serão eles que exercerão a produção mais prolífica do cinema chileno de exílio, com o golpe de Estado em 1973.

O apagão cultural³² (MOUESCA E ORELLANA, 2010) que atingiu o Chile a partir da subida de Pinochet ao poder recaiu com peso ainda maior sobre a produção cinematográfica. A *Chile Films* foi invadida por tropas militares no próprio 11 de setembro, ocasião em que inúmeros filmes foram queimados e destruídos, com a rara exceção das películas que conseguiram ser enviadas ao exílio ó caso emblemático de *La batalla de Chile* (1975, 1976, 1979), de Patricio Guzmán. Composto de três partes ó *La insurrección de la burguesía*, *El golpe de Estado* e *El poder popular ó*, o monumental documentário de Guzmán foi fruto de incessantes filmagens realizadas nos últimos meses do governo de Allende, em que se acompanharam de perto as transformações encampadas pelo governo da *Unidad Popular* (e suas contradições internas) e a concomitante reação da burguesia nacional, patrocinada pelos EUA, e que culminou no golpe liderado por Pinochet. O filme só foi finalizado no exterior, com o apoio do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*, e do cineasta francês Chris Marker (DÁVILA, 2014). O mais singular é que o documentário de maior relevância para a cinematografia chilena nunca foi

²⁹ òA la ambigüedad jurídica en la que se comienza a desarrollar el trabajo de Chile Films se añade la ausencia de una política cinematográfica definida por parte del gobierno de la UP. En el programa de gobierno no se establecieron lineamientos para el desarrollo del cine en Chile, ni tampoco se estipularon objetivos claros al respecto después de la elección de Allende.ö

³⁰ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-10>

³¹ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-234>

exibido na íntegra na televisão ou no circuito comercial de salas de cinema do país o que dá a medida do trauma e das ainda aceras disputas de memória em torno do golpe de Estado.

Raul Ruiz realizou a primeira obra de ficção chilena de exílio, na França: *Diálogo de exiliados* (1974). O filme retrata de forma irônica a condição dos exilados chilenos em Paris, para além de uma construção heroica ou vitimizante de suas figuras. O filme, permeado de uma profunda amargura decorrente da derrota da òvia chilena para o marxismo, despertou amplo rechaço da comunidade exilada justamente por não permitir a ela que se reconhecesse no irônico olhar da obra sobre o exílio. A partir daí, Ruiz passa a uma prolífica produção na França, sob os auspícios do *Institut National de l'Audiovisuel* (INA), por quem é contratado. Com uma obra complexa e, por vezes, de difícil fruição, Ruiz se tornou um dos diretores mais emblemáticos do século, apesar da pouca divulgação de sua obra.

Quanto ao cinema produzido no Chile durante a ditadura, pode-se dividir em duas etapas, basicamente: a de total desarticulação da produção (1973-1977), com o fechamento da *Chile Films* e das faculdades de cinema e o exílio de pessoal técnico, além dos diretores ligados à *UP*; e a de recomposição da atividade, a partir de 1978, com a ascensão do vídeo como suporte de expressão da contracultura e de combate ao regime pinochetista (MOUESCA E ORELLANA, 2010). De fato, os anos 80 serão marcados por uma intensa produção de vídeo independente, à margem dos meios tradicionais de distribuição e da Televisão Nacional do Chile, canal oficial da ditadura à época. O vídeo vai, assim, funcionar como um verdadeiro local da enunciação de combatividade ao discurso hegemônico do neoliberalismo pinochetista (PULIDO, 2010). Coletivos como o emblemático *Teleanálisis* acompanharão as crescentes mobilizações populares que se iniciam a partir de 1983 e mesmo cineastas de mais renome, como Silvio Caiozzi, Carlos Flores e Cristián Sánchez, se valerão do suporte para realizar algumas de suas obras.

Quanto à ficção em película, merecem destaque *Julio comienza en julio*³² (1979), de Silvio Caiozzi, primeira ficção produzida no Chile desde o golpe; *El zapato chino*³³ (1979), de Cristián Sanchez; *El Charles Bronson chileno*³⁴ (1984), de Carlos Flores (ver

³² Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-209>

³³ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-194>

³⁴ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-359>

nota 59); *Acta general de Chile*³⁵ (1986), fruto de uma incursão clandestina do exilado Miguel Littin no país; *Imagen latente*³⁶ (1987), de Pablo Perelman; *Cien niños esperando un tren* (1988), de Inácio Agüero ó todos impregnados pela melancolia dos tempos da ditadura.

No âmbito institucional, a retomada da democracia coincidiu com a criação de mecanismos de fomento à produção audiovisual. Em 1993, é criado o *FONDART, Fondo nacional de desarrollo de la cultura y las artes*, que passa a financiar a produção de filmes. Em 1999, a *CORFO, Corporación de fomento de la producción*, fundada em 1939 para a promoção do desenvolvimento industrial chileno (CORREA *et al*, 2001), cria uma linha de crédito para a produção de longas-metragens. Em 2004, é estabelecido o *Consejo Nacional de Cultura*, entidade com *status* ministerial. Vale ainda mencionar o ressurgimento do *Festival de Viña del Mar*, a criação do *Festival de Valparaíso*, do *de Valdivia*, do *SANFIC (Santiago Festival Internacional de Cine)* e do *FIDOCS (Festival Internacional de Documentales de Santiago)* ó espaços que ajudaram na promoção da cinematografia local.

Os filmes mais emblemáticos do período da Transição são *La frontera*³⁷ (1991), de Ricardo Larraín (agraciado com o Urso de Prata no Festival de Berlim e que obteve um bom público no Chile), e *Johnny Cien Pesos*, de Gustavo Graef-Marino, único filme estreado em 1993, mas que teve êxito nas bilheterias. Um cineasta que fará a passagem entre o cinema do período da Transição e a atual produção autoral é Andrés Wood. Em 1997, ele realiza *Historias de Fútbol*; em 1999, é a vez de *El desquite*. E, em 2004, *Machuca* surge como um dos filmes mais bem realizados da década, obtendo repercussão internacional com um roteiro de alta qualidade. Cabe mencionar, ainda, quanto aos anos 90, *El chacotero sentimental* (1999), de Cristián Galaz, que, juntamente com *Sexo con amor* (2003), de Boris Quercia, são os dois filmes de maior bilheteria do cinema chileno: em torno de 800 mil e 1 milhão de ingressos vendidos, respectivamente (MOUESCA E ORELLANA, 2010).

No que diz respeito à produção mais atual, Ascanio Cavallo e Gonzalo Maza definem como *El novísimo cine chileno*, em livro homônimo organizado por ambos (2010), uma determinada safra de filmes cujo marco temporal balizador é o Festival Internacional de Cinema de Valdivia de 2005. Naquele ano, foram lançados ali os filmes *En la cama*

³⁵ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-333>

³⁶ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-6>

³⁷ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-11>

(2005), de Matias Bize; *La sagrada familia*³⁸ (2006), de Sebastián Lelio; *Play*³⁹ (2005), de Alicia Scherson e *Se arrienda*⁴⁰ (2005), de Alberto Fuguet.

O termo *novíssimo* não deixa de ser uma referência ao *Nuevo cine chileno* dos anos 1960, com o qual se conecta a produção atual: para Cavallo e Maza, os diretores da recente geração se inspiram na concepção autoral de cinema de realizadores como Raúl Ruiz, Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Miguel Littin e Patricio Guzmán. Daí que um traço definidor deste *novíssimo* cinema chileno seja a autoria como valor, decorrendo disso tratar-se de filmes que circulam bem em festivais, não só nacionais mas também internacionais. O festival funcionando como janela primeira de exibição e vitrine da produção recente é outra característica comum dessas obras o que, invariavelmente, aponta para um concomitante divórcio com o grande público, muito mais como efeito colateral do que como algo desejado por esses cineastas, haja vista a padronização do gosto promovida pela massacrante presença do cinema hollywoodiano nas salas de cinema, que elimina a possibilidade de circulação de filmes mais autorais.

De par com a autoria, vem a autorreflexividade, este debruçar sobre a própria linguagem cinematográfica que invariavelmente permeia esses filmes o que, segundo Cavallo e Maza, se deve à formação acadêmica de boa parte da atual geração de cineastas, egressos de cursos superiores de cinema. Carolina Urrutia (2010) retrata a modernidade cinematográfica surgida com os novos cinemas nacionais dos anos 60 a emergência das preocupações autorreflexivas no cinema, que procuram, em oposição à narrativa clássica *transparente*, desarmar a ilusão da cena para apontar o cinema como uma prática carregada de ideologia. No caso do cinema chileno contemporâneo, a autora enxerga uma relação entre as práticas autorreflexivas e um giro temático fundamental desta nova safra de filmes: a condição dos sujeitos deslocados, um motivo recorrente desta filmografia. Segundo Urrutia,

os cineastas, por vezes, a partir de certa autoconsciência e reflexividade, estão pensando e produzindo obras que constituem ideias, às vezes mais e às vezes menos bem-sucedidas, sobre o problema do sujeito alienado e desorientado, inserido num mundo que se fecha espacial e emocionalmente sobre ele e que parece deixá-lo sem alento (...) Esta condição de instabilidade se traduz, no cinema, em certas operações formais e estéticas que (...) insistem nessa sensação

³⁸ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-64>

³⁹ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-82>

⁴⁰ Disponível em <http://cinechile.cl/pelicula-83>

de incerteza e de renúncia à compreensão do sujeito (URRUTIA, 2010: 37, tradução nossa⁴¹)

Para Urrutia, que não se vale do superlativo *õnovíssimoö* para definir a atual produção autoral chilena, a matriz com a qual dialogam esses filmes não é propriamente o engajado *Nuevo cine chileno* dos anos 60, como afirmam Cavallo e Maza. Antes, seria o chamado cinema moderno europeu (cujos maiores representantes são a *nouvelle vague* francesa e o neorealismo italiano) o marco de referência com o qual dialoga a cinematografia independente e contemporânea do Chile. Um cinema que se define mais pela superação da narrativa clássica hollywoodiana e que caminha para uma progressiva ideia do fluxo, das *õnovas trajetórias dos corpos, curvas de velocidade e lentidões* que definem, para além de um ritmo específico, outras cartografias espaciais, urbanas, improváveis⁴² (URRUTIA, 2013: 20, tradução nossa⁴²). Urrutia filia, assim, o cinema contemporâneo chileno àquilo que Deleuze já havia definido como a *õimagem-tempoö*, em oposição à *õimagem-movimentoö* do cinema clássico ou à ideia da *õfábula contrariadaö*, conceito empregado por Rancière (2013) para definir o cinema como forma de arte que se emancipa do teatro e do romance enquanto formas narrativas.

Este *õcinema centrífugoö*, segundo palavras da autora (2013), se afasta do centro (Hollywood) e da ideia de um conflito central na trama, pendendo para o contingente, para as conexões débeis de causa e efeito, como já apontou Bazin (1991) sobre o neorealismo italiano. O deambular do protagonista de *Tony Manero*, Raúl Peralta, e a frouxidão do enredo de *Post mortem* dão prova deste esgarçamento do conflito, que é a motriz do enredo clássico. Ainda, o espaço fílmico assume um protagonismo frente aos personagens na medida em que este cinema, sensorial, se vale do trânsito e das passagens para marcar esta instabilidade territorial dos protagonistas.

Invariavelmente marcados pelo niilismo e pelo pessimismo, esses filmes não retratam o outro heroico ó o povo ó como o fizeram o *Nuevo cine chileno* e a produção do período pós-ditatorial. Pelo contrário, centrados em histórias mínimas, no universo muitas vezes ensimesmado de um protagonista um tanto anômalo, esses filmes atuais excluem ou

⁴¹ *õLos cineastas, a ratos, desde cierta autoconciencia y reflexividad, están pensando y produciendo obras que constituyen ideas, a veces más y a veces menos logradas, sobre el problema del sujeto alienado y desorientado, inserto en un mundo que se cierra espacial y emocionalmente sobre él y que parece dejarlo sin aliento (...) Esta condición de inestabilidad se traduce, dentro del cine, en ciertas operaciones formales y estéticas que (...) insisten en esa sensación de incertidumbre y de renuncia a la comprensión del sujeto.ö*

⁴² *õNuevas trayectorias de los cuerpos, curvas e velocidades y lentitudes que definen, además de un ritmo específico, otras cartografias espaciales, urbanas, improbables.ö*

reconfiguram a ideia de povo. De fato, a trilogia de Larraín, por exemplo, é composta de três protagonistas que estão longe de desempenhar uma combatividade ao regime ditatorial ó pelo contrário, operam de forma furtiva e, por vezes, um tanto cúmplice com o terror de Estado: algo impensável num cinema mais militante, por exemplo. Desta ausência da categoria õpovoö, a autora conclui pela impossibilidade da alegoria nesses filmes como estratégia narrativa para falar mais amplamente dos problemas nacionais. Tendemos a discordar desta avaliação na medida em que optamos justamente pela alegoria como forma de interpretar o primeiro filme da trilogia, *Tony Manero*. De fato, não é porque o povo não está representado na forma tradicional do cinema engajado dos anos 1960 que a alegoria não possa brotar num filme como *Tony Manero*, em que a crise de identidade do protagonista, que quer ser o estrangeiro, é uma clara analogia com a crise identitária que marcou e marca o Chile pinochetista e o contemporâneo, no seu afã de ãnão se parecer com um país da América Latinaö. Se o povo não aparece como protagonista histórico, enquanto sujeito da revolução, como no já mencionado *La tierra prometida* (1972), de Miguel Littin, nada impede que ele surja na forma de uma alegoria ãnegativadaö, que fala do acovardamento e do recolhimento do cidadão médio frente às arbitrariedades de um Estado de exceção, como é o caso dos protagonistas dos três filmes que estudaremos: Raúl Peralta, Mario Cornejo e René Saavedra.

Mesmo a tenacidade com que Urrutia vincula o cinema contemporâneo chileno à modernidade, levando-a a refutar o pós-modernismo como categoria de análise aplicável aos filmes desta safra, nos parece um tanto limitada. Como se verá, a hibridização de formatos associada ao uso da ironia e do pastiche como estratégia de produção de sentido em *No* é artifício típico de uma poética pós-moderna, que vem justamente promover um intervalo em relação à modernidade dos dois filmes anteriores, *Tony Manero* e *Post mortem*. Portanto, a passagem do moderno ao pós-moderno está na própria dinâmica da trilogia de Larraín, motivo que nos leva a coincidir, sim, com a noção de que a modernidade está presente nos dois primeiros filmes, mas que ela não dá conta, enquanto categoria de análise, de explicar totalmente *No*.

Ainda assim, o aporte de Urrutia, com o conceito do ãcinema centrífugoö, é de grande valia para a compreensão da atual produção autoral daquele país, realizada a partir de 2005. Ela nos permite achar denominadores comuns em vários desses filmes, ainda que, muitas vezes, a generalização seja um risco contido no afã de categorizar obras por vezes

dísparos, de diretores que não se pretendem mesmo enxergar como que pertencendo a uma ãescolaõ ou algo que o valha. À guisa de conclusão para esta breve cartografia do cinema chileno, cabe mencionar alguns outros filmes relevantes da atual produãõ, para além dos filmes õinauguraisõ exibidos no Festival de Valdivia de 2005. Atravessa-lhes a todos a proposta de um cinema preocupado em contar histórias de sujeitos deslocados, alheios à normatividade da vida contemporânea (URRUTIA, 2013): *El pejesapo*⁴³ (2007), de José Luis Sepúlveda; *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), José Luis Torres Leiva; *Mami, te amo*⁴⁴ (2008), Elisa Eliash; *Turistas*⁴⁵ (2009), de Alicia Scherson; *Manuel de Ribera*⁴⁶ (2009), de Christopher Murray e Pablo Carrera, e *Ilusiones Ópticas* (2009), de Cristián Jiménez.

⁴³ ãDaniel SS é um personagem desajustado que, depois de uma tentativa fracassada de suicídio, decide reiniciar sua vida a partir do rio Maipo até o centro de Santiago. Neste passeio não encontra nenhuma emoãõ que lhe dissuada da decisãõ de acabar com sua existênciãõ. Sinopse e filme disponíveis em <http://cinechile.cl/pelicula-166>

⁴⁴ ãUma mãe à beira da cegueira abandona sua filha pequena todos os dias. A menina apenas quer agradar a sua mãe e acaba desenvolvendo um macabro jogo para se parecer com ela. Até que um dia, o plano parece ter funcionado além das expectativasõ. Sinopse e filme disponíveis em <http://cinechile.cl/pelicula-153>

⁴⁵ ãCarla tem dúvidas. Ela tem 37 anos, está casada, possivelmente grávida e deveria estar feliz ao viajar para as férias de verão com o marido e um jet ski atado ao carro. Mas talvez ela não queira estar lá. Talvez preferiria estar na estrada com um mochileiro norueguês, indo para um belo parque nacional, onde poderia caminhar entre árvores de grande porte e falar sobre as aves e velhas canãões pop com os guardas florestais. Sim, talvez isso seria melhorõ. Sinopse e filme disponíveis em <http://cinechile.cl/pelicula-242>

⁴⁶ ãDiante de uma vila de pescadores perdida no sul do Chile, há uma ilha desabitada. Uma noite se aproxima de suas margens um barco precário com um homem: é Manuel Ribera, que vem para ocupar as terras que acabou de herdar. Sem emprego, sem família e sem dinheiro, chegou com a convicãõ de que pode finalmente construir algo do qual possa finalmente se sentir donoõ. Sinopse e filme disponíveis em <http://cinechile.cl/pelicula-635>

3 O PROBLEMA, O OBJETO E O CORPUS

Segundo lição de Christian Laville e Jean Dionne (1999: 98), ãa problemática é o conjunto dos fatores que fazem com que o pesquisador conscientize-se de um determinado problema, veja-o de um modo ou de outro, imaginando tal ou tal eventual solução. Ora, aqui *a problemática emerge justamente da variedade e mesmo da disparidade das operações narrativas empregadas em cada filme ó variedade que levaria à produção de diferentes sentidos*. Não houvesse tal oscilação das operações narrativas, fossem elas relativamente homogêneas ao longo dos filmes, não haveria propriamente uma problematização para a pesquisa, nos termos aqui propostos. A problemática advém, pois, da constatação desta ãinconstânciaö nas formas de enunciação em cada filme, apontando que há uma variação na maneira com que se produzem os sentidos ao longo da trilogia de Pablo Larraín. *Ademais, a variação nas operações narrativas pressuporia uma variação também na relação entre a instância narrativa, a cena representada e o espectador, em cada filme*.

Em *Tony Manero*, prevaleceria aquele circuito mimético, de cunho platônico, do qual se falou no marco teórico. Nesta concepção de arte, a instância narrativa é portadora e doadora integral do sentido, a ser captado pelo receptor. Tal instância possuiria a primazia, portanto, na atribuição de sentido à cena. De fato, a lógica mimética da arte, que trabalha com a noção de produção de efeitos de empatia e repulsa na plateia (*piedade e terror* em Aristóteles), dá um peso muito grande ao polo da enunciação da mensagem ó daí a instância narrativa ser a detentora *a priori* de um sentido que é antes repassado do que compartilhado com o espectador. A lógica mimética, justamente por trabalhar com o controle dos efeitos produzidos no público, pressupõe ainda, como condição de eficácia para transmissão dos sentidos da obra, uma relação de identificação do público com a cena representada. De fato, segundo Jacques Aumont ãNo processo de identificação, o trabalho da narração, da ãmostraçãoö da enunciação, desempenha um papel completamente determinante: contribui amplamente para informar a relação do espectador com a diegese e com os personagensö (AUMONT, 2013: 281).

Post mortem seria propriamente a negação desta lógica mimética da produção de sentido ao trabalhar com uma *mise en scène* do distanciamento. Segundo Robert Stam (2006), é sob o signo do dramaturgo Bertolt Brecht que surgirá, nos anos 60 e 70, um cinema do estranhamento (*Verfremdungseffekt*), que adota uma representação distanciada e pretende desnaturalizar os mecanismos de ilusão típicos do cinema e de sua reiterada impressão de realidade. Em último grau, este cinema ó pensemos nos filmes de Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, de Jean-Luc Godard e de Robert Bresson ó quer evidenciar a própria ideia de representação como um artifício.

No seria o filme em que mais se acentua a ambiguidade na produção de sentidos, no qual a instância narrativa tende a abrir mão de um projeto de significação predeterminada. A equalização entre as imagens de arquivo da campanha plebiscitária de 1988 e as imagens da *diegese* do filme, pelo uso do formato de vídeo *u-matic*⁴⁷, revela um narrador que prefere hibridizar, embaralhar os sentidos a encerrá-los numa estratégia apriorística de significação.

Assim, partindo da recomendação de Antônio Teixeira de Barros e Rogério Diniz Junqueira (2011:41) de que o objeto de estudo deve ser restrito, específico, bem delimitado, formulado a partir do tema do trabalho, podemos extrair, do que acima foi exposto, o seguinte objeto: *a produção de sentidos pela instância narrativa*⁴⁸ e como tais sentidos pressupõem uma certa relação de espectadorialidade, imaginada por tal instância. Vale, portanto, afirmar que o objeto não equivale ao *corpus*. Como enfatizam Jacques Aumont e Michel Marie, não se deve confundir o objeto de uma análise com o filme do qual ela parte; este é a base empírica da análise, cujo objeto é sempre mais abstrato (AUMONT E MARIE, 2013:110).

O *corpus* escolhido para a pesquisa é a trilogia de filmes do cineasta Pablo Larraín, cujas tramas transcorrem durante a ditadura do general Augusto Pinochet (1973-1990):

⁴⁷ Larraín afirma, em entrevista à CNN Chile, em 10 de agosto de 2012, a respeito do formato escolhido para o filme: "A ideia de se filmar em *u-matic* era não haver distinção entre a ficção e o arquivo. O que é arquivo se transforma em ficção e vice-versa (2012, tradução nossa).

⁴⁸ "É possível falar, em cinema, de um *narrador*, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? Parece-nos preferível falar de *instância narrativa* a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica (AUMONT et al, 2013: 111).

Tony Manero (2008), *Post Mortem* (2010) e *No* (2012)⁴⁹. De fato, o *corpus* é esta coleção de textos delimitada pelo pesquisador com vistas à realização de uma pesquisa qualitativa. A unidade do *corpus* advém muito mais do critério que norteou a escolha dos textos pelo pesquisador do que de uma coerência “natural” que emanaria destes (BAUER e AARTS, 2002). Nesse sentido, para além da clara unidade temática que guardam os três filmes, sob a concepção de uma trilogia⁵⁰, é a produção de sentidos pela instância narrativa, se utilizando da linguagem cinematográfica, o critério que delimitará o *corpus*.

3.1 Questões Que Se Colocam Ao Objeto

Uma hipótese pode ser entendida como solução possível, mas não final, para o problema levantado. Formando com o problema o par que guiará a pesquisa, a hipótese deve, antes, ser colocada à prova, testada, atendendo o critério de refutabilidade que deve permear o fazer científico. Nesse sentido, Karl Popper (2008) propõe um “racionalismo crítico”, baseado na ideia de que o conhecimento científico é conjectural, ou seja, se constrói sobre uma base de constantes crítica e revisão.

A questão com a qual se trabalha aqui é a de que há uma reconfiguração permanente, ao longo da trilogia, da forma com que a instância narrativa produz sentidos, oscilando desde um regime mimético, em que tal instância “doa” todos os sentidos, até um regime estético, em que o espaço instância narrativa-representação-espectador é totalmente aberto à produção de sentidos heterogêneos.

Como questões subsidiárias a essa, e que a alicerçam, entende-se, primeiro, que tal espaço triangular é *imaginado* pela instância autoral, querendo-se com isso dizer que ele não é autoevidente, mas um construto e uma expectativa de tal instância, com as ressalvas que já foram feitas na introdução ao presente trabalho (quais sejam, a de não entronização da figura do autor). Enquanto expectativa da instância autoral ó e esta seria uma segunda questão subsidiária ó, entende-se que ela espera um determinado “espectador ideal” para cada um dos filmes. Esse espectador ideal estaria plasmado no protagonista de cada filme,

⁴⁹ Os outros longas do diretor, e que não compõem o corpus, são *Fuga* (2006) e o recém-lançado, à época de conclusão desta dissertação, *El club* (2015).

⁵⁰ “Fiz uma trilogia sem saber que a iria fazer. Comecei com um filme e depois outro. Quando este filme [No] surgiu como projeto, percebi que poderia funcionar como uma trilogia” (LARRAÍN, 2013).

enquanto figura vicária do espectador ou mesmo de um autor do filme (ver figuras 1 e 2, na página 49)⁵¹.

Não à toa, a trilogia se inicia com um filme em que se retrata um espectador de cinema e se encerra com um que nos mostra o ponto de vista de um diretor de filmes publicitários, portanto não mais um receptor passivo, mas um produtor de sentidos. As competências interpretativas, no sentido de partilhas do sensível, dado por Jacques Rancière, são distribuídas de diferentes maneiras pela instância narrativa em cada um dos filmes e a passagem de um *sujeito interpretado* (Raúl Peralta, de *Tony Manero*, engessado pela significação alegórica) para um *sujeito interpretante* (René Saavedra, de *No*, produtor de imagens), passando pelo *sujeito da opacidade* (Mario Cornejo, de *Post mortem*), figuraria a própria alternância na forma de se produzir sentido ao longo dos filmes.

FIGURA 1. O MENEUR DE JEU EM CONFLITOS DE AMOR (LA RONDE, MAX OPHÜLS, 1950)



A figuração da instância autoral na própria *diegese* do filme.
Fonte: *La Ronde* (Max Ophüls, 1950).

FIGURA 2. JERRY THOMPSON, O JORNALISTA QUE TENTA DESVENDAR O ENIGMA DE ROSEBUD EM CIDADÃO KANE



Sempre na penumbra e acompanhando os *flashbacks* dos personagens, Thompson é a encarnação do espectador implícito.

Fonte: *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941).

⁵¹ CASETTI e DI CHIO afirmam que um personagem pode, por vezes, assumir a condição de um espectador implícito ou de um autor implícito. (2007)

Portanto, tal questão, e seus desdobramentos, nos coloca dois objetivos para a pesquisa. Primeiramente, trata-se de identificar as diferentes estratégias de produção de sentidos utilizadas em cada um dos filmes, assinalando suas singularidades ao tempo em que são problematizadas. Como segundo objetivo, que anda de par com o primeiro, deve-se identificar este protagonista enquanto figura vicária, de modo a se aproximar este sujeito interpretado, sujeito da opacidade ou sujeito interpretante da respectiva estratégia de produção de sentidos que a instância narrativa endereçou a cada um deles em cada filme, respectivamente.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1 A análise fílmica, a construção de um modelo e os critérios de validez

Entende-se a análise fílmica como um conjunto de operações aplicadas sobre um objeto determinado e consistente em sua decomposição e em sua sucessiva recomposição com o fim de identificar (...) os princípios da construção e do funcionamento (CASSETTI e DI CHIO, 2007 :17, tradução nossa⁵²). A análise fílmica é um método de pesquisa qualitativa, a qual procura lidar com interpretações das realidades sociais (BAUER, GASKELL e ALLUM, 2002: 23), ao contrário da pesquisa quantitativa, que trabalha com números e modelos estatísticos. É certo que a radical distinção entre as duas formas de pesquisa resvala num binarismo redutor: não há interpretação sem alguma análise que já leve em conta dados numéricos. A própria ideia de *motivo*, a qual exporemos mais à frente, pressupõe uma repetição de certo elemento significativo ao longo da trama, comportando, portanto, uma dimensão quantificável.

A análise fílmica constitui-se de duas etapas: a fragmentação e a reconstituição do texto. A fragmentação, realizada com base na escolha de *categorias*, corresponde à descrição do filme e sua concomitante segmentação em unidades de ação menores: os episódios, as sequências, os enquadramentos etc. ó podendo-se mesmo chegar ao nível da

⁵² Conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar (...) los principios de la construcción y el funcionamiento.

própria imagem, a depender dos propósitos da análise. Além da segmentação, pode-se, nesta etapa, realizar uma estratificação do filme. Se, segundo Casetti e Di Chio (2007), a segmentação é a compartimentação longitudinal do filme, seguindo a sintaxe da narrativa, a estratificação é um corte transversal, que vai buscar identificar uma série de elementos homogêneos nos vários segmentos. Com a estratificação, o que se almeja é apontar a recorrência de determinado elemento ao longo da trama. Por exemplo: um determinado uso do espaço fílmico, a iluminação etc.

A fase da reconstituição é a da interpretação propriamente dita. Como se sabe, ela sempre deve retornar ao filme, nunca extrapolá-lo. É o momento para se estabelecer relações de aproximação e oposição entre as categorias, se valendo do marco teórico como balizador. Em verdade, a descrição e a interpretação não são fases da análise fílmica propriamente consecutivas e excludentes. Como apontam Vanoye e Goliot-Lété (2012), descrever um filme já é interpretá-lo; o que quer dizer que já há uma escolha, uma subjetividade ativada no momento mesmo da descrição e não só na interpretação. Esta última deverá alcançar aquilo que Casetti e Di Chio denominam um *modelo*

Um esquema que, proporcionando uma visão concentrada do objeto analisado, permite ao mesmo tempo o descobrimento de suas linhas de força e de seus sistemas recorrentes. Em outras palavras, se trata de uma representação simplificada de um certo campo de fenômenos que permite evidenciar suas concessões recíprocas e suas tendências imanentes (...) se trata da representação simplificada de um texto que permite situar em primeiro plano seus princípios de construção e seus princípios de funcionamento (CASSETTI E DI CHIO, 2007:47, tradução nossa⁵³).

O modelo é, pois, o filme reconfigurado, convertido numa abstração, num esquema que deslinda a *inteligibilidade* da obra (CASSETTI e DI CHIO, 2007), na medida em que analisar um filme é entender como ele produz sentidos. Segundo Vanoye e Goliot-Lété, *a interpretação crítica (...) interessa-se pelo sentido e pela produção de sentido, tenta estabelecer conexões entre o que se exprime e o como isso se exprime* (VANOYE E GOLIOT-LETÉ, 2012: 49).

Se, como afirmam Jacques Aumont e Michel Marie, *tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise* (AUMONT E MARIE, 2013: 7), isso se deve, em certa medida, à recente *estruturação*

⁵³ *Un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. En otras palabras, se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias imanentes (...) se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento.*

deste campo metodológico. É em meados dos anos 60 que a análise fílmica, no encalço da onda estruturalista, vai abandonar sua fase õimpressionistaö para buscar um maior rigor científico. Também, em certa medida, as diversas possibilidades de análise se devem ao fato de que cada filme chamará por um tipo específico desta: análise textual, psicanalítica, narratológica, da imagem e do som, icônica, etc. (idem). Para Aumont e Marie (2013: 15) õEm suma, até certo ponto, não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam.ö A singularidade de cada análise, em detrimento da universalidade do método, não deve significar, todavia, um abandono da cientificidade. Como se verá mais à frente, os critérios de validade de uma análise fílmica se fazem tão fundamentais quanto em qualquer outro campo de pesquisa.

Particularmente, as análises que se seguirão são tributárias do método narratológico, como exposto em Gaudreault e Jost (2009), haja vista que a produção de sentidos (objeto deste estudo) é engendrada a partir do encadeamento narrativo dos filmes. Categorias da análise narratológica, como o espaço e o tempo fílmicos, bem como a focalização e o ponto de vista da enunciação, serão arregimentadas quando da aplicação do método a cada um dos filmes. Também a análise narratológica comporta uma dimensão de análise temática (AUMONT e MARIE, 2013) que, como se verá, está presente nesta dissertação, haja vista que o tema da ditadura se torna incontornável quando da abordagem dos filmes.

Ainda, filiamo-nos também à análise textual conforme proposta por Casetti e Di Chio (2007), que entendem o filme como um produto da relação comunicacional entre um emissor e seu receptor.

O filme, pois, como qualquer texto, se dedica a inscrever em si mesmo a comunicação na qual se encontra encerrado, revelando de onde vem e aonde quer ir. Repetiremos: não é só o objeto no sentido estrito da comunicação como também seu terreno; não só o meio e a colocação em jogo, como também o horizonte no qual o emissor e o receptor se encontram para suas operações (CASSETTI E DI CHIO, 2007: 198, tradução nossa⁵⁴).

Assim, valendo-se desta dimensão comunicacional da obra, os filmes podem ser compreendidos como aquele espaço triangular instância narrativa-representação-espectador, de que falamos quando da delimitação do objeto. É nesse espaço que as

⁵⁴ õEl film, pues, como cualquier texto, se dedica a *inscribir* em sí mismo la comunicación en la que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y adónde quiere ir. Lo repetiremos: no sólo es el *objeto* en sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no sólo el *medio* y la *puesta* em juego, sino también el *horizonte* em el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones.ö

estratégias de enunciação podem ser captadas à medida que a análise fílmica deslinda as diferentes estratégias de produção de sentido e as formas de espectadorialidade por elas pressupostas: alegoria, estranhamento e ironia.

Subsidiariamente, a contribuição de Casetti e Di Chio se faz notar pela nossa preocupação em compreender o protagonista enquanto figura vicária do espectador e/ou autor. Como se aventou, o personagem principal seria a encarnação de um espectador imaginado pela instância autoral para cada um dos filmes da trilogia. Nesse sentido, nós nos apoiamos nas categorias de autor implícito e espectador implícito, apontadas por Casetti e Di Chio, para definir a posição das personagens na trama (ver nota 50).

Ainda, a análise fílmica coloca em questão algo de que se tratou constantemente até aqui: a necessidade de se estabelecer um distanciamento do olhar em relação ao filme. O que diferenciaria a observação criteriosa do analista daquela descuidada de um espectador é justamente esta capacidade de o primeiro se apartar da obra, não se deixando atingir somente pelo fascínio que todo filme, de maior ou menor qualidade, acaba instilando no espectador, por sua impressão de realidade. Ora, a própria epistemologia tradicional está assentada na perspectiva platônica, que estabelece como premissa a distinção radical entre o sujeito cognoscente e o objeto. Como vimos, essa cisão nasce de uma necessidade de se superar o conhecimento sensível pelo conhecimento conceitual.

Não se tratando este trabalho de um estudo da epistemologia, ainda assim não se poderia deixar de trazer a questão à tona. É em torno mesmo da possibilidade de conhecimento do mundo a partir das imagens que girou, em certa medida, o marco teórico. Adotar simplesmente a análise fílmica sem questionar a vinculação desse saber analítico a um projeto platônico seria incongruente. Como sair desse impasse, já que a análise fílmica é, ainda assim, a metodologia escolhida para se aproximar do objeto?

Ora, primeiramente, admitindo que a hipótese que guia a análise é uma virtualidade já no momento da primeira vista do filme e a vista ingênua. Os filmes nos instigam e tal estímulo inicial está prenhe de uma dúvida que nos persegue: eis aí a hipótese em seu estágio embrionário. Ela será refinada, retrabalhada a partir do momento em que se adensam as leituras teóricas; mas, em certo grau, ela já estava ali, latente (LAVILLE e DIONNE, 1999). Portanto, é salutar abolir a distinção radical entre o olhar douto e o leigo e o que significa abandonar aquela partilha do sensível platônica da qual já se falou, e que tende a segmentar os indivíduos atribuindo-lhes capacidades ou incapacidades

interpretativas. Talvez o que distinga a hipótese latente daquela racionalizada seja mesmo uma diferença de grau, e não de natureza.

Em segundo lugar, a passagem do estágio do fascínio ao da análise racional não deve significar uma espécie de revanche contra o canto da sereia: não se trata de dominar aquilo que até há pouco nos encantava. Vanoye e Goliot-Lété (2012:19) diagnosticam tal sentimento de revide: “Se o filme me hipnotiza e me domina, eu, analista, vou, como reação, criticar o filme, ou melhor, atacar o filme; em suma, vingar-me do filme”. Assim, pelo contrário, o que deve emergir é o filme estabelecendo suas próprias leis, evitando-se a aplicação de uma teoria alienígena, que busque enrijecer o objeto. Foi este o movimento até chegarmos aqui: o objeto se alterou ao longo da pesquisa e emergiu a partir das renovadas vistas dos filmes.

Entender essa análise fílmica como uma pesquisa de nível exploratório também contribui para se reduzir a rigidez ó mas não o rigor científico ó do olhar. Segundo Antônio Carlos Gil, “pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato” (GIL, 2008:27). A obra de Larraín ainda é recente; daí a preocupação com o tom exploratório, que também reflete no procedimento de análise: a opção por um conjunto de *fragmentos* dos filmes, escolhidos de acordo com os critérios de relevância e concatenação com o *motivo* ó elemento que se reitera ao longo da trama de forma emblemática (CASETTI e DI CHIO, 2007). Os fragmentos também podem ser entendidos como *centros semânticos* em que o motivo cintila mais fortemente. Segundo Vanoye e Goliot-Lété,

Certos filmes são ao mesmo tempo uma série (...) de eventos que se sucedem, mas também um todo de significação, um bloco, legível em alguns locais privilegiados. Estas partes são, ao mesmo tempo, *etapas narrativas* e *centros semânticos* que contêm, de um certo modo, o filme inteiro (VANOYE E GOLIOT-LETÉ, 2012: 80).

Também, é importante ressaltar que a análise do fragmento tem um caráter proteico que, aliás, é próprio da análise fílmica, a qual, de um modo geral, tem a pretensão de alcançar uma generalidade típica da teoria, como apontam Jacques Aumont e Michel Marie (2013)⁵⁵. Ou seja, a análise tende a assumir um esforço de teorização geral sobre o filme em questão ou a cinematografia de um autor. “... A análise do fragmento é sempre, para lá

⁵⁵ “Com maior frequência ainda, a análise é uma forma de teoria; quase se poderia dizer que existem teóricos que só fazem teoria em forma de análise. O exemplo mais notável é sem dúvida Raymond Bellour, de quem, em particular, cada uma das análises dos filmes de Hitchcock foi pretexto para propor um conceito ou definir uma abordagem do cinema” (AUMONT; MARIE, 2013: 265).

do seu objeto imediato, a *metonímia de uma operação mais vasta* (análise do filme inteiro, estudo estilístico de um autor, reflexão sobre a análise em geral) (idem: 104).ö

Ora, diante disso, como garantir a validade do conhecimento produzido a partir da análise de fragmentos dos filmes? Primeiro, considerando-se, à risca, a prescrição de Vanoye e Goliot-Lété de que o filme é o ponto de partida e de chegada da análise. A interpretação jamais deve extrapolar o que está contido no filme. É o princípio de validade a que Casetti e Di Chio (2007) chamam *õfidelidade empírica*: o filme é sempre o princípio e o fim da análise, nunca se devendo extrapolar sua materialidade. Os outros dois critérios de validade, ainda segundo Casetti e Di Chio, seriam a *õcoerência interna*, segundo a qual a análise deve evitar a autocontradição, e a *õrelevância cognitiva*, que estabelece que a pesquisa deve apresentar uma inovação, um aprofundamento para além das evidências mais óbvias (idem).

Levando-se em conta o que aqui se expôs sobre o método qualitativo da análise fílmica, iniciemos sua aplicação aos textos fílmicos, procurando não promover uma radical cisão entre a etapa que até aqui se seguiu, eminentemente teórica, e a próxima, de dimensão mais empírica. De fato, a análise fílmica estará permeada de conceitos teóricos de modo a conduzir-nos rumo às respostas para as questões levantadas sem jamais abandonar, é claro, a materialidade de expressão dos filmes. E, como já expusemos acima, a partir de Aumont e Marie, há uma aproximação inevitável entre a análise fílmica e a teoria.

5 TONY MANERO

Rey de este caduco imperio,
cese, cese tu ambición,
que en el teatro del mundo
ya tu papel se acabó.

(*El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca)

Seguindo os preceitos da análise fílmica, partamos para uma descrição do primeiro filme da trilogia, *Tony Manero*, tendo-se em conta que, conforme já exposto, as fases de descrição e interpretação de um filme não são excludentes, mas, antes, se interpenetram.

O filme acompanha a trajetória de Raúl Peralta, de 52 anos, a partir de sua ida a um show de variedades da TVN, a televisão estatal chilena, para participar de um concurso de sócias do personagem Tony Manero, interpretado por John Travolta no filme *Embalos de sábado à noite* (*Saturday Nigh Fever*, John Badham, 1977). O show, *Festival de la una*, de fato existiu no Chile, entre 1978 e 1989, e é o seu próprio apresentador à época, Enrique Maluenda, que vemos aparecer no filme. *Tony Manero* é permeado de alguns índices de realidade, e a utilização de personagens da história chilena será algo ainda mais recorrente no último filme da trilogia, *No*⁵⁶. Esses índices da realidade nos permitem ancorar o filme durante a ditadura militar de Pinochet, mais precisamente no ano de 1979, devido à

⁵⁶ Se, por um lado, em *Tony Manero* o personagem ficcional interpretado por John Travolta domina todo o filme, a ponto de dar-lhe o nome, temos, por outro, em medida muito mais restrita, o personagem real do apresentador Enrique Maluenda, que aparece encarnando a si mesmo no filme. Esta operação do personagem histórico representando a si mesmo será bastante recorrente em *No*, como se verá na análise do último filme da trilogia.

menção, no *Festival de la una*, ao conflito diplomático entre Chile e Argentina pelo Canal de Beagle, ocorrido em 1978.

A realidade atua, em *Tony Manero*, como um pano de fundo sobre o qual transcorre a história de Peralta: sua busca obsedante pela identificação plena com o personagem fictício de Tony Manero ao tempo em que ensaia para a apresentação de um espetáculo numa espécie de casa de shows da periferia santiaguense. O espetáculo, por certo, também é uma reprodução dos números de dança do filme com John Travolta.

De fato, a trama discorre sobre estas duas linhas de ação: o filme abre com a ida equivocada de Raúl Peralta ao programa *Festival de la una* (equivocada, pois que Peralta se engana quanto à data correta para se apresentar, o que denota sua inépcia para lidar com o funcionamento do *show business*, ao qual pretende ingenuamente ingressar como o ão novo Tony Manero do Chileö). Esta linha se encerra com a ida de Peralta, agora na data correta, para se apresentar no programa, no fim do filme. A segunda linha de ação, que preenche a maior parte da trama, é uma série de episódios em que Peralta realiza algumas peripécias para tentar reconstruir, mimeticamente, o cenário de *Embalos...* na casa de espetáculos onde trabalha ó projeto desde já apresentado pelo filme como fadado ao fracasso, no que há nisso mais de trágico do que propriamente cômico⁵⁷. A discrepância entre o mundo de sonhos vendido pelo cinema hegemônico hollywoodiano e o meio social pobre ao qual pertence Raúl Peralta define justamente essa concepção trágica da busca mimética por um modelo totalmente desvinculado da realidade local ó e é em cima desta defasagem que compromete todo o projeto identitário do protagonista que operará o filme.

O que enseja o protagonista a reconstruir o palco para sua apresentação é justamente a precariedade deste, que é agravada pela destruição que Peralta promove, num acesso de ira, do tablado: ao tentar realizar um movimento de dança, no que é interdito pelas suas limitações físicas de um homem de 52 anos, Peralta sofre uma queda e desconta

⁵⁷ A distinção entre o trágico e o cômico a tomamos de Eric Auerbach, em sua obra *Mimesis* (2007). A tese do autor é de que a literatura ocidental, no seu afã de apreender a realidade sensível, caminhou progressivamente para a abolição da distinção entre estilos alto e baixo. Como se sabe, a poética antiga reservava ao alto estilo (o trágico) a tarefa de retratar a vida de grandes homens. Àqueles de baixo lastro social ficava reservado o estilo baixo, o cômico. A literatura ocidental vai progressivamente misturar os dois estilos trazendo para a ordem do cotidiano e da vida dos ãocomunsö o trágico enquanto problemático. A vida das camadas mais baixas não será mais risível, como aponta a obra *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, nascedouro do realismo moderno na literatura, segundo Auerbach. *Tony Manero*, embora em alguns raros momentos torne seu protagonista motivo de riso de outros personagens, nunca deixa de aderir à sua realidade sensível com seriedade, para retratá-la como problemática. Com esta abordagem grave de Peralta se contrasta, por exemplo, o tratamento irônico dado ao protagonista René Saavedra, de *No*, como se verá oportunamente.

no piso de madeira sua frustração, quebrando-o. A partir daí é portanto, motivado pela mácula do dado negativo (a exposição de seu fracasso) é, é que o protagonista inicia sua jornada de busca para alcançar o fito da construção de um palco ideal. Inicia-se uma série de empreitadas em que Peralta tenta adquirir o vidro que comporá o piso transparente sob o qual serão afixadas luzes coloridas, tentando simular a pista de dança da boate *Odisseia 2001*, de *Embalos...*

Indo a uma vidraçaria e a uma casa de demolição, Peralta encontra, enfim, um tipo de vidro que, não sendo exatamente aquele visto no filme, serve, ao menos, para seus pobres e parcos propósitos. O cenário da periferia pobre de Santiago é potencializado nessa casa de demolição, verdadeiro símbolo da degradação vivida pela parcela mais pobre da população chilena durante a ditadura. O entulho como motivo vai retornar na cena final do segundo filme da trilogia, *Post mortem*, conotando a ocultação do trauma da ditadura, como se verá oportunamente na análise desse filme.

Durante sua missão de reconstrução do palco, Peralta se alimenta da imagem de seu ídolo com idas regulares ao cinema para assistir a *Embalos...* As idas têm mesmo um caráter de ritual religioso, no qual o protagonista venera o personagem encarnado por John Travolta. Ele tentará repetir alguns diálogos dos filmes, mesmo não falando inglês é demonstrando, mais uma vez, a incongruência de seu projeto identitário. Em verdade, toda a incompatibilidade se assenta na assunção de que o país vive um regime ditatorial extremamente repressor e violento, apenas insinuado, e que somente em raras ocasiões se manifesta em toda a sua pujança opressiva. A mera insinuação do contexto social assim se dá porque o universo do filme é, antes de mais nada, o universo íntimo de Peralta, pobre e alienado. Poderíamos dizer que o filme carrega, nesse sentido, um selo do expressionismo alemão: pensemos nos ambientes distorcidos e bisonhos de *O gabinete do doutor Caligari* (1920), de Robert Wiene, como expressão da alucinação do protagonista Francis, que se acredita perseguido pelas figuras fictícias de Caligari e seu assassino sonâmbulo, Cesare.

A respeito desse movimento, Siegfried Kracauer (1988: 87) aponta: “Durante os anos do pós-guerra, o expressionismo frequentemente foi considerado uma expressão de sensações e experiências primitivas” E, de fato, toda a crítica de Kracauer em relação ao expressionismo alemão (e mais especificamente em relação a *O gabinete...*) se dá com base

neste fenômeno que ele aponta como uma regressão do fenômeno na tela como fenômeno da alma (KRACAUER, 1988: 87)⁵⁸.

A digressão da descrição de *Tony Manero* para o expressionismo alemão não é descabida nem infundada. De fato, o filme não se filia ao expressionismo alemão enquanto projeto estético, sendo antes uma obra realista, no sentido de que apreende uma realidade sensível, e não a mera materialização de estados mentais interiores. Nesse sentido, é mais válido falar numa atmosfera criada por *Tony Manero*, em termos de Pudovkin (1983: 71), como o colorido geral do filme, que impregna sua *mise en scène*.

O que *Tony Manero* guarda com o movimento alemão é antes esta busca de uma *expressividade* que permeia todo o filme e mormente, através da figura de alta voltagem patológica de Raúl Peralta. Ademais, a busca de uma expressão é a manifestação de uma instância autoral que quer se afirmar ao longo do filme, procurando extrair da história um sentido profundo da realidade (AUMONT, 2002). Conforme assevera Jacques Aumont, a imagem expressiva é a que exprime seu autor através de uma forma enérgica (AUMONT, 2002: 291). E essa vontade de expressão, segundo Rancière, é um dos traços de um regime mimético da arte, conforme já se expôs. *Tony Manero* está impregnado dela.

Retomando a descrição do filme, podemos notar uma predominância de cenas em ambientes fechados: Peralta é um tipo recluso e suas aparições na rua mostram sua desorientação. Sempre quando está caminhando, ou mesmo correndo sem direção, pelas ruas, o que vemos é um homem aturdido, fora de seu habitat natural. Ele corre, para, titubeia, retorna e a câmera apenas o segue. Algumas vezes, não sabemos o motivo de suas perambulações, ou por que começa a correr do nada. Estes espasmos comportamentais não nos serão explicados; a câmera se contenta em segui-lo, fascinada com o personagem. O som em extracampo como índice de realidade do mundo exterior (assobios, gritos, sirenes) parece lhe invadir a ponto de deixá-lo acuado, nada lhe restando a não ser regressar para o ambiente interior de seu quarto ou da sala escura do cinema.

A pensão onde mora, conjugada com o ambiente do bar no qual se dão as apresentações, é o palco de promiscuidade em que mulheres carentes veneram, estranhamente, a figura misógina de Peralta. Ele tem um estranho caso com a personagem Cony (marcado pela impotência sexual), tenta seduzir sua filha Pauli (no que também se

⁵⁸ Como se sabe, o projeto estético de Kracauer é fazer emergir a realidade objetiva na tela e, nesse sentido, o expressionismo seria a manifestação reacionária de uma subjetividade enferma.

frustra sexualmente) e é, ao mesmo tempo, assediado, sem sucesso, pela dona do estabelecimento, Wilma, que tenta lhe arrancar favores sexuais em troca de dinheiro. Goyo, o outro homem da trama, antagoniza com Peralta na medida de seu engajamento político (é militante de esquerda) e de sua jovialidade, que desperta a inveja exacerbada do protagonista.

De fato, é um dia após a relativamente bem-sucedida apresentação do grupo de dança no bar que Peralta vai se dirigir para o *Festival de la una*, para tentar sua sorte na televisão. Irá deixar às pressas a pensão, fugindo à socapa dos agentes da repressão que invadem o estabelecimento em busca de Goyo. Aqui, como em outras cenas emblemáticas do filme, Peralta observa escondido o desenrolar da ação violenta, tradução do próprio olhar voyeurístico do espectador de cinema, assujeitado ao fetiche do espetáculo. De fato, de acordo com a abordagem psicanalítica da Laura Mulvey,

O cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas (MULVEY, 1983: 441).

O olhar fetichista que Raúl Peralta projeta em *Embalos...* é o mesmo de cumplicidade e acovardamento quando observa, a distância, as violações aos direitos humanos perpetradas pela polícia política do Estado pinochetista. Cúmplice porque Peralta não deixa de ser um produto desse regime de exceção: pelo alheamento do que se passa ao redor e por sua busca narcísica de identificação com uma figura estrangeira⁵⁹. Configura-se assim o problema da identidade pessoal como dilema de identidade nacional; Peralta funcionando como uma *alegoria* para o Chile da ditadura.

A trágica falência do projeto identitário, já intuída ao longo do filme, vai finalmente se afirmar na sequência final, quando Peralta participa do programa de calouros e, por uma decisão totalmente aleatória do apresentador, perde a disputa. O voluntarismo do apresentador Enrique Maluenda, que decide pela derrota de Peralta, revela toda a futilidade dessa quimera alienante que é tentar ser o Tony Manero do Chile⁶⁰. O aparato

⁵⁹ Em 1976, já prefigurando o mote de *Tony Manero*, o documentário *El Charles Bronson Chileno (o idênticamente igual)*, do diretor Carlos Flores del Pino, abordou o tema da identidade nacional pela chave da imitação. O filme acompanha o misto de depoimentos e devaneios de um sujeito eleito, à época, num show de sócias da televisão, como o Charles Bronson chileno. Entre a ficção de suas histórias inventadas e a realidade documental que busca apreendê-las, estabelece-se essa pequena fábula sobre a identidade chilena sob a ditadura de Pinochet.

⁶⁰ Conforme dever-se-á lembrar, Peralta disputa a decisão do concurso de sócias com mais cinco concorrentes. O sucesso da performance de cada um é decidido pela intensidade dos aplausos da plateia aos candidatos. Peralta, juntamente com outro candidato, é o mais aplaudido o que os leva para uma nova

dos meios de comunicação, que estimula a ilusão espetacular da identificação narcísica (õvocê pode ser o Tony Maneroö) é o mesmo que, ao fim, lançará o sujeito na realidade chã que o torna mera peça de uma engrenagem inescapável (õvocê nunca será o Tony Maneroö, parece nos dizer, por fim, o gesto de Maluenda).

5.1 Interpretação De Um Fragmento Fílmico

FIGURA 3 A SEQUÊNCIA DO PRIMEIRO ASSASSINATO EM *TONY MANERO*



Fonte: *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

Após uma descrição geral do filme, mas já adentrando em aspectos interpretativos da trama, passemos à análise da sequência em que Raúl Peralta assiste a uma cena de

rodada de desempate. Em entrevista, Larraín (2008) afirma que o efeito sonoro dos aplausos, durante o desempate, é rigorosamente o mesmo para ambos os candidatos, o que revela que a escolha do apresentador do programa foi totalmente aleatória.

assalto na rua, desde a janela de seu quarto ó ao que sai em socorro da idosa vítima. Após ajudá-la a se recuperar do ocorrido, acompanha-a à sua casa, onde se fascina com a tevê em cores. O aparelho emite uma programação jornalística na qual o tema da identidade chilena é lançado como um *motivo* central do filme, e que funcionará como uma das principais chaves de leitura da obra como um todo. Se ainda não nos estava claro no filme o tema identitário ó pois que poderíamos interpretar o afã de Peralta por ser Tony Manero como mero divertimento sem maiores consequências ó, agora, a questão se torna central, pois vai nos ser ãpresentadaã pela imagem da televisão. O noticiário relata que Pinochet declarou a *cueca*, dança folclórica chilena, patrimônio cultural do país, o que nos revela o tradicionalismo da cultura oficial, com o qual se tensionará o desejo de Raúl Peralta de ser estrangeiro.

Ademais, a cena do assassinio nos revela a inesperada psicopatia do protagonista, que, num ato súbito, fere a golpes a idosa que há pouco havia ajudado na rua. Com este gesto inaudito do protagonista, a instância narrativa nos leva a reformular uma interpretação que se poderia ter feito, até então, do caráter do protagonista: a de que Peralta era apenas um homem simplório que, como muitos outros, foi um fã de *Embalos...* à época de seu lançamento. A sequência cumpre, assim, esta função de nos apresentar o *subterrâneo* da trama, até então ocultado pelas sequências anteriores de sua ida ao programa de calouros e ao cinema. É aqui, nos parece, que a obra apresenta alguns elementos fundamentais. Utilizemo-los como categorias de análise: a *expressividade* e o *realismo*.

5.2 A Expressividade Da Encenação E A Câmera Fascinada

Conforme já se colocou acima, a expressividade é um dos traços fundamentais de *Tony Manero*. E de fato, o entendimento de que um filme é uma obra de arte expressiva já está amplamente presente nas teorizações do cinema mudo, época em que as vanguardas (expressionismo alemão, impressionismo francês, construtivismo soviético) ainda eram um projeto estético possível, e em que o naturalismo do modo de narração clássico hollywoodiano não havia prevalecido.

Segundo Pudovkin (1983), por exemplo, o trabalho do diretor consistia essencialmente na busca por imagens plásticas, pois que é delas que brota a expressividade

do filme. Encontrar planos plásticos deveria ser a meta inicial, para só então, a partir deles, encadear-se a narrativa fílmica. Eisenstein, por sua vez, traz do teatro para o cinema o conceito de atração como este elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica (...) com o propósito de nele produzir certos choques emocionais (EISENSTEIN, 1983: 189). A montagem de atrações funcionaria como que engendrando aberrações que rompem com a linearidade tranquila para produzir determinados efeitos desestabilizadores pretendidos pelo diretor na audiência.

O já mencionado homem visível de Béla Balázs, também é a expressão das emoções num rosto de ator, a emergência do facial como nova forma de codificação do mundo pelos sentimentos, para além do logocentrismo da cultura escrita, predominante até então. O filme é, então, esta manifestação de uma expressão mais recôndita, que pode emergir através da presença do personagem em tela (EISENSTEIN, 1983).

A expressividade de Raúl Peralta vai ser este elemento que promoverá uma *adesão mimética* da câmera a ele. Quando, ainda em seu quarto, ele observa, desde a janela, o assalto que ocorre na rua, o ponto de vista que teremos é o seu, com a câmera colocada logo atrás do protagonista o enquadramento que se repetirá com insistência ao longo do filme. Gaudreault e Jost (2009) definem como focalização interna este procedimento narrativo que consiste em restringir o saber do espectador ao do personagem: nada conhecemos para além dos acontecimentos presenciados pelo protagonista, nem nesta sequência nem ao longo do filme. Esta é a tônica de *Tony Manero*; não sabemos de antemão, por exemplo, sua derrota no concurso de calouros, pelo que nos decepcionamos com ela ao mesmo tempo em que Peralta.

O fenômeno da focalização não se confunde com o da ocularização, segundo Gaudreault e Jost (2009), sendo-lhe mais amplo. A ocularização é o fenômeno conhecido como o ponto de vista visual do filme: por exemplo, o plano subjetivo (ocularização interna primária, segundo os autores) como representando o olhar do personagem. E este é um recurso pouco utilizado em *Tony Manero*. De fato, é pela intermediação da câmera, presente como aparato que firma o local de uma enunciação e uma autoria, que veremos aquilo que vê o personagem. Ou seja, a câmera captando o que o protagonista enxerga; autoria como instância fundamental de intermediação entre a cena e o espectador. É preferível então falarmos em focalização porque o que o filme promove é uma adesão da

câmera não só à visão, mas à cognição do personagem, com vistas a nos atar ao seu mundo.

Se o filme lança um olhar crítico sobre a espectralidade como processo mimético raiando ao patológico, já exposto, será, contudo, também por uma adesão mimética que ele vai retratar o mundo do personagem. É pela distinção entre diferentes formas de realismo que se vai operar, então, a distinção entre a relação de Raúl Peralta com o cinema hegemônico e a nossa relação espectral, intermediada pela instância autoral, com o filme. Isso se verá mais à frente.

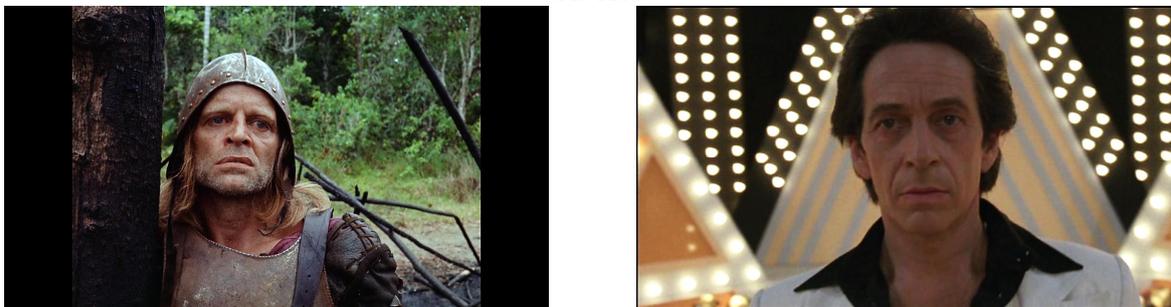
Por ora, ressalte-se esta aproximação entre câmera e personagem como um recurso para se produzir um determinado *efeito* na plateia, dentro de uma lógica operativa do regime mimético da arte, em termos de Rancière. Trata-se de operação recorrente na história do cinema; já mencionamos o conceito de montagem de atrações de Eisenstein como esta busca de um choque no espectador. Retomando termos aristotélicos, poderíamos afirmar que o filme visa a engendrar em nós, espectadores, *terror* pela figura de Raúl Peralta. A câmera em seu encaço quer nos revelar sua psicopatia, sua morbidez e não só pela avidez com que nos relata o que ele vê, mas também o perscrutando pela abundância de *close-ups* que visam a apreender seu estado interno de alucinação.

Nesse sentido, a referência a outros filmes caracteriza o modo de produção dos chamados filmes de arte e ensaio, conforme nos aponta Bordwell (1996), e a citação se faz presente em *Tony Manero* quando, na sequência do assassinato do projetor no cinema, vemos, de relance, o cartaz de *Aguirre, a cólera dos deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972)⁶¹. Ora, como não enxergar similitudes entre a obstinação doentia de Aguirre pelo mítico Eldorado e a de Peralta por seu *Tony Manero*? Ambos os personagens guardam aquele olhar vago dos psicóticos, dos que fazem tudo para atingir seu objetivo. Aguirre, em termos da tradição de um cinema de arte e ensaio, prenuncia a patologia de Peralta. E como se não bastasse tal similitude no comportamento das personagens, ambas as *mises en scènes* também se definem pelo olhar fascinado da câmera

⁶¹ A sequência do assassinato é reveladora da hipótese que se pretende demonstrar ao longo da análise do filme. Peralta vai ao cinema para, mais uma vez, assistir a *Os embalos de sábado à noite*, mas o filme exibido é *Grease: nos tempos da brilhantina* (*Grease*, Randal Kleiser, 1978), cujo ator principal também é John Travolta. A decepção, ou mesmo a fúria que a mudança do filme exibido provoca em Peralta, a ponto de levá-lo a assassinar o projetor, revela sua condição de aprisionamento a um delírio identificatório que só lhe permite se reconhecer no personagem fictício de Tony Manero. John Travolta interpretando Danny, em *Grease...*, é algo como uma traição para Peralta, tão atado que este está ao jogo ficcional e espetacular de *Embalos...* De fato, o assassinato poderia ser lido como uma vingança difusa contra a máquina do espetáculo, encarnada no personagem do projetor.

para com elas. A sequência final de *Aguirre...*, com um *travelling* circular em torno do protagonista, situado numa embarcação precária, no meio de um rio da Amazônia peruana, é emblemática deste *enamorar* do olhar fílmico pelo seu personagem. Não será muito diferente a encenação do ator Alfredo Castro em *Tony Manero*.

FIGURA 4. A CITAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO EXPRESSIVA DE KLAUS KISNKI POR ALFREDO CASTRO



Tony Manero faz sua remissão/homenagem a *Aguirre*.

Fonte: *Aguirre, der Zorn Gottes* (Werner Herzog, 1972) e *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

Ainda na sequência em análise, outra mostra desta aderência do filme ao personagem ó e que será muito recorrente durante a trama ó se dá quando um movimento panorâmico de câmera descreve a trajetória do olhar do protagonista para a televisão, sem cortes. O que há aqui não é, pois, o recurso clássico do *raccord* de olhar: plano do personagem olhando algo, seguido de plano do objeto de sua mirada. O *raccord*, como se sabe, é um recurso clássico de montagem que visa a produzir o efeito de continuidade espaço-temporal na narrativa. Ora, em *Tony Manero*, o realismo do cinema hegemônico é substituído pelo desta instância autoral que quer filmar, sem cortes, a distância entre o ver e o que é visto. Com isso, o efeito de uma fusão entre ambos os olhares ó o do narrador e o do personagem ó é acentuado e colocado no centro da própria estrutura significativa da obra. Este movimento de acompanhar a linha do olhar se repetirá em outros momentos, como na sequência em que Peralta acompanha, de longe, a abordagem dos agentes da repressão pinochetista a um manifestante que carrega panfletos contra a ditadura.

O que este movimento afirma é além de um processo mimético que pretende materializar o olhar do protagonista é a colocação do personagem numa posição de centralidade: é de Peralta que se emitem certos olhares, e é sempre para ele que os olhares da câmera retornam. Define-se assim, também, um espaço do pró-fílmico que gravita em torno dele.

De fato, o espaço é um vetor fundamental que estrutura a narrativa fílmica. Entendido como o mundo no qual se transcorre a ação, o espaço é construído a partir de indícios que definem sua maior coerência ou fragmentação, já que tanto a contiguidade quanto a disjunção espaciais podem ser obtidas por diferentes formas de decupagem. Pense-se, por exemplo, nos filmes da vanguarda soviética como *Terra* (Aleksandr Dovjenko, 1930), no qual a montagem produz um espaço abstrato em que visões parciais podem criar uma localização que nunca existiu em frente à lente (BORDWELL, 1996: 244, tradução nossa⁶²). No caso de *Tony Manero*, não se pode falar numa implosão do espaço fílmico, mas antes numa organização deste tomando como centro a posição do personagem. A opção pelo movimento de câmera em detrimento de um *raccord* tradicional de olhar constrói justamente esse espaço irradiado a partir do protagonista enquanto força centrípeta.

Ainda segundo Bordwell (1996), o espaço pró-fílmico é construído em três etapas: o plano, a montagem e o som. Nesse sentido, plano e montagem parecem caminhar numa mesma direção, que é a da unidade espacial em torno da figura do protagonista. Ainda que a montagem se caracterize por constantes *jump cuts*⁶³, não se pode falar que tais saltos temporais cheguem a comprometer a unidade espacial. De fato, o espaço da montagem reitera o espaço do plano, amplificando este na medida em que ainda mantém o filme gravitando em torno da figura de Peralta.

Já o espaço do som entra aqui com alguma heterogeneidade, uma vez que reiteradamente rompe com esta unidade. É o som da rua que penetra o quarto de Peralta no início da sequência em análise é assim como nas diversas vezes em que, por oposição ao mundo privado do protagonista, revela uma espacialidade do mundo exterior. De fato, o som, diferentemente dos elementos visuais, possui uma dimensão acústica: não se faz

⁶² Visões parciais pueden crear una localización que nunca ha existido frente a la lente.

⁶³ O jump cut se define como *raccord* entre dois planos quase idênticos, entre os quais a distância espaço-temporal é muito fraca (AUMONT; MARIE, 2006: 265).

necessário visualizar sua fonte para admitir sua concretude diegética⁶⁴ (GAUDREULT e JOST, 2009).

E o som extracampo funciona como índice de um espaço realista que penetra um outro, que poderíamos denominar alegórico: o do plano e da montagem. Quer-se com isso dizer que, enquanto o espaço do que nos é evidenciado visualmente nos descreve Peralta como um *tipo* ó o sujeito alienado que vive num mundo de autorregressão e crise identitária ó, o som do extracampo recoloca-o como *persona* ó indivíduo particular inserido num mundo permeado de dados da realidade⁶⁵. A tensão entre alegoria e realismo é, pois, operada sutilmente neste uso do som enquanto índice de realidade.

5.3 Realismo: Verdade E Verossimilhança

Já se falou acima que o que diferencia a encenação de *Tony Manero* da do cinema hollywoodiano, que tanto fascina Peralta, são as diferentes abordagens do realismo ó no cinema de arte e ensaio de Larraín e no da narrativa clássica. Numa clivagem inicial e fundante, poderíamos dizer que o primeiro realismo persegue uma ãverdadeõ⁶⁶, enquanto o segundo almeja transparecer a realidade pela convenção da verossimilhança.

A sequência ora em análise é bastante elucidativa disso, no momento em que o protagonista, de súbito, assassina a idosa que há pouco ajudara na rua. Se, por alguma hipótese, já se poderia desconfiar do caráter do personagem, por sua estranheza, não se esperava, todavia, um ato tão lancinante quanto um assassinio a golpes de mão. Em

⁶⁴ A dimensão acusmática terá um uso particular em *Post mortem*, quando será utilizada como um recurso que aproxima o filme, por vezes, do gênero dos filmes de horror.

⁶⁵ A distinção entre *persona* e *tipo* é dada por Casetti e Di Chio. ãAnalisar o personagem enquanto *persona* significa assumi-lo como um indivíduo dotado de um perfil intelectual, emotivo e de atitude, assim como de uma gama própria de comportamentos, reações, gestos, etc.õ (CASETTI e CHIO, 2007: 159). Já no caso do tipo, ãmais do que os matizes de sua personalidade, serão ressaltados os gêneros de gestos que assume; e mais do que a gama de seus comportamentos, as classes de ações que leva a caboõ (idem: 160, tradução nossa).

⁶⁶ Verdade pode ser sempre um termo espinhoso. Falar dela traz à tona um debate filosófico de dimensão ingente, o qual, certamente, não se pretende enfrentar no presente trabalho. Com o sentido de verdade quer-se apenas afirmar aquilo que escapa aos motivos repisados, às fórmulas gastas, e que permite acesso a um obscuro, no sentido do que está fora da cena convencional. Não se trata da novidade, mas do novo em seu sentido mais genuíno, prenhe de significações inauditas. A respeito desse sentido de verdade, Metz diz de um filme de Godard: ãAssim, por exemplo, a maravilhosa cena quase dançada de *O demônio das onze horas* (*Pierrot, le fou*), na praia entre os pinheiros (...) que no entanto é uma cena tão ãirrealistaõ quanto possível, visto que mostra partes coreográficas e citações da comédia musical americana; aqui estamos longe do ãrealismoõ ingênuo da tradição culturista cinematográfica, do realismo para cineclubes. Mas nenhum outro trecho de filme (...) sugeriria com acuidade tão diretamente fundamental (...) a cumplicidade corporal que o amor cria e que o cria, este envolvimento todo de gestos e sorrisosõ (METZ, 2007:185).

verdade, uma tal ruptura da previsibilidade só encontra guarida num regime de realismo que decide abandonar a narrativa clássica e seus parâmetros de verossimilhança, entendida como o conjunto do que é possível aos olhos do senso comum (METZ, 2007: 228).

Segundo lição de Marc Vernet, o que é tido como verossímil o que é previsível (2013: 142). Nesse sentido, aquilo que o espectador não espera, o inverossímil, ao explodir na tela, se reafirma como um ato de violência da instância narrativa para chegar a seus fins (idem: 142). A sequência do assassinato estabelece, pois, como programa e meta, um apartar-se do modo clássico da narrativa, firmando-se em contraposição ao cinema hegemônico.

Bordwell (2005) estudou o cinema clássico hollywoodiano, que definiu parâmetros narrativos dominantes, presentes em *Embalos de sábado à noite*. O autor situa a consolidação da narrativa clássica entre 1917 e 1960. Sua tese básica é a de que estes filmes configuram, de diferentes maneiras, convenções a fim de representar histórias.

A estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana são na verdade duas das razões para denominá-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas (BORDWELL, 2005: 295).

Em termos de trama, são elementos típicos da convenção do cinema clássico: personagens bem definidos (os protagonistas), que entram em conflito com outros ou com circunstâncias externas, com vistas a atingir um objetivo. Ademais, a história finaliza com a solução do conflito, podendo os objetivos do protagonista serem alcançados ou não. A trama se organiza, então, em torno de uma situação inicial que é desestabilizada e cuja ordem deve, ao fim, ser readquirida.

O agente causal da trama é, pois, o protagonista, de traços físicos e psicológicos bem definidos (aqui o *star system* entra como um provedor de tipos fixos) e com um ou mais objetivos unívocos. Fundamentalmente, o motor da trama é mesmo a relação de causa e efeito, que impulsiona a progressão da história, podendo esta se dividir em duas linhas de enredo: o romance (via de regra heterossexual) e outra meta, que se traveste de obrigação social e uma guerra, uma aventura, um trabalho (no caso de *Embalos...*, o amor de Tony Manero por Stephanie e o objetivo de ganhar o concurso de dança, respectivamente). As cenas do cinema clássico hollywoodiano se caracterizam por unidades de tempo (duração contínua) e espaço (local definido), além da já mencionada unidade de ação (relação clara de causa e efeito). Ainda, a câmera é dotada de uma onipresença que visa a dar máxima

inteligibilidade à história (câmera como observador invisível ideal), reduzindo possíveis arestas de ambiguidade na interpretação.

Por sua vez, o cinema de arte e ensaio se define pelo seu realismo õsubjetivoõ ou õexpressivoõ (BORDWELL, 1996), que investiga o mundo interior de personagens vivendo, não raro, situações-limite. A contingência assume o lugar das relações causais claras, e o personagem õse apresenta deslizando passivamente de uma situação a outraõ (idem: 207). Dessa forma, ao contrário de uma encadeação linear da trama, baseada na relação de causa e efeito, o cinema de arte e ensaio, ao qual se filia *Tony Manero*, possui uma estrutura instável, fortuita, que tende ao episódico.

As diferentes situações vividas por Peralta, entremeadas de cenas de deambulações pela rua, revelam esta dimensão quase gratuita da narrativa. E o fim do filme, em que se rompem as expectativas de sucesso do protagonista, com a sua derrota aleatória no show de calouros, reafirma este modo narrativo que rivaliza com o cinema clássico por não reestabelecer a ordem ao término da trama. Saindo derrotado do programa de calouros, como será a vida de Raúl Peralta dali em diante? Assassinará seu concorrente vitorioso? São perguntas que se colocam, mas não querem ser respondidas.

FIGURA 5. AS PERAMBULAÇÕES DE ANTONIO RICCI E SEU FILHO POR ROMA, EM *LADRÕES DE BICICLETA* E AS DE PERALTA POR SANTIAGO



Esta suspensão da narrativa é típica do cinema moderno, inaugurado pelo neorealismo italiano, do qual *Ladrões de Bicicleta* é um dos maiores representantes.

Fonte: *Ladri di bici* (Vittorio de Sica, 1948) e *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

É certo que se pode sempre obstar que o espectador acostumado ao cinema de arte e ensaio não se surpreende com a instabilidade narrativa de filmes como *Tony Manero*. De fato, este modo narrativo estabelece sua própria verossimilhança, entendida como uma coerência com as suas õnormas intrínsecasõ ó os padrões estabelecidos pelo próprio texto (ibidem). Mas o que se deve ter em conta aqui é que o filme opera uma *tomada de posição*,

em muitos sentidos, contrária à forma narrativa tradicional. Esse posicionamento se manifesta, por exemplo, no enquadramento distanciado de cenas do filme *Embalos...* pela instância autoral de *Tony Manero*: sempre tomamos contato com o filme americano por meio da câmera do filme chileno, que o registra projetado na sala de cinema, nunca sendo o primeiro filme *amalgamado* ao regime de imagens do segundo, como ocorrerá, por exemplo, na fusão de imagens de arquivo e das imagens diegéticas em *No*, por exemplo. É a partir deste embate com um determinado modo de narração que o filme estabelecerá sua própria filiação: não à tradição hegemônica, mas à do filme de arte e ensaio.

Em verdade, segundo Metz, o embate entre o verossímil e o verdadeiro não é aquele das tomadas de posição totalmente excludentes; as regras do regime de representação de um se definem por seu antagonismo mas também por seu diálogo com as do outro.

O Verossímil e seu contrário, que é o verdadeiro, só podem ser definidos de modo relativo e absoluto *a um só tempo*. Um critério absoluto não pode bastar: não se encontrarão obras inteiramente presas ao Verossímil (...) nem obras inteiramente libertadas de todos os verossímeis (METZ, 2007: 237).

De fato, para Metz, o cinema dito moderno não é propriamente o da ruptura com o código narrativo, que, ainda que violado em alguns casos, se mantém como parâmetro. Se este cinema moderno se firma como esta ascensão ao discurso de um possível novo (idem: 242), é mais pela perseguição de um *sentido de verdade* que pode residir no que está à margem da convenção, no que é estranho ou patológico ou enfim, no que é indigesto ao olhar do senso comum.

5.4 Uma Alegoria Da (Crise De) Identidade Nacional

Dando continuidade à análise de fragmentos fílmicos, entendidos como centros semânticos do filme, passemos agora à sequência no quarto de Peralta, em que ele e Cony, sua amante, tentam uma relação sexual, frustrada pela impotência do protagonista. A sequência torna evidente o tema da identidade problematizado pelo filme, numa chave que se poderia definir como alegórica.

Deitado em sua cama, Peralta tenta se excitar masturbando-se; Cony, ao tempo em que tenta seduzi-lo, de uma forma um tanto quanto direta, sem floreios românticos, argumenta sobre a necessidade de fugirem os dois. A sequência é marcada por *jump cuts* que apontam para a mão de uma instância autoral que influi no andamento do tempo

narrativo. Depois, Cony tenta provocar uma ereção em Peralta fazendo-lhe sexo oral, o que também será infrutífero. De fato, a abordagem de temas práticos e rotineiros em meio a uma cena de sexo anula toda e qualquer possibilidade do sensualismo típico que se espera de tais momentos de sedução, dentro da tradição narrativa do cinema hegemônico. O sexo é banalizado enquanto gesto mecânico e revela a deterioração das relações homem-mulher que permeia o filme (o protagonista tentará futuramente uma relação sexual com a filha de Cony, Pauli, e se furtará às investidas da dona da pensão, Wilma).

FIGURA 6 A CRISE IDENTITÁRIA POSTA EM DIÁLOGO



Fonte: *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

Por que precisam fugir com tanta urgência? Cony diz-lhe que o tempo corre: o Tony Manero de *Embalos...* jamais envelhecerá, ao passo que Peralta já não é mais tão jovem; o tempo passa. A reação do protagonista é de uma ira silenciosa, enfiando a mão na boca da parceira e empurrando-a para longe de si, enquanto mantém o seu típico olhar vago. Novo corte seco, nova elipse: não sabemos o que aconteceu neste entremeio, se houve uma reação exasperada de Cony ao gesto agressivo de Peralta. Mas agora ela já aparece lamentosa, queixando-se da impotência do parceiro; ele só pensa em construir um novo piso de vidro para a apresentação, o que canaliza toda a sua libido, segundo ela. Depois, passa a provocá-lo insistindo na radical distinção entre a realidade e a ficção: Tony Manero é o ãgringoö; Peralta, apenas um chileno. õSomos todos da mesma comunidadeö, ela diz. Ao que ele responde: õNão maisö. A ênfase temporal ó o *a partir de agora*

implícito neste não mais o resalta seu caráter discursivo, que atravessa a tela para dirigir-se diretamente a nós, como que apontando uma guinada da trama. A cena é um ponto de inflexão dramático que define uma verticalização de sua experiência mimética patológica. Cony tenta acompanhá-lo, quer ir ao cinema com ele ver *Embalos...*, mas, desde aquele momento, o mundo dele já não é o mesmo dos demais. Por mais que ela tente lhe dar um último choque de realidade o você e eu somos a mesma coisa o, já é tarde para tanto: Peralta deixa o quarto batendo a porta.

Pelas falas contidas na cena, verifica-se com que intensidade se explicita a instância autoral e sua concepção de uma crise identitária, que é, de resto, o dilema central da alegoria presente em *Tony Manero*, como se exporá mais à frente. Walter Benjamin já havia radiografado essa dimensão discursiva, aforística dos diálogos no drama barroco alemão do século XVIII.

“A máxima alegórica é comparável ao cartucho aforístico. Ela pode ainda ser caracterizada como uma moldura obrigatória, na qual a ação, sempre variável, penetra intermitentemente, para nela se mostrar como *tema emblemático*” (BENJAMIN, 1984: 229, grifo nosso).

É como se as falas de Cony, altamente marcadas por um tom denunciador da quimera do protagonista, fossem a manifestação do dilema identitário que percorre todo o filme o e, mais propriamente, da condenação que a instância autoral parece querer infligir ao protagonista.

FIGURA 7 APARTANDO-SE DOS “OUTROS”



Fonte: *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

A alegoria, do grego *allos* (outro) + *agoureuein* (falar em público), é um recurso retórico que consiste em dizer alguma coisa por meio de outra. Pressupõe, portanto, que há um sentido oculto, a ser revelado. A linguagem passa a ser admitida na sua espessura: ela não é mais matéria inerte ou transparente, uma tradução cristalina da realidade. “O elemento essencial implicado nesta noção genérica [de alegoria] é a ideia de um intervalo

entre o espírito (o significado) e a letra (as palavras)ö, aponta Xavier (2004: 337, tradução nossa⁶⁷). Não à toa, a alegoria foi usada como método de interpretação do mito pela filosofia: trata-se de uma leitura que nega a literalidade e a realidade mitológicas para afirmar que o que ali está em jogo são sentidos subentendidos e valores culturais implícitos, que precisam ser decodificados (idem).

A alegoria da caverna, de Platão, ao relatar uma situação de prisioneiros que veem falsas figuras projetadas pela luz que penetra o recinto por uma fresta, é paradigmática para falar do falso conhecimento produzido pela *doxa*, que desconhece as essências. E, de fato, essa alegoria acabou por modelar alguma crítica da imagem que, não poderia deixar de ser, invadiu também o campo dos estudos cinematográficos e passou a ver os filmes com desconfiança (STAM, 2006).

Mesmo *Tony Manero* não deixa de conceber um certo cinema como uma máquina de ilusões, do qual o espectador é uma vítima indefesa, submetida à pressão sensorial das imagens. Trata-se daquilo que Hugo Mauerhofer (1983: 76) definiu como a õsituação cinemaö ó esta õfuga voluntária da realidade cotidianaö, em que os sentidos são embotados pela projeção cinematográfica. O espectador, sujeito a uma situação de baixa motricidade, bombardeado por uma sequência lancinante de imagens, entra num estado de regressão cognitiva próximo ao do sono ó nada mais distante da verdadeira experiência do conhecimento, portanto. Eis a reprodução, em dados modernos, do mito platônico da caverna, e que se faz presente também no filme em comento ao abordar a condição espetacular do protagonista.

FIGURA 8 O SUJEITO ASSUJEITADO



O cinema enquanto alegoria da caverna.
Fonte: *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

⁶⁷ õThe essential element implied by this generic notion is the idea of a gap between the spirit (meaning) and the letter (words).ö

De fato, a vida de um indivíduo tomada como alegoria da nação é um recurso comum das narrativas fílmicas; um recurso que demanda o que Xavier chama de um ôileitor competenteö (ibidem), capaz de perceber as homologias entre a vida privada e a da nação. Não é muito difícil captar a alegoria da crise da identidade nacional plasmada na patológica obsessão de Peralta pelo ídolo estrangeiro. Quando não bastasse a aparição recorrente do espelho ao longo da trama ó recurso rotineiro em narrativas para se falar da identidade ó, este chegará a ponto de ser estilhaçado pelo protagonista, em dada cena, tornando o motivo ainda mais evidente. Nesse sentido, a alegoria quase toca a literalidade em *Tony Manero* pelo uso de uma metáfora desgastada: espelho partido enquanto identidade em crise.

A crise de identidade é explicitada também nas falas de alguns personagens, como as que pronuncia Cony na sequência ora em análise: o projeto identitário de Peralta ó ser o gringo ó é apontado pela instância narrativa através da voz do personagem. Há pouco nuance ou ambiguidade nessa denúncia explícita.

Xavier distingue entre dois tipos de alegoria nas narrativas cinematográficas: as õhorizontaisö, em que a alegoria é uma õmensagemö, veiculada ao nível do conteúdo; e as õverticaisö, em que a intertextualidade e a fragmentação do texto assumem uma dimensão mais preponderante, potencializadora de maiores ambiguidades que não se apreendem num circuito delimitado de interpretação (ibidem). As primeiras alegorias teriam um caráter mais pedagógico e teleológico: estão prenhes de um significado urgente, que querem instilar na plateia. Segundo Xavier, esta concepção tradicional de alegoria

ressalta a intenção de ocultamento e tende a conceber o sentido como algo *a priori*, de modo a transformar o processo de produção e recepção em um movimento circular composto de dois impulsos complementares: a produção corresponde à operação de ocultamento (...) e a recepção corresponde à operação inversa pela qual o leitor provoca a emersão reveladora (XAVIER, 2012: 446).

Esta forma mais unívoca de alegoria é a que se faz presente em *Tony Manero*, pelo que já se elencou até aqui. Esse tipo de alegoria caminha de mãos dadas com uma concepção *figural* da representação: a ideia, já mencionada, do indivíduo representando a nação. Segundo Auerbach (2007), o realismo figural tem sua matriz na exegese bíblica dos teólogos fundadores do cristianismo, que veem nos acontecimentos do Velho Testamento uma figuração do Novo: a imagem de Eva concebida a partir da costela de Adão figuraria a Igreja fundada a partir de Cristo, por exemplo. Os exemplos de correlação entre diferentes acontecimentos no tempo são vários e alimentarão o chamado õrealismo figuralö na

literatura, típico da Idade Média, em que a vida de Cristo é algo a ser imitado enquanto modelo. De modo geral, o figural institui esta analogia entre diferentes fatos no tempo histórico, característica do pensamento teleológico cristão, em que a origem e o fim dos tempos se ligam num arco de analogia. Para Auerbach,

a interpretação figural estabelece uma relação entre dois acontecimentos ou duas pessoas, na qual um deles não só se significa a si mesmo, mas também ao outro e este último compreende ou completa o outro (AUERBACH, 2007: 62).

É dentro desta concepção do figural que se insere o personagem Raúl Peralta, enquanto personificação da nação. Xavier (2004) cita ainda como exemplos de personificações nacionais, no cinema, Maria Braun (*O casamento de Maria Braun*, de Rainer Werner Fassbinder, 1978), enquanto imagem da Alemanha pós-guerra, e Alexander Nevsky (filme homônimo de Eisenstein 1939).

Segundo Jorge Larraín (2001), o dilema da identidade chilena tem girado em torno do processo de modernização do país, tomando como paradigma os países ditos desenvolvidos ó EUA e os da Europa. O debate, para o autor, tende para um dualismo que coloca a tradição (a òchilenidadeö) como oposta à modernidade. Nesse sentido, o caminho para a modernização ó entendida como òprocesso de mudança cultura, social, política e econômica que ocorre em uma sociedade que se move em direção a padrões mais complexos e avançados de organizaçãoö (Larraín, 2001: 14, tradução nossa⁶⁸) ó seria incompatível com valores tradicionais do òser chilenoö.

Assim, em momentos de modernização profunda (como foi o da implantação radical do neoliberalismo durante a ditadura de Pinochet), o tema da identidade fica relegado a uma posição secundária, já que ele seria um entrave ao avanço modernizante. A dimensão coletiva da cultura, estimulada durante o curto governo da Unidade Popular (1970-1973), foi substituída, durante a ditadura, por uma atomização profunda da sociedade, que, capitaneada agora por valores de mercado associados à desmobilização política, encontrou no consumo uma nova forma de identificação (LARRAÍN, 2001).

Para Jorge Larraín, a polarização entre modernidade e identidade é um falso debate, que tende ao essencialismo das duas posições. Colocar os dois conceitos em lados opostos significa entender que o processo de modernização só pode se dar com base em um modelo europeu ou americano, como se não houvesse uma via chilena, ou latino-americana, rumo

⁶⁸ òProceso de cambio cultural, social, político y económico que ocurre en una sociedad que se mueve hacia patrones más complejos y avanzados de organización.ö

à modernidade. Esta concepção prescritiva de um paradigma de modernização, ao qual a região deve se encaixar sob pena de parecer estagnada, é fruto de um pensamento colonialista, que desconsidera as especificidades locais.

O Chile tem uma maneira específica de estar na modernidade. Por isso, nossa modernidade não é exatamente a modernidade europeia; é uma mescla, é híbrida (LARRAÍN, 2001: 79, tradução nossa⁶⁹). A heterogeneidade de uma via própria de desenvolvimento, latina, relega a segundo plano a própria ideia de uma identidade que seja fixa, essência estabelecida num passado recôndito e que permanece como ideia rançosa de *gênese*. Na primeira sequência analisada por nós, a do assassinato da idosa por Peralta, o que testemunhamos do programa que transcorre na televisão é justamente isso: Pinochet decretando a Cueca como patrimônio nacional; a concepção de cultura como algo cristalizado, presa da tradição.

Em *Tony Manero*, Goyo é o personagem que consegue aliar a tradição ao que é estrangeiro: assim como gosta da música folclórica, admira o personagem de Travolta; e não enxerga incompatibilidades nisso, como admite a Cony em uma sequência em que estão ensaiando para o espetáculo de dança. A plasticidade de sua concepção de cultura, entendendo-a como fenômeno variado, contrasta com a obsessão monolítica de Peralta pelo que é estrangeiro⁷⁰. É que, como já se colocou, a tintura alegórica da trama tende ela mesma a uma cristalização que faz do protagonista muito mais um *tipo*, fixo, do que uma *persona*, com nuances psicológicas: Peralta representa muito mais uma concepção de sociedade em crise de identidade do que um sujeito com uma psique própria. A força e a limitação da obra residem neste seu traço alegórico: interpretação de um estado geral pela figura de um indivíduo.

Enfim, é próprio da alegoria promover um engessamento da significação, a par de suas ambiguidade e polissemia. Trata-se de seu caráter duplo, de convenção e expressão, já apontado por Benjamin (1984) a respeito da alegoria no drama barroco alemão do século XVII. Enquanto convenção de linguagem, a alegoria, rígida, mostra seu desencantamento pelo mundo profano; enquanto expressão, ambígua, exalta-o.

⁶⁹ Chile tiene una manera específica de estar en la modernidad. Por eso nuestra modernidad no es exactamente la misma modernidad europea; es una mezcla, es híbrida.

⁷⁰ “Um traço bastante marcado da cultura chilena é seu ecletismo, o fato de que, ao menos desde a independência, o Chile tem se nutrido com avidez e flexibilidade de uma variedade de fontes culturais estrangeiras, tanto na arte como nas ciências sociais e na filosofia. Muitos falam do caráter imitativo da identidade chilena e de uma falta de originalidade que nos faz aceitar e incorporar as mais diferentes modas intelectuais que vêm de fora (LARRAÍN, 2001: 244, tradução nossa).

FIGURA 9 O ESPELHO PARTIDO



A identidade em crise.

Fonte: *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008).

Tomar como matriz de interpretação de *Tony Manero* a concepção benjaminiana da alegoria não é um projeto aleatório ou um encaixe forçado do objeto numa teoria, como poderia parecer à primeira vista. Pelo contrário, o barroco, para Benjamin, antes do que uma periodização ou escola, é uma ideia que perpassa a história da arte⁷¹. Nesse sentido, o barroco é uma forma presente, por exemplo, no expressionismo alemão. Como este, o Barroco é menos a era de um fazer artístico que de um *inflexível querer artístico* (BENJAMIN, 1984: 77, grifo nosso). Já nos manifestamos a respeito da dimensão expressionista de *Tony Manero* quando nos referimos à vontade de expressão da instância autoral, que visa a apanhar um sentido aprofundado da realidade.

O preço deste *querer artístico* de Larraín seria o sacrifício de uma dimensão psicológica mais ambígua do sujeito Raúl Peralta, na medida em que o personagem tende muito mais a uma tipificação do que a se tornar um indivíduo dotado de alguma complexidade, de algum nuance psicológico. Enquanto emblema de uma crise identitária, o personagem padece de um certo engessamento: sua busca mimética está marcada pelo selo do trágico sem remissão, desde o início da trama.

Tentar entender sua busca como uma forma de soberania, de afirmação de uma subjetividade frente ao aparelho repressor da ditadura, é sempre uma possibilidade, uma

⁷¹ A ideia é múnada e nela reside, preestabelecida, a representação dos fenômenos, como sua interpretação objetiva. Quanto mais alta a ordem das ideias, mais completa a representação nelas contida (...) A ideia é múnada e isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo (BENJAMIN, 1984: 70).

vez que a obra de arte é polissêmica. Mas tal leitura não está ãautorizadaã pela instância enunciativa. Ou seja, poder-se-ia enxergar na vontade de ser o outro de Peralta um ato de subversão à ordem; um mergulho no amorfo em meio à tentativa de individuação encampada pela modernização liberalizante da ditadura. Poder-se-iam apreciar suas performances como momentos de exuberante emancipação, no sentido que Georges Bataille dá ao termo ãheterogêneoã ó ãtodos os elementos que resistem à assimilação das formas burguesas de vida e das rotinas do cotidianoã (BATAILLE *apud* HABERMAS, 2002: 298). Mas essa seria uma leitura a contrapelo do filme.

E, como o que se toma por objeto aqui é a atribuição de sentidos, que, no caso de *Tony Manero*, é um exercício de vontade única da instância autoral, é preciso admitir que o filme enquadra seu protagonista numa moldura, da qual ele nunca sai⁷². Na medida em que a significação está dada desde a origem na alegoria, pouco resta de ambíguo ou de abertura à interpretação.

Por exemplo, tomemos as diversas vezes em que Peralta encena seus espetáculos de dança ó no seu quarto, à noite, com o piso de vidro e as luzes piscando; a noite de apresentação na pensão onde mora; e a própria apresentação ao vivo no *Festival de la una*. Todas as sequências estão permeadas de um ceticismo, de um distanciamento que não nos permite uma adesão ou encantamento com a desenvoltura do personagem, até mesmo porque existe sempre uma mácula, como algum movimento equivocado, algum descompasso que revela a inaptidão para aquilo a que se propõe o protagonista.

Este é mesmo um dos traços do drama barroco: a concepção do espetáculo como ilusão e impossibilidade de transcendência. O *trauerspiel* em Benjamin, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet como ãdrama barrocoã, é justamente a junção de *trauer* (luto) com *spiel* (jogo ou encenação): a encenação lutuosa que desconfia da própria encenação enquanto artifício. Segundo Rouanet, ão drama designa a tristeza de um homem privado da transcendência (pois com ela a vida não seria absurda), numa natureza desprovida de Graçaã (ROUANET, 1984: 18). A desconfiança do espetáculo, o drama barroco alemão a

⁷² A vigilância epistemológica nos pede que tomemos cuidado ao delimitar claramente o objeto de estudo. Nesse sentido, ressalte-se, ver na busca mimética de Peralta uma forma de emancipação seria um excesso de interpretação na medida em que praticamente nada na *mise en scène* de *Tony Manero* nos conduz a tal conclusão. Não se trata de ticanhez na interpretação, mas de adequação ao objeto, que é a representação cinematográfica tal como ela é concebida pelo autor, no filme: concepção restritiva da condição do protagonista.

teria herdado da dramaturgia jesuítica medieval. Ainda segundo Rouanet, neste teatro da Contrarreforma

Todos os meios eram mobilizados a fim de criar a ilusão cênica (para provar que em última análise toda a vida terrena é ilusória), num constante apelo aos sentidos (para concluir que os sentidos são diabólicos) (BENJAMIN, 1984: 23).

Este olhar analítico e melancólico em *Tony Manero*, que vê o espetáculo como ludíbrio dos sentidos, já está explicitado no ceticismo da instância narrativa para com o modo de narração clássico hollywoodiano ó isso já se expôs quando firmamos a fronteira entre o verossímil e o verdadeiro. O que se afirma agora é o ceticismo também com o espetáculo a que se propõe o protagonista, Raúl Peralta. Ao optar pela alegoria, deixa-se de fora uma possível mirada nem tanto complacente quanto potencialmente heterogênea, polissêmica, da òloucuraõ do protagonista. Se assim o fizesse, a *mise en scène* de *Tony Manero* estaria muito mais inclinada a pertencer ao regime estético das artes, pois apontaria para uma multiplicidade de sentidos não revelados. Mas como é próprio da alegoria decifrar o que está oculto ó o hieróglifo, ou, antes, a interpretação do hieróglifo, é o paradigma da alegoria (BENJAMIN, 1984) ó, ela encerra a significação como operação de desvelamento de um sentido dado *a priori*. Em certa medida, a alegoria é a própria mortificação da significação ó daí seu caráter lutuoso.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, *entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer*. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; *ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista* (BENJAMIN, 1984: 206, grifo nosso).

A alegoria é, pois, o modo de representação do regime mimético por excelência. Em *Tony Manero*, isso não deixa de ser uma perda, aquela sua limitação de que falávamos há pouco. O preço que se paga pela crítica do espetáculo é a exclusão da dimensão soberana do sujeito. Habermas, nos explicando o conceito de soberania em Georges Bataille, afirma

Ser soberano significa não se deixar reduzir, como no trabalho, ao estado de uma coisa, mas desenvolver a subjetividade; afastado do trabalho e tomado pelo momento, o sujeito se esgota no consumo de si mesmo (HABERMAS, 2002: 314).

E, no entanto, o espetáculo só pode ser representado em *Tony Manero* como farsa e engrenagem aderente ao modo de produção vigente: seja pela encenação na casa de shows onde Peralta trabalha (õPrecisam começar a fazer o show como se deve. Profissionalmente,

para que venham as pessoas, afirma a proprietária, Wilma); seja no *Festival de la una*, como produto massificado.

Mas se se faz a leitura a contrapelo do filme, como já se colocou, constatamos que Peralta é o único dos três protagonistas da trilogia que não desempenha uma função dentro do sistema econômico. Mario Cornejo, de *Post mortem*, é um funcionário público, algo mesmo de que ele gosta de se jactar; René Saavedra, em *No*, é um publicitário bem-sucedido. Mas o que faz Raúl Peralta, que papel lhe cabe no sistema produtivo? Ele se dedica a isso. É o que responde quando inquirido sobre sua profissão, querendo dizer que se dedica ao mundo do espetáculo, do *show business*. Mas esse *isso* é tão vago quanto o pronome indefinido que o nomeia. Produtivamente, Peralta é um pária do sistema e, por isso mesmo, *poderia ser* um sujeito soberano, em termos de Bataille.

Tampouco, do ponto de vista do consumo, Peralta cumpre uma função clara no sistema de circulação das mercadorias. Ele não está preocupado em acumular algum pecúlio, possuir bens, mas apenas em adquiri-los para, ato contínuo, repassá-los adiante. Seu único fito é satisfazer o luxuriante desejo de possuir um piso de vidro similar ao da boate *Odisseia 2001*; tudo o que ele adquire é penhorado em prol desse delírio: a televisão roubada da idosa assassinada, o relógio subtraído do militante assassinado pela repressão pinochetista... Peralta realiza aquela forma improdutiva de consumo que Bataille define como *õdespesa*

O luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesma seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *despesa* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção (BATAILLE, 1975: 30).

O espetáculo, a perversão sexual, o excremento são elementos presentes em *Tony Manero*. Eles atentam contra toda a racionalidade do mundo administrado, na sua condição de *elementos heterogêneos*. Para além da lógica do acúmulo, eles representam a perda como esse dispêndio ilógico, como um investimento fadado a logo se dissipar para a satisfação de um impulso, um desejo luxuriante que subverte a ordem racional: ser Tony Manero. A perda, em Bataille, é o reverso da utilidade, do fim. Remete ao tempo primitivo dos rituais intertribais de troca, em que o dispêndio gratuito das próprias fortunas (o ritual do *potlach*) é, ao mesmo tempo, forma de afirmação de um grupo e a conseqüente

humilhação da tribo rival. Na ordem burguesa, porém, a perda perde seu sentido de ser, pois não se coaduna com a racionalidade reinante do acúmulo (idem).

Se esses elementos estão presentes em *Tony Manero*, é porque, como se disse, é próprio da natureza da alegoria e da arte mesma e certa dose de ambiguidade, a par de seu convencionalismo. Mas propriamente pelo modo com que tais elementos são *enquadrados* pela instância narrativa no filme, numa chave de distanciamento crítico, é que eles sofrem um processo de desambiguação e são relançados à significação mortificada da alegoria. A instância narrativa lida de forma pouco tolerante com o exotismo de seu protagonista. Conforme aponta Benjamin, as figuras se revelam alegóricas na medida em que o enredo tem com a estranha moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante (1984: 215).

Como alegoria, Peralta é reduzido a um tipo. Não pode ser o *sujeito interpretante* do regime estético, capaz de reelaborar a cena hollywoodiana e atribuir-lhe novos significados. Pelo contrário, está fatalmente atado a ela. Como figura vicária do espectador imaginado/desejado pelo filme, Peralta reflete uma condição espectral submissa à significação atribuída pela instância narrativa: assim como ele não pode se desvencilhar da máquina do espetáculo, não podemos nós, espectadores, nos desembaraçar da produção de sentidos alegóricos emanados da autoridade autoral. O que falta de exuberância ao protagonista, em termos de Bataille, sobra à instância autoral, que se firma como figura majestática da expressividade e da doação plena de sentidos. Raúl Peralta é, nesse sentido, um *sujeito interpretado*.

6 POST MORTEM

Não morri, e vivo não me conservei,
 julga tu, se de tino tens sobejo,
 como sem um nem outro, então fiquei.
 (A divina , *Inferno*, Canto XXXIV, Dante Alighieri)

O filme se inicia com a tomada de uma câmera afixada no assoalho de um tanque de guerra. De um aspecto maquinal, poder-se-ia dizer, o *travelling* é executado na medida em que o dispositivo fílmico, acoplado ao dispositivo de guerra, se desloca sobre as ruas entulhadas de Santiago. Assim, esta primeira imagem poderia funcionar como um *flashforward*: trata-se do dia do golpe de Estado que tirou Salvador Allende do poder, o fatídico 11 de setembro de 1973, que ocorrerá ao longo de trama. Diz-se que poderia funcionar como *flashforward* porque o plano cumpre muito mais a função de apresentação de um *tom* que atravessará o filme ó o plano de certa duração e seu aspecto claustrofóbico, que aprisiona o que está dentro do campo e estabelece uma tensão com o extracampo ó do que ser precisamente um ponto da intriga que será retomado ao longo do filme. Este plano, portanto, por seu aspecto maquínico, assume uma dimensão anômala, que é a do próprio ponto de vista desumanizado. Com essa tomada, está lançado como *programa* para o filme o grau zero da subjetividade por trás da câmera.

E é após este introito que se inicia a intriga. Temos Mario Cornejo, também interpretado pelo ator Alfredo Castro, de *Tony Manero*, recluso em sua casa. Desde uma tomada exterior, vemo-lo emoldurado duplamente: pelo quadro do plano e pela janela de sua sala (este motivo do duplo enquadramento será recorrente ao longo do filme, como se verá). Comportando-se de forma algo hesitante, Cornejo sai de sua casa, retorna e torna a sair. Espera a chegada de sua vizinha de frente, Nancy Puelma, dançarina de um show de variedades *démodé* num teatro de revista de Santiago chamado *Bim Bam Bum*.

E é no *Bim Bam Bum* que vemos Mario na sequência seguinte, quando vai ao espetáculo para ver a vedete de seus sonhos. Mas ele logo se dirige aos bastidores do cenário, descendo as escadas, rumo aos camarins. Há aqui uma retomada da visão do espetáculo ó mais precisamente daquilo que se passa detrás do espetáculo ó, como no início de *Tony Manero*, quando Peralta vai ao *Programa de la una* para se apresentar como o novo Tony Manero do Chile. Mas não há, neste segundo filme, propriamente um deslumbre com a cena do espetáculo, como em *Tony...*; o que o protagonista quer está para

além da cena ó mais abaixo, nos camarins. E a câmara o segue. Do espetáculo que se desenrola no palco, o que sabemos chega apenas pelo som em *off*.

Nancy nos é apresentada como uma estrela decadente. O chefe a demite alegando que lhe falta o brilho de antigamente; seu corpo não é mais o mesmo. Tem-se, portanto, uma estrela em seu ocaso. Mario acompanha a discussão entre Nancy e seu chefe, na qual ela é desqualificada. De forma subserviente, ele se apresenta a ela, que o reconhece como seu vizinho. Ela lhe pergunta quem é. Ele diz ser Mario e propõe levá-la dali à casa dela. Antes de saírem, Nancy coloca uma peruca loira, que, mais adiante, será retirada, quando ela deixar Mario em seu carro para acompanhar Víctor, seu amante, numa passeata em prol de Allende.

O uso da peruca por Nancy pode estar associado a uma certa dissimulação, a uma ambiguidade de caráter que, de resto, não lhe é particular. Os cabelos compridos de Cornejo causam também um estranhamento quando pensamos em Peralta ó associação inevitável, já que ambos os personagens são interpretados pelo mesmo ator. Nesse sentido, os cabelos longos de Cornejo conotariam também o uso de uma peruca pelo ator ó e um estranhamento daí decorrente, que já desarma a verossimilhança, provocando um *desinvestimento de crença* naquilo que se vê em cena: tem-se ali um ator atuando, eis o que a peruca nos diz em última instância.

Para além desse sentido, a peruca conota um aspecto camaleônico, de adaptação e ocultamento, de forma que o sujeito passe incólume por um momento de turbulência histórica. De fato, a astúcia de Cornejo, recolhido na mediocridade de um funcionário público que apenas segue ordens superiores sem as questionar, é a mesma que tão bem caracteriza o herói Ulisses como arquétipo do sujeito burguês que, para sair ileso dos riscos do mundo, tende a se anular se moldando mimeticamente à natureza, segundo Adorno e Horkheimer (1985)⁷³.

⁷³ No Canto IX da Odisseia, Ulisses, prisioneiro do ciclope Polifemo, diz-lhe chamar-se ñninguémö (em grego, a palavra para ñninguémö, *oudeis*, se aproxima de Odisseu, nome grego de Ulisses). Após se valer desse jogo de palavras, Ulisses perfura o olho de Polifemo, que, em busca de ajuda, pede que os outros ciclopes o acudam. Indagado por estes se alguém havia lhe causado algum mal, Polifemo diz que ñninguémö é responsável ó o que leva os outros ciclopes a abandonarem-no, alegando que se ninguém era responsável pelo mal de que ele sofria, caberia-lhe apenas fazer uma prece ao deus Poseidon. Regozijado com sua sagacidade em se subtrair de uma ameaça por um jogo de palavras, Ulisses afirma: ñAssim falaram, afastando-se, e meu coração sorriu,/ pois meu nome enganou-os, e a impecável astúcia.ö (HOMERO, Canto IX, 413-414, 2014). Como avaliam Adorno e Horkheimer, na sua leitura crítica dessa passagem da Odisseia, ñO cálculo que Ulisses faz de que Polifemo, indagado por sua tribo quanto ao nome do culpado, responderia dizendo: ñNinguémø e assim ajudaria a ocultar o acontecido e a subtrair o culpado à perseguição, dá a impressão de ser uma transparente racionalização. Na verdade, o sujeito Ulisses renega a própria identidade

Após a sequência em que Mario é abandonado por Nancy, que, forçada por Víctor, adere ao protesto da Juventude Comunista, ocorre um *flashforward* que rompe com a linearidade da trama. De súbito, vemos o corpo de Nancy sendo exumado no necrotério. E tomamos conhecimento da profissão de Mario: ele trabalha como auxiliar de autópsia, fazendo o laudo a partir do relato do médico-legista, doutor Castillo. Surpreendentemente, nota-se que Mario está impassível, tomando anotações da perícia do corpo de alguém que lhe é conhecido. E mais: ajudará a carregar o cadáver de sua vedete sem esboçar nenhuma reação.

A cena seguinte parece ser a continuação do *flashforward*: o irmão mais novo de Nancy, David, relata a Mario, agora em sua casa, o que parece ser o conteúdo da autópsia dela, de que Mario havia tomado nota na cena anterior. A localização temporal deste diálogo entre Mario e David é algo ambíguo: sabemos que o irmão de Nancy relata a autópsia que, aparentemente, é a da própria irmã, por repetir as palavras que foram ditadas a Mario pelo médico-legista quando da autópsia dela. Saberemos, mais adiante, que, após o dia do golpe, Mario passará a datilografar as anotações das autópsias posteriormente à realização destas, em sua casa. Portanto, retrospectivamente, ou seja, após vermos o filme, imaginamos que essa cena ocorra num momento posterior ao tempo diegético que nos é mostrado no filme. A temporalidade da sequência ainda é ambígua porque o irmão de Nancy, como se verá mais adiante no filme, não se encontra em casa quando esta é invadida pelos militares no dia do golpe; ele havia saído logo cedo para a escola. Portanto não se sabe, até o fim do filme, que destino lhe foi dado nos dias subsequentes. E como ele aparece agora, nesta sequência quase fantasmática, relatando supostamente a necropsia da própria irmã, como se fosse um desmemoriado ou como se o trauma do golpe tivesse lhe toldado a capacidade de reflexão? Tal ambiguidade ficará no ar, sem maiores respostas dadas pelo filme.

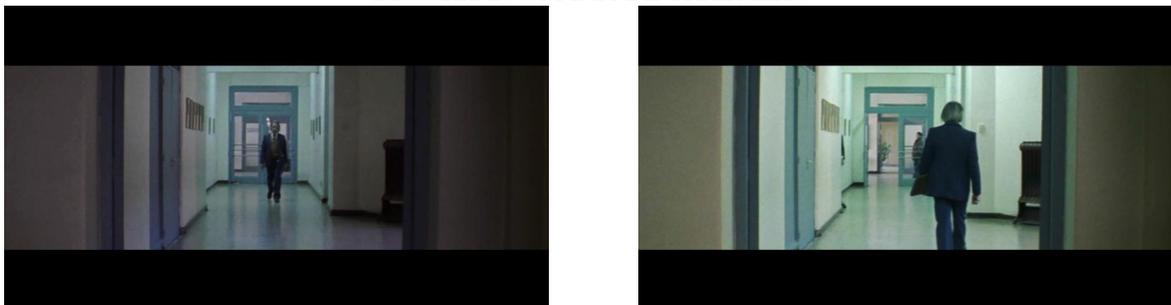
Após terminar de relatar o teor da autópsia para Mario, o irmão de Nancy cobra pelo serviço prestado, e é retribuído com um forte abraço, de conotação homoafetiva ó algo que também ficará no ar. Desenvolveu-se ali, num tempo futuro ao da trama, uma relação pedófila? Mais um enigma que permanece.

que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfoö (1985: 71, grifo nosso).

Essa sequência nos parece um momento essencial da decupagem de *Post mortem*, pois aponta para um aspecto relevante no presente filme: a inviabilização da representação fílmica, intencionada por parte da instância narrativa. Esta impossibilidade de se poder retrair, retrospectivamente, a ordem linear dos fatos, antes de ser uma õfalhaõ da gramática fílmica, é um exercício de estilo que aponta para uma incompatibilidade entre a realidade e sua representação fidedigna pela narrativa fílmica.

Após esse *flashforward*, retorna-se ao presente diegético da narrativa, em que se encadeiam planos estáticos e repetitivos, como os da chegada e saída de Mario do necrotério. Tomamos contato com o seu cotidiano monótono, rígido, de um burocrata insípido que possui relações sociais pouco amistosas com os colegas de trabalho.

FIGURA 10 UM DIA DE TRABALHO



O mesmo enquadramento da chegada e da saída de Mario do necrotério.

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Após um dia de trabalho, Mario convida Nancy para um jantar em sua casa, onde se desenrola um plano-sequência que se destaca como um destes momentos de estranhamento, de desnaturalização da intriga: Nancy começa a fitar obstinadamente Mario, que come. Em um dado momento, ela se põe a chorar de forma desesperada e Mario, como que sugestionado por ela, também se põe a tanto. O que há aqui não é propriamente uma representação verossímil do distúrbio emocional dos personagens, embora já saibamos que Nancy sofra de anorexia e que Mario tenha uma crônica sociopatia. Não; embora todas essas informações já nos tenham sido dadas previamente pelo argumento, a duração õesticadaõ do plano estático, atrelada a um certo grau de automação do choro de Nancy, que desencadeia o de Mario como uma engrenagem que, em contato com outra, a põe em movimento ó enfim, estes elementos anõmalos da *mise en scène* nos levam a intuir que o que transcorre ali tem um aspecto muito mais de *encenado* do que de verossímil.

Pode-se mesmo pensar no plano como uma espécie de tomada de ensaio, em que os atores propriamente simulam um choro, antes de chorarem ãcomo se faz na vida realö. O choro é antes ãarrancadoö aos atores do que vertido pelos personagens. Um dos elementos fortes de nossa hipótese se materializa nessa cena enquanto ãcentro semânticoö (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2012): a de que o filme se afasta da representação mimética que tanto caracterizou *Tony Manero*. Em verdade, *Post mortem* pode ser lido como um filme que se representa a si mesmo. Não é mais um filme alheio que é enquadrado pelo presente filme ó como o foi *Embalos de sábado à noite* por *Tony Manero*. Agora, é o próprio *Post mortem* que é colocado como um filme dentro do filme, pelo distanciamento que estabelece de si mesmo, de modo a dissecar suas próprias condições de produção; algo de que este longo plano-sequência nos dá prova. Não há mais captura direta de uma ãrealidadeö que se desenrola em frente à câmera. É a própria representação, flagrada no seu aspecto tosco de pré-encenado, ainda não definitivo, que é colocada em xeque. É o que Marc Vernet nos diz sobre o *duplo grau de irrealidade* dos filmes de ficção que está propriamente indicado nesta sequência de *Post mortem*:

O filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores) (VERNET, 2013: 100)⁷⁴

A representação anômala do filme é reforçada pela sequência seguinte, que se segue à anterior por uma elipse temporal. Trata-se da relação sexual entre Mario e Nancy: um plano fechado que capta os seios dela e parte do seu rosto nos permite deduzir um ato sexual pelo som em *off* dos gemidos de Mario. Ainda assim, é difícil distinguir que ali transcorre uma relação prazerosa; os gemidos são de gozo ou, antes, de sofrimento? Assim, a tensão entre o campo e o extracampo ressalta esta incompletude da representação, superando o afã do realismo expressivo de *Tony Manero*, que quer apreender a realidade sensível nos seus pormenores.

⁷⁴ Bresson, em suas notas sobre o cinematógrafo, procura justamente apontar o falseamento que é a encenação filmada. Daí sua distinção entre o *cinematógrafo* ó verdadeira arte de expressão, que se vale de sons e imagens ó e o *cinema* ó espécie de ãteatro fotografadoö, segundo suas próprias palavras. ãNos palcos, a representação se soma à presença real, a intensifica. Nos filmes, a representação suprime até mesmo a aparência de presença real, mata a ilusão criada pela fotografiaö (BRESSION, 2008: 35).

FIGURA 11 O PROTAGONISTA DUPLAMENTE ENQUADRADO



O duplo enquadramento ó pela câmara e pelas janelas ó funciona como um recurso de *mise en abyme* (o ãenquadramento dentro do enquadramentoö traduzindo a ideia do ãfilme dentro do filmeö) e revela, de maneira autorreflexiva, a obra enquanto representação.

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Preocupada tão-somente em enquadrar Nancy, e de forma tão fragmentária, retalhando o corpo da personagem num ângulo inusitado, a instância narrativa não nos oferece nenhum contracampo que dê pistas de alguma continuidade espacial e da ação. Não nos oferece, por exemplo, um plano de Mario durante o ato sexual. Cabe a nós reconfigurarmos, imaginariamente, a cena de sexo pelo elemento do som em *off* e pela tensão entre o que é mostrado e o que está para além do campo.

O mesmo transcorre numa sequência posterior, quando se mostra Mario tomando banho e os sons do fora de campo nos revelam a invasão da casa de Nancy pelos militares e, ainda mais, o som dos jatos que sobrevoam Santiago. As imagens dos aviões bombardeando a fachada do palácio presidencial *La Moneda*, onde Allende estava recluso no dia do golpe, ficaram registradas em nosso imaginário principalmente pelo documentário *A batalha do Chile* (*La batalla de Chile*, Patricio Guzmán, 1975). Mas em *Post mortem* será o som, em sua dimensão acusmática (sua fonte não é evidenciada na tela), que vai nos indicar que o golpe está em marcha. Nada da evidência documental da imagem que registra, que verifica, apenas a sugestão elíptica do momento traumático pelo som em *off*.

Propriamente, não se trata aqui da ânsia pelo registro que capte a realidade bruta, a quente, mas de uma decupagem que poderíamos chamar de negativada: o filme prefere ocultar a mostrar, apenas insinuando, pelo som em *off* e pelo extracampo, aquilo que inevitavelmente excede a representação e não pode ser por ela apanhado. Do golpe só tomaremos conhecimento pelos seus vestígios: as ruas do centro de Santiago vazias, mas cheias de entulhos; os carros retorcidos porque foram esmagados pelos tanques que

marcharam sobre a cidade. Nesse cenário, Mario é justamente o *sujeito da opacidade*: apático, parece recusar-se a interpretar o que teria ocorrido.

De resto, a sequência em que Mario sai à rua após o golpe permite-nos compreender, ao menos, aquela tomada que abre o filme, realizada de baixo de um tanque de guerra que se desloca por uma rua cheia de entulhos. E, daí em diante, quando Mario chega ao necrotério, é que se toma a real dimensão da violência do golpe: corpos mutilados, empilhados nos corredores, esperam por uma autópsia oficial do regime, que vai numerá-los e dar-lhes uma *causa mortis* simulada. A partir daí, o necrotério passa a ser o local não de revelação do ocorrido, mas da ocultação da violência que foi imputada àqueles corpos. Da mesma maneira, o filme se recusa a ser um desvelamento da realidade, optando antes por ocultá-la por meio de uma estratégia narrativa de incompletude da representação.

Uma cena do necrotério, apesar de sua curta duração e aparente irrelevância para a intriga, contém, enquanto hipótese, todo um pensamento do filme sobre a representação ó ou, antes, sobre a impossibilidade de uma representação naturalista. Trata-se de quando o chefe do necrotério, doutor Castillo, acompanhado de um oficial do Exército, capitão Montes, comunica a Peralta uma missão importante (mais à frente saberemos que se trata de realizar a autópsia do corpo de Salvador Allende). No jogo de campo e contracampo do diálogo entre Peralta e o oficial, após a saída de cena do doutor Castillo, nota-se um quadro em preto e branco de alguma autoridade, afixado na parede. Quiçá um antigo diretor do necrotério; não se sabe, isso não se esclarece. O que fica insinuado ó embora não se possa de fato confirmar ó é que tanto a pessoa do retrato quanto o personagem do capitão Montes são encenados pelo mesmo ator, até mesmo pela composição do plano em que personagem e retrato são emparelhados.

Este jogo irônico pode conotar uma concepção de Larraín sobre a história chilena: a ideia de uma repetição trágica da história oficial, emoldurada no retrato em preto e branco e atualizada na figura autoritária do chefe militar. É certo que o retrato de busto, potencializado pelo preto e branco, é um emblema da autoridade perpetuada no tempo, como o são as efígies das moedas e as estátuas equestres dos libertadores nacionais. É sob o signo da solenidade que se cristaliza, portanto, a autoridade no retrato. O que Larraín aparenta fazer aqui é justamente apontar a farsa que é esta ideia de solenidade embutida nos discursos da história oficial, ao colocar num mesmo plano a figura *in absentia* do

retrato e a figura *in praesentia* do militar, encenados pelo mesmo ator. De fato, é pela *desnaturalização* daquilo que está canonizado ó o retrato em preto e branco sendo desautorizado pela sua repetição na figura do capitão Montes ó que a tradição e o oficialismo podem ser postos em xeque.

Trata-se de um recurso que, por sua carga irônica e autorreferencial, rompe com qualquer verossimilhança pretendida por uma narrativa do modo clássico. O que ocorre aqui é o intencional descrédito em que a instância narrativa lança o filme enquanto representação verossímil da realidade. Em verdade, a analogia plena da representação por imagens ó esse fardo da ãimpressão de realidadeö que recai sobre o cinema e que, de bom grado, a narrativa clássica aceitou suportar ó é uma questão ou talvez mesmo a questão que persegue Larraín ao longo de sua trilogia.

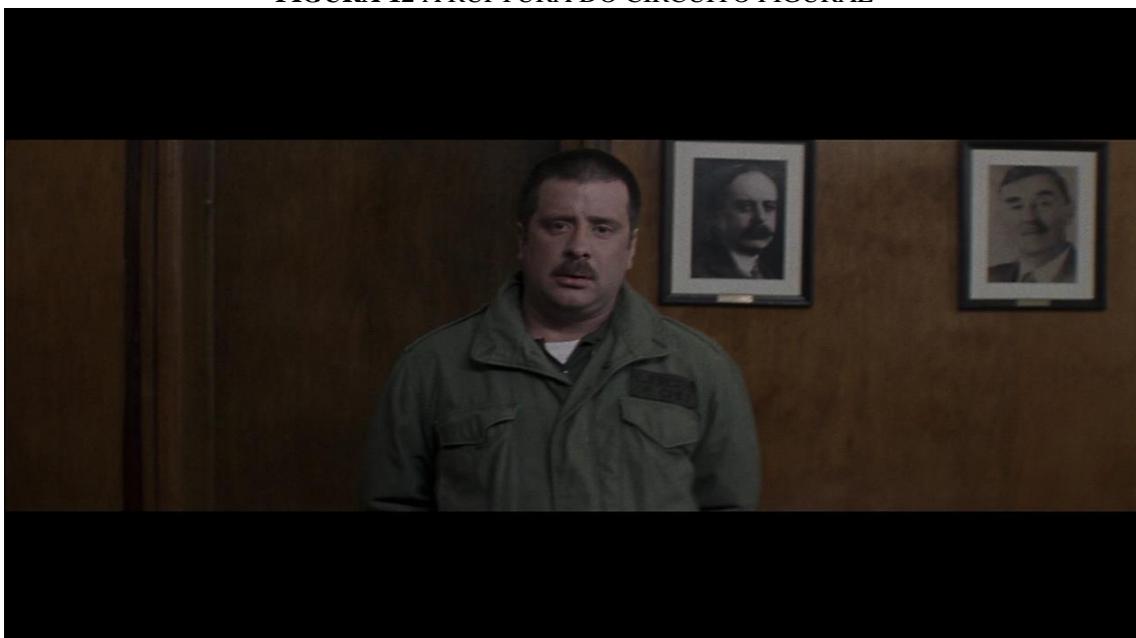
A mimese entre Raúl Peralta e Tony Manero, no primeiro filme, já era denunciada como projeto fadado ao fracasso. A impotência do sujeito, típica do trágico, era o signo que marcava a perseguição pela identificação plena, como se procurou demonstrar na análise do filme. Mas *Tony Manero* chegava a uma antinomia, a um impasse: ainda que condenasse a mimese buscada por seu protagonista, a instância narrativa, ela mesma, contava a história se valendo de recursos miméticos típicos do realismo (como se viu, um realismo da ãverdadeö e não da ãverossimilhançaö ó mas ainda assim um realismo). Ainda, a relação ora de fascínio ora de repulsa com que a instância narrativa acompanhava seu personagem era mimética na medida em que buscava produzir certos efeitos, certas emoções no público. Para chegar a tanto, era necessário enquadrar Peralta como um indivíduo cheio de *pathos* - e por isso se afirmou que ele é um *sujeito interpretado*, porque ele é ãlidoö pela instância narrativa do filme enquanto uma alegoria. Nesse sentido, o recurso ao figural era a forma por excelência encontrada pelo filme para produzir sentido, ainda que um sentido engessado, como sói ser a alegoria.

Mas em *Post mortem* é justamente o figural que é abolido como estratégia de produção de sentidos: não há mais relação de analogia entre a figura e sua consumação (retomando o exemplo dado na análise de *Tony Manero*, a partir de Eric Auerbach: Eva criada a partir da costela de Adão como figura consumada na imagem da Igreja erguida a partir de Cristo). Não há mais um circuito entre estes dois polos (figura e consumação), justamente porque este foi posto em curto-circuito, foi deslegitimado como estratégia de

sentido. É isso que nos diz este recurso que *denuncia*, no mesmo plano, o ator incorporando o sujeito no retrato e o capitão Montes: a impossibilidade mimética⁷⁵.

E aqui isso é radicalizado ao ponto de a instância narrativa afastar-se diante da cena, tornando a *opacidade* um elemento da representação ou, antes, de negação de qualquer representação possível baseada numa relação figural. O filme se torna opaco, assim como o personagem de Mario Cornejo é totalmente impenetrável, enigmático⁷⁶. Esta avaliação será encaminhada pela eleição de duas categorias de análise que se aterão mais minuciosamente a certos fragmentos e motivos do filme: a decupagem paramétrica e a interpretação desdramatizada dos atores em *Post mortem*.

FIGURA 12 A RUPTURA DO CIRCUITO FIGURAL



O ator encenando dois personagens num mesmo plano aponta o impasse da representação mimética.

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

⁷⁵ Martin Walsh, em seu livro *The brechtian aspect of radical cinema* (1981), avalia o recurso da encenação de mais de um papel por um mesmo ator no filme *A felicidade* (*Le bonheur*, Aleksandr Medvedkin, 1934) como um recurso próprio da estética materialista: «Os múltiplos papéis desempenhados pelo mesmo ator (...) funcionam para nos lembrar que, como Brecht coloca, o ator está citando: certamente existe uma ênfase na dupla personalidade do ator, desenvolvida a partir da fórmula de Meyerhold $N = A1 + A2$ (em que N é o ator, A1 é o artista que concebe a ideia e define as instruções necessárias para sua execução e A2 é o executante)» (WALSH, 1981: 33, tradução nossa). A estética materialista de Brecht será aplicada à análise de *Post mortem*, como se verá mais à frente.

⁷⁶ Ainda de acordo com a entrevista dada por Larraín ao site *Film Comment*, o autor afirma que «o nosso ponto de vista [do filme] é o seu comportamento [de Mario Cornejo] e eu acredito que eles são muito próximos» (LARRAÍN, 2012, tradução nossa). Apesar de que a fala de Larraín aponta para um mimetismo entre a câmera e o personagem (recurso já utilizado em *Tony Manero*), pretendemos demonstrar, conforme se verá, que o imobilismo dos enquadramentos no filme, sua tendência a um grau zero de expressividade, decorre muito mais de um exercício de estilo efetivado no modo de narração paramétrico do que de uma emulação do estado de espírito anódino do protagonista.

Até aqui se fez uma descrição geral do filme, seguindo as sequências da análise fílmica: desconstrução da obra para uma posterior interpretação, por meio da eleição de categorias de análise. É certo que, como já se disse anteriormente, a descrição, que é a obra desconstruída, não se aparta totalmente da interpretação e aqui mesmo já se lançaram hipóteses de interpretação essenciais para a análise de *Post mortem*. Parece-nos que a descrição exaustiva do filme, relatando-o até seu fim, se torna desnecessária a partir desse ponto. A armação geral da intriga, bem como de sua forma, já foi dada. Uma certa *tonalidade distanciada*, enquanto forma de produção de sentidos ou, antes, da inviabilidade em produzi-los, já está colocada. De resto, cabe partir para a análise, quando, ainda assim, serão descritos outros fragmentos do filme, como a cena final (o plano-sequência de maior duração do filme).

6.1 A decupagem paramétrica

De forma canônica, Marcel Martin (1990: 77) nos diz que a decupagem é aquela etapa da concepção do filme que se encarrega de escolher os fragmentos de realidade que serão criados pela câmera, o que implicaria, segundo o mesmo autor, na supressão de todos os tempos fracos ou inúteis da ação. A definição é acadêmica no sentido de que explica perfeitamente aquilo que está dentro da norma de um cinema clássico. Mas, ao se assumir que o papel da decupagem é eliminar os tempos mortos, exclui-se de sua abrangência conceitual uma série de filmes do cinema moderno que se valem justamente da inserção dos momentos insignificantes em seu corte final. Pensemos nos filmes de Antonioni, por exemplo. Justamente, como aponta Deleuze, é próprio de a sensibilidade do cinema moderno captar o instante qualquer, em detrimento de se privilegiar o momento decisivo (1985).

Uma definição de decupagem menos rígida e mais de acordo com essa sensibilidade moderna pode nos ser dada por Noël Burch em seu livro *Práxis do cinema*, em que o termo francês *découpage* é traduzido como planificação. Segundo o autor,

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*. A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem (BURCH, 1973: 12).

É, portanto, em torno desses dois eixos o tempo e o espaço que a decupagem funciona como operação de estruturação da forma fílmica. Eles podem ser entendidos

como *parâmetros* (segundo a terminologia de Burch) que se desdobram nos seus usos dialéticos. A relação temporal, por exemplo, pode oscilar entre o polo da continuidade imediata (um *raccord* de diálogo ó campo e contracampo) e o da elipse. Ainda, a elipse é um parâmetro cujo emprego pode alternar entre o òsuficientemente curto para ser não só apercebido, mas *medidoö* (idem: 14) e a elipse indefinida, que, de tão longa, não pode ser precisada pelo espectador.

O parâmetro espacial, por seu turno, se organiza sobre uma dialética primária entre aquilo que está no campo (o que aparece no quadro) e o extracampo (aquilo que não é mostrado); este último, por sua vez, pode se decompor em seis parâmetros: os quatro espaços para além das bordas do quadro, além do espaço atrás da câmara e do espaço atrás do cenário. O extracampo pode ser parametrizado ainda como imaginário (aquele que nunca se revelará na tela) ou concreto (o fora de campo que se materializará na sequência, como o plano de um interlocutor que aparece pela primeira vez num *raccord* de campo e contracampo de um diálogo, revelando um personagem até então apenas imaginado).

Como se vê, o parâmetro é esta ideia proteica, um processo dialético em espiral que implica numa constante e progressiva escolha entre os diversos usos de um mesmo recurso. Como nos explica, de forma didática, David Bordwell, o parâmetro pode ser entendido como uma determinada técnica fílmica que é conjugada em diferentes graus.

Burch organiza as técnicas fílmicas em parâmetros ou processos estilísticos: as manipulações espaço-temporais da montagem, as possibilidades de enquadramento e enfoque etc. Constrói cada parâmetro como um conjunto de alternativas: às vezes como oposições (iluminação suave/iluminação intensa, som direto/som mesclado), às vezes como conjuntos (os quinze tipos de emparelhamentos espaço-temporais, as seis zonas de espaço exterior à tela) (BORDWELL, 1996: 279, tradução nossa⁷⁷).

A decupagem, portanto, deixa de ser a mera exposição do argumento (o tema, o fundo do filme) para se tornar uma sistemática de organização da forma fílmica. Daí que os parâmetros técnicos assumem a mesma preponderância que a linha argumental na constituição de um filme. Propriamente, do ponto de vista da decupagem paramétrica, o filme se torna um òjogo de armarö que se estrutura, dialeticamente, a partir de uma escolha no que, em linguística estrutural, poderia se definir como o eixo do paradigma (som

⁷⁷ òBurch organiza las técnicas fílmicas en parámetros, o procesos estilísticos: las manipulaciones espaciotemporales del montaje, las posibilidades de encuadre y enfoque, etc. Contruye cada parámetro como un conjunto de alternativas: a veces como oposiciones (iluminación suave/iluminación intensa, sonido directo/sonido mezclado), a veces como conjuntos (los quince tipos de emparejamientos espaciotemporales, las seis zonas del espacio exterior a la pantalla).ö

direto/som indireto; plano-sequência/montagem; preto e branco/colorido etc.). Conforme nos aponta o próprio Burch, õas estruturas parecem quase sempre apresentar-se sob um aspecto dialético, quer dizer, sob a forma de um parâmetro evoluindo entre um ou vários polos bem definidosö (BURCH, 1973: 83).

A relevância da obra de Burch, apesar de sua difícil apreensão, é tamanha que Bordwell se apropriou dela para definir um ãmodo de narração paramétricoö, ao lado dos modos õclássicoö e õde arte e ensaioö, aqui já definidos, além do modo õhistórico-materialistaö (o cinema de vanguarda soviético) (1996). Bordwell está cõnscio da imprecisão da categoria ãmodo de narração paramétricoö, pois que ela não se materializa num determinado período histórico ou numa escola. O que há são alguns filmes paramétricos de alguns diretores, dentre os quais cabe mencionar, a modo de exemplificação: *O batedor de carteiras* (*Pickpocket*, Robert Bresson, 1959), *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962), *O filho único* (*Hitori musuko*, Yasujiro Ozu, 1936), *O machão* (*Katzelmacher*, Rainer Werner Fassbinder, 1969), *Não reconciliados* (*Nicht versöhnt*, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1965)⁷⁸.

De fato, nesses filmes, o *estilo* assume tanta importância quanto o *argumento* (de acordo com as conceituações desses dois termos a partir de Bordwell, já dadas no marco teórico). Em termos semióticos, poder-se-ia afirmar que aqui a organização dos significantes prevalece sobre a produção dos significados. Decorre daí que o sentido não nos chega veiculado pela ãmensagemö do filme; o sentido não está plasmado no tema da obra, mas emana, sobretudo, de nossa percepção deste jogo com os significantes a partir do qual o filme é construído. O sentido reside, antes, em apontar que a obra é um *construto*, um exercício de estilo, anterior ao intuito de veicular um conteúdo específico. A respeito do filme de Resnais, Burch afirma, por exemplo

Marienbad não tem chave, as contradições verbais ou pictóricas são a própria essência do filme, não servem para esconder o tema, mas decorrem diretamente dele (...) Sob certos ângulos, *Marienbad*, tal como *L'immortelle* [filme de Alain Robbe-Grillet, de 1963], é um filme *inocente*: nada está escondido, o que não é imediatamente perceptível no filme não existe, não existe em nenhum lado, nem no espírito dos autores. São filmes que não requerem interpretações, mas o olhar, simplesmente (BURCH, 1973: 174).

⁷⁸ No caso do cinema brasileiro, Renato Luiz Pucci Jr.(2008) faz uma interessante análise do filme *O rei do baralho*, de Júlio Bressane (1973), em termos de narrativa paramétrica.

Enfim, os filmes paramétricos solicitam uma espectralidade diferente daquela demandada por filmes com uma mensagem, como *Tony Manero*. Não se trata mais de interpretar, no sentido de decodificar um sentido oculto, mas de reconhecer as repetições estilísticas e estar alerta sobre as variações mais ou menos distintas (BORDWELL, 1996: 287, tradução nossa⁷⁹). É certo que tal ausência de sentido pode gerar uma ansiedade no espectador, que tende a buscar, a partir de então, um significado no plano conotativo do filme. Em balde, todavia, como aponta Bordwell

Quando um estilo poderoso e internamente coerente rechaça os esquemas convencionais para produzir um significado narrativo, nos vemos tentados a projetar outros esquemas nele, e a oscilação vacilante de tais alternativas contribui ao sentido de incerteza. A ordem sem significado nos atormenta (BORDWELL, 1996: 306, tradução nossa⁸⁰).

Esta tentativa de destrinchar o conceito do paramétrico se explica na medida em que este pode ser aplicado para melhor entendermos o estilo de *Post mortem*. É fato que o segundo filme da trilogia não é uma experiência paramétrica radical como *Ano passado...* A linha argumental não se esvai totalmente; há uma intriga no filme, ainda que diluída na sua configuração elíptica e muitas vezes emperrada em momentos que não contribuem em nada para uma economia narrativa ó como a cena do choro de Nancy e Mario, já mencionada. Mas a que termo chega tal intriga? Qual a missão do protagonista?

O caráter episódico do filme tende a lançar a narrativa num grau de contingência que, se não é implosão total da intriga, como em *Ano passado...*, dilui drasticamente a ideia de uma fábula aristotélica⁸¹. De resto, filmes como *Pickpocket* e *Viver a vida*, a despeito do caráter modelar que assumem do estilo paramétrico, contêm, também eles, uma intriga minimamente armada.

Tomemos, para uma análise mais minuciosa, o enquadramento como um parâmetro de *Post mortem*.

⁷⁹ Reconocer las repeticiones estilísticas y estar alerta sobre las variaciones más o menos distintas.

⁸⁰ Cuando un estilo poderoso e internamente coherente rechaza los esquemas convencionales para producir un significado narrativo, nos vemos tentados a proyectar otros esquemas en él, y la oscilación vacilante de tales alternativas contribuye al sentido de incertidumbre. El orden sin significado nos atormenta.

⁸¹ O recurso modernista da fragmentação da narrativa tem também uma matriz brechtiana: é a técnica de autonomização, que consiste no desmembramento da intriga em instantes, episódios isolados, sem uma necessária ligação entre eles. Cada uma dessas cenas é banhada por uma luz que exclui o perspectivismo e exhibe o que deveria ser um episódio secundário ou subsidiário no desdobrar de um enredo mais amplo ou de uma intriga como se fosse muito interessante, em si mesma, um objeto completo de contemplação e de deleite ou uma série de *tableaux* independentes postos lado a lado (JAMESON, 2013: 82).

6.2 Exercícios De Enquadramento

O filme é composto por uma incessante repetição de planos estáticos, com o uso, em alguns poucos momentos, da câmera na mão. Para esse aspecto, o estilo paramétrico de *Post mortem* tende a ser do tipo ascético, e não repleto (BORDWELL, 1996), pois que na oposição à fixidez da câmera/câmera na mão a instância narrativa tende a reiterar o primeiro dos termos, em vez de oscilar na escolha entre ambos. Nos demais parâmetros relacionados ao enquadramento, o estilo tende ao ascetismo também. Pensemos na profundidade de campo, por exemplo. Predomina em *Post mortem* o uso daquilo que Bordwell, por oposição à profundidade de campo adensada, definiu como o planimétrico: uma composição de quadro em que o plano de fundo é decididamente perpendicular ao eixo das lentes e as figuras ficam totalmente frontais, em silhueta ou totalmente de costas para nós (BORDWELL, 2008: 219).

Ainda segundo Bordwell, o achatamento do primeiro plano com o plano de fundo é uma estratégia de *desdramatização* muito em voga a partir dos anos 1960, utilizada pelo cinema político de Godard e Theo Angelopoulos, por exemplo. A ideia por trás desse achatamento é romper com a ilusão de realidade contida na profundidade de campo no cinema. De fato, André Bazin será, nos anos 40, um grande entusiasta da elaborada profundidade de campo de um filme como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), por exemplo. Esta apuração do campo de visão, para o teórico francês, seria capaz de apreender uma verdade, uma realidade mais profunda do que de resto, a meta a ser perseguida por um cinema total (1991), segundo ele. A mudança de chave que ocorre entre Bazin e o cinema político dos anos 1960 é justamente a ideia brechtiana de *distanciamento*, que denuncia o modo de narração clássico enquanto ilusão.

FIGURA 13 A COMPOSIÇÃO PLANIMÉTRICA E A PROFUNDIDADE DE CAMPO

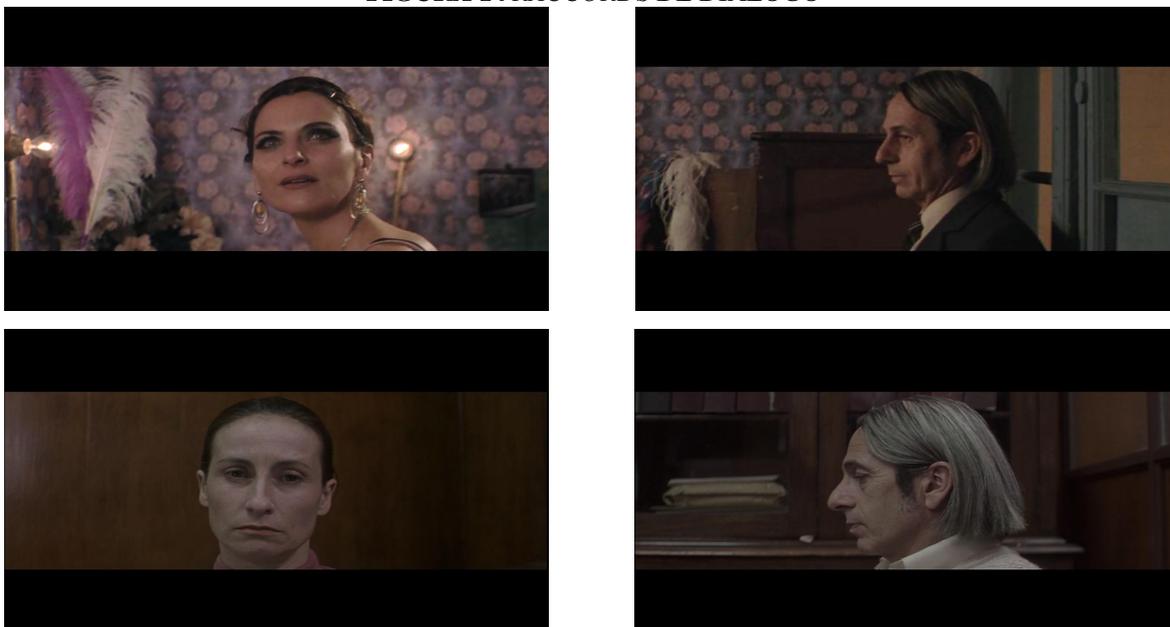


Nos dois primeiros planos, a composição planimétrica ressalta a frontalidade dos corpos e é o dominante ao longo do filme. Nos dois planos inferiores, temos o uso, menos frequente, da profundidade de campo.

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Outro parâmetro bastante recorrente, e derivado do uso planimétrico do enquadramento, é a disposição dos corpos dos atores em relação ao eixo da câmera, nos *raccords* de diálogo. Eles tendem a aparecer seja de forma frontal, seja de lado, mas sempre achatados em relação ao plano de fundo. Isso é particularmente marcado nos diálogos entre Mario e Nancy ou entre Mario e Sandra. Neles, Mario tende a assumir a figura da silhueta, de lado, sem profundidade, em contraposição a Nancy/Sandra, encaradas pela câmera.

A disposição dos atores funciona como uma espécie de estudo sobre a colocação dos corpos no espaço e das suas diferentes relações com a câmera. O que se tem aqui é, novamente, aquela ideia de que *Post mortem* é um filme sobre a feitura de *Post mortem*, com esta sensação de que as posições dos atores no quadro são antes experimentações prévias, que antecedem a tomada final do filme ó esta sim, que seria õbem acabadaõ. Com esta estratégia narrativa (que, na verdade, tende ao antinarrativo), o filme desnudaria suas próprias condições de produção.

FIGURA 14 *RACCORDS* DE DIÁLOGO

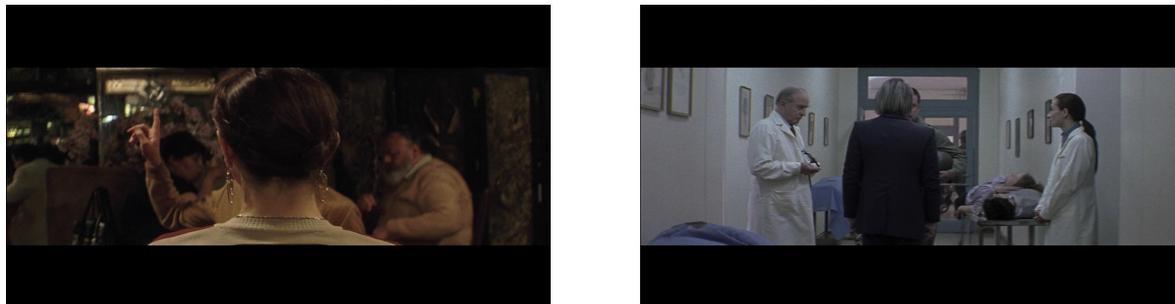
A disposição frontal e em silhueta dos personagens.
 Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Esse recurso dá, portanto, uma tonalidade de permanente desdramatização. Em particular, a efígie de Mario tende a convertê-lo neste *sujeito da opacidade*: oblíquo, unidimensional, destituído de qualquer profundidade figural, que também é a ausência de toda profundidade psicológica. Disposto assim, Mario é, antes de tudo, imune à interpretação pelo olhar espectral, pois que não pode ser apreendido em nenhuma dobra, nenhuma reentrância de sua silhueta aplainada. Esta ausência de psicologia será estudada mais à frente, quando se definir a atuação desdramatizada como categoria de análise.

Além disso, determinadas cenas de diálogo contêm um exercício paramétrico das diferentes disposições dos corpos em relação à câmera, o que torna bastante evidente a intenção de suspender a representação mimética em *Post mortem*. Não se trata mais de naturalizar as marcações dos corpos no espaço da cena, de modo que ocupem uma centralidade clara no plano, como tradicionalmente se faz nos campo/contracampo de diálogos. O que se busca aqui é justamente ressaltar a artificialidade da composição da

cena, optando pelo ocultamento de um dos interlocutores. O exercício estilístico prevalece, portanto, sobre o desenrolar da intriga por meio deste jogo dialético entre mostrar e esconder o interlocutor.

FIGURA 15 EXERCÍCIO PARAMÉTRICO



O ocultamento de um dos interlocutores enquanto exercício de estilo do parâmetro visibilidade/invisibilidade dos personagens

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Mas, sem dúvida, o parâmetro que é mais declinado em *Post mortem* é a relação campo/fora de campo. Sobre o aspecto maquinal do enquadramento, já se falou do plano que abre o filme: a tomada feita a partir do assoalho do tanque de guerra. Essa apreensão da cena por uma instância desumanizada, no sentido de que recusa um sujeito⁸² detrás da câmera⁸², funciona como uma chave de leitura para todo o filme, e que é dada como uma norma intrínseca da obra logo no plano inicial. E, de fato, mesmo os poucos enquadramentos tomados com a câmera na mão tendem a uma quietude radicalmente oposta à movimentação da câmera em *Tony Manero*⁸³.

Essa desantropomorfização se traduz num ponto de vista implantado, em que a câmera não tem a intenção de perseguir a ação, tentando apreendê-la em sua totalidade. Pelo contrário, não interessa ao quadro captar aquilo que lhe escapa e justamente daí nasce a tensão entre o campo e o fora de campo, devido a este fatiamento dos objetos pró-fílmicos, apreendidos apenas em seus fragmentos. Bazin (1991) já ressaltou este aspecto centrífugo do quadro no cinema (a que ele chama de máscara), por oposição à dimensão centrípeta do quadro da pintura: no caso da máscara, a imagem tende a se

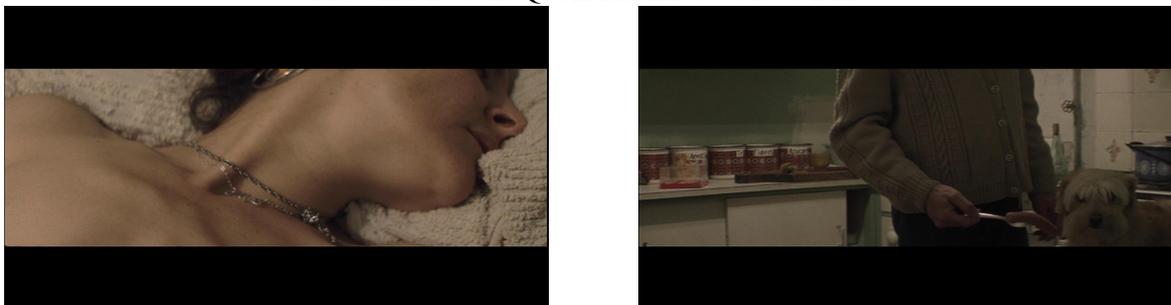
⁸² O que nenhum olho humano é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina (BRESSION, 2008: 33, grifo nosso).

⁸³ *Tony Manero* tem um estilo de documentário com câmera na mão, e este [*Post mortem*] tem um *ratio* 2.66, muito enquadrado. Tudo está sob controle, eu diria (LARRAÍN, 2012, tradução nossa).

encaminhar para as bordas, solicitando aquilo que está no extracampo, ao passo que o quadro tende a concentrar a atenção do espectador na cena pintada.

Na medida em que permanece ãndiferenteõ à ação, o enquadramento de *Post mortem* tende a entrar em conflito com aquilo que está no extracampo: um personagem que sai de plano, encaminhando-se para um fora de campo imaginário, um outro que tem seu corpo cortado pelo enquadramento ó tudo isso revela a *opacidade* de uma instância narrativa que não pretende tornar clara a dinâmica dos corpos em toda a sua amplidão. E o espaço permanece antes um enigma do que uma solução, pois não pode ser reconfigurado plenamente pelo espectador.

FIGURA 16 O ENQUADRAMENTO ANÔMALO



Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

Esta tensão entre o campo e o extracampo é ainda mais ressaltada pelo uso do som em *off*. Trata-se de uma sonorização constante, de baixa volumetria, que apreende os ruídos dos ambientes, como o constante ãumbidoõ dos aparelhos de ar condicionado do necrotério ou de suas lâmpadas fluorescentes, conotando um ambiente gélido ó o que, de resto, é ressaltado também pela fotografia esmaecida do filme. Alguma máquina operando discreta, mas persistentemente, como uma geladeira, produz este barulho que se esparrama pelo ambiente, e entra em tensão com o plano fechado que não lhe capta nunca a fonte. De fato, a dimensão acusmática do som, potencializada em *Post mortem*, dota-o de um mistério impenetrável.

Esta polarização entre o que é mostrado no campo e o que é ouvido no extracampo é particularmente notável quando escutamos a voz sussurrada de Nancy (escondida em seu quintal) pedindo a Mario que apague a luz de sua casa, com medo de ser descoberta. E, na sequência, ela entra no plano como que saída de uma outra dimensão, pois simplesmente não podemos identificar de que ângulo de penumbra ela veio. Este chamamento quase que spectral aparece novamente quando um militante torturado, ainda vivo, mas no meio de

uma pilha de cadáveres, pede que Mario o socorra. Inicialmente, só lhe escutamos a voz moribunda. Apenas depois é que ele aparece no quadro, o rosto ensanguentado, os cabelos (mais uma vez uma peruca?) desgrenhados. Nessas cenas, é como se *Post mortem* tocasse o gênero de terror, ao se valer do espanto que provoca no espectador pela utilização de um elemento do extracampo que surge de forma insuspeitada (o fora de campo anteriormente imaginário e que se torna concreto, como já se expôs mais acima).

Mas é provável que o uso do som em *off* ressaltando a tensão entre o campo e o fora de campo atinja mesmo seu paroxismo no plano-sequência final, o mais extenso do filme. Enquadrado numa altura mais baixa do que a usual e a uma certa distância recuada da cena, o plano mostra Mario acumulando os entulhos em frente à saída do esconderijo onde estão Nancy e Víctor, de modo a isolá-los e matá-los presos, por inanição. Esse plano-sequência é emblemático por conter, além dos mais recorrentes quatro espaços fora de campo (aqueles para além de cada margem do quadro), dois espaços extracampo não muito usuais e que são apontados por Noël Burch (1973): o espaço atrás do cenário e o espaço atrás da câmera.

O primeiro é o esconderijo de Nancy e Víctor, uma reentrância, espécie de armário embutido na parede dos fundos do quintal e vedado por uma porta. O cubículo é justamente este espaço obscuro, anômalo, que oculta os protagonistas, encerrando-os num local inapreensível pela câmera e do qual não ouviremos nenhum som, nenhum grito de desespero à medida que são ali encarcerados por Mario. E esse recinto se tornará cada vez mais impenetrável, à medida que o protagonista vai acumulando mais objetos à sua frente. O extracampo atrás da câmera, por sua vez, é o espaço para onde Mario se dirige em alguns momentos, quando retorna ao interior da casa para apanhar novos móveis e depositá-los em frente ao esconderijo de Nancy e Víctor. Ele é ressaltado justamente pelo som em *off* dos objetos sendo apanhados pelo protagonista para, logo na sequência, entrarem em cena e serem lançados por ele. Aqui, o som e o espaço extracampo se aliam mais do que nunca de modo a ressaltar o caráter de incompletude daquilo que nos é mostrado em campo.

FIGURA 17 PARÂMETROS ESPACIAIS



A utilização dos seis espaços fora de campo e do som em *off* no plano-sequência final.

Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

6.3 A Atuação Desdramatizada

Em entrevista ao site *Film Comment*, Larraín afirma que Mario Cornejo é um personagem parcialmente inspirado numa figura real: o auxiliar de necrotério, de mesmo nome, que participou da autopsia de Salvador Allende. Durante a pré-produção, nos conta Larraín, o diretor conseguiu contatar o filho de Cornejo, também chamado Mario, e que exercia a mesma profissão do pai. Segundo Larraín, Cornejo, o pai, era um mistério mesmo para ele, o filho; nunca lhe havia comentado nada a respeito de sua participação na autopsia de Allende (LARRAÍN, 2012).

Foi, portanto, já sob o signo da opacidade que foi concebido o personagem, nos aponta Larraín. “Ele era alguém que, como um monte de gente, estava ali ó uma pessoa comum que viveu este período histórico e ninguém lhe deu a devida atenção” (LARRAÍN, 2012, tradução nossa⁸⁴). Sujeito ignorado pela História, mera assinatura num laudo pericial; e sujeito que pouco ou quase nada narrou sobre sua passagem pela História. E, de fato, assim é também o protagonista do filme: alguém que se furta aos acontecimentos, deslizando silenciosamente entre eles, de modo a escapar ileso, de alguma forma. Para se

⁸⁴ “He was somebody who, like a lot of people, was just there ó a regular unknown person who experienced this historical moment and nobody ever gave any thought to.”

ganhar, Mario Cornejo se perde enquanto detentor de uma identidade ó como Ulisses na *Odisseia*, conforme leitura já apontada da narrativa épica, feita por Adorno e Horkheimer. Raúl Peralta também se furta, à sua maneira, ao momento histórico, mas, diferentemente de Cornejo, ele está impregnado de um *pathos* ó e dele, Peralta, pode-se dizer que há um sofrimento, mesmo que não seja pela opressão que lhe é imposta pelo regime, mas pelo prosaico fato de que nunca poderá ser Tony Manero. O sofrimento de Cornejo é, no máximo, por não conseguir concretizar seu romance com Nancy. E, vendo que seu desejo não pode ser alcançado, só lhe resta recalá-lo ó recalque que nos é evidenciado no simbólico plano-sequência final, em que Cornejo atulha a saída do esconderijo de Nancy e Víctor, obstruindo-o como a uma memória dolorosa (recalque, também, do trauma que foi o golpe, poder-se-ia ler de forma mais ampla esta emblemática cena final).

O fato é que Cornejo não é um personagem õcriaturalö, aquele típico do drama cristão medieval, que suporta as penas do mundo, que carrega todas as agruras da vida terrena à espera do paraíso celeste como compensação, deixando-se marcar pelas experiências de sofrimento (AUERBACH, 2007). Pelo contrário, ele procura se esquivar de qualquer pesar, sendo completamente alheio àquilo que se passa à sua volta (silhueta achatada, à qual nenhuma marca se adere, como já se expôs). No máximo, esboçará um tímido sorriso triunfante quando ouve, por exemplo, do chefe do necrotério que a *causa mortis* de Allende foi o suicídio, deixando transparecer, num raro momento, sua satisfação com este ato de fraqueza de quem, até então, encarnava toda a potência revolucionária com a qual Cornejo, de resto, nunca se identificou.

A estratégia, então, escolhida por Larraín foi a de uma *atuação desdramatizada* dos atores em cena, de modo a romper essa relação figural que uma encenação mais naturalista denota: o ator encarnando um personagem que, por seu turno, encarna um estado de espírito ou um momento histórico (como se viu, a alegoria em *Tony Manero*). Como ele explica na entrevista já mencionada, õera muito importante [em *Post mortem*] a forma como essas pessoas se comportariam: a velocidade de seu caminhar, o modo de falar, a direção de seus olhares, quantas vezes elas piscavam os olhos, se usavam ou não as mãosö (LARRAÍN, 2012, tradução nossa⁸⁵).

⁸⁵ õit was also very important the way that these people would behave: the speed of their gait, the way they talk, the direction of their gaze, how many times they blink, if they used their hands or notö.

Como se nota pela fala da Larraín, a atuação desdramatizada possui um caráter analítico, de decomposição e desnaturalização dos gestos dos atores, que a aproxima muito do modo narrativo paramétrico, também ele tendendo a fragmentar a narração em elementos ó os parâmetros ó, que são dialeticamente trabalhados, num exercício de estilo. Assim como no caso da narração paramétrica, em se tratando de uma encenação desdramatizada, o que se busca é recuar mediante a representação, abandonando o seu pendör ñaturalö pelo mimético, para se entregar, antes, a um exercício de decomposição. A aproximação destas duas categorias de análise ó narração paramétrica e atuação desdramatizada ó não é gratuita, pois. Na verdade, elas operam segundo um mesmo dominante⁸⁶, que é esta de desarticular a representação naturalista. Como afirma Bordwell a respeito do filme de Bresson, ñem *Pickpocket*, a neutralidade da interpretação faz da repetição da posição da câmara parte da norma intrínseca do filmeö (BORDWELL, 1996: 301, tradução nossa⁸⁷): encenação desdramatizada conjugando-se com o uso paramétrico da repetição de enquadramento.

De fato, a desdramatização no cinema encontra em Bresson um de seus momentos fortes; ele mesmo afirma não trabalhar com atores, mas com ñmodelosö (BRESSION, 2008) ó atores não profissionais que não encarnam personagens, mas antes encontram uma certa maneira de encená-los a que poderíamos chamar de ñcitaçãoö. Esta técnica de atuação vem do dramaturgo Bertolt Brecht, que recomenda que ño ator cite suas falas e transmita seus versos e os discursos de sua personagem como se estivessem em itálico ou entre aspasö (JAMESON, 2013).

Pela citação, a atuação passa a ser então uma espécie de discurso indireto, em terceira pessoa, em que se abandona e, mesmo, em que se rechaça qualquer tentativa de identificação da plateia com o drama do personagem. Como prescreve Brecht, ñao invés de querer criar a impressão de que ele está improvisando, o ator deveria mostrar qual é a verdade: que ele está citandoö (*apud* WALSH, 1981: 39, tradução nossa⁸⁸).

Nesse sentido, retomando agora o emblemático plano em que o ator Marcial Tagle aparece como o capitão Montes, podemos entender claramente como uma ñcitaçãoö este

⁸⁶ ñO dominante pode ser definido como o componente focal de uma obra de arte: ele regula, determina e transforma os demais componentes. É o dominante que garante a integridade da estruturaö (JAKOBSON, 2014).

⁸⁷ ñEn *Pickpocket*, la neutralidad de la interpretación hace de la repetición de la posición de la cámara parte de la norma intrínseca del filme.ö

⁸⁸ ñInstead of wanting to create the impression that he is improvising, the actor should rather show what the truth is: he is quoting.ö

desdobrar de um mesmo ator em mais de um personagem. Por certo que ele, o ator, não está mais ali vinculado mimeticamente a uma única entidade, mas, antes, ãse distribuiã em mais de um papel. Como se disse, não se trata mais de encarnar um personagem (método stanislavskiano de interpretação), porém de se distanciar deste alguém, rompendo com a identificação aristotélica.

A atuação desdramatizada é uma técnica que se enquadra num princípio mais geral de ãdistanciamentoã ou ãefeito-Vö (de *Verfremdungseffekt*) brechtiano: trata-se de, numa dimensão psicológica, desfamiliarizar-se com o habitual, de modo a que nos retiremos, nós espectadores, de uma ãdormência perceptivaã (JAMESON, 2013) à qual a encenação predominante tende a nos lançar. Onde o naturalismo quer armar uma transparência da cena, o efeito-V entra como elemento de estranhamento, que conota o caráter artificial da encenação, para desnudá-la justamente como o que é: uma representação, e não a realidade. O distanciamento, segundo Brecht, teria esse potencial político de desnaturalização, mostrando aos homens que nem tudo está dado ãdesde sempreã; as coisas estão no mundo, num determinado tempo histórico, e são passíveis de serem mudadas pela ação humana. O espectador passa a ser também um ator ó ator da História⁸⁹.

Em *Post mortem*, o distanciamento funciona como uma ruptura da cadeia interpretativa instaurada nos moldes de *Tony Manero*, quando a atribuição de sentido estava dada desde o começo pela alegoria. O estranhamento causado pelo segundo filme da trilogia, pelo contrário, impede-nos de uma rápida adesão ou repulsa ao que se está desenrolando em cena; cria-se uma suspensão (o intervalo de um distanciamento) que produz uma certa ambiguidade. E só a partir dessa ambiguidade é que se pode chegar a uma interpretação sobre o personagem e sua participação no momento histórico do golpe. Em última instância, uma interpretação sobre a possível convivência do ãnósã ó os sujeitos ordinários, espectadores do filme ó com a violência dos fatos ocorridos. Uma interpretação, enfim, sobre o recalque destas memórias traumáticas ó recalque plasmado na sequência final do filme.

Como aponta Larraín, em entrevista, ãnós queríamos ter um personagem com alguns poucos aspectos que fossem fáceis de ler e entender, mas com um monte de coisas

⁸⁹ ãAo sublinhar a parte de fingimento na conduta teatral, a parte da coisa *feita*, Brecht quer ensinar que também as condutas da vida comum têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes. Trata-se de entender, em suma, que na realidade como no teatro os funcionamentos são *sociais* e, portanto, mudáveisã (SCHWARZ, 1999: 114).

que sempre permanecessem um mistério (...) O mistério humano, eu penso, é essencialö (LARRAÍN, 2012, tradução nossa⁹⁰). Parte desse mistério certamente se materializa na gestualidade ambígua de Mario e também de Nancy. Por exemplo, o olhar vacilante dela para o extracampo atrás da câmera, onde se encontra Mario, no diálogo inicial entre ambos no camarim de *Bim Bam Bum*: ela o fita (e, por consequência, fita também a câmera), abaixa a cabeça, e torna a olhá-lo novamente (ver quadro 14). Esta ruptura da naturalidade conota um caráter de encenação em que o gesto vacilante assume uma dimensão inesperada, ambígua. O recurso do olhar do protagonista que vacila e se repete é muito utilizado por Godard, por exemplo ó de resto um seguidor da retórica brechtiana da desnaturalização, como nos aponta Martin Walsh (1981).

O gesto, em Brecht, pode ser entendido como um õhieróglifo com seus significados particularesö (WALSH, 1981: 33, tradução nossa⁹¹). Ele não denota, propriamente; antes, conota ó um certo estranhamento, ambiguidade que não o deixa transparecer como natural, mas como algo meticulosamente encenado. A cena do choro gestual de Nancy e Mario talvez seja a mais emblemática, e foi aqui analisada na descrição do filme. Agora, sob o prisma do distanciamento brechtiano, fica ainda mais evidente a sua função de desnaturalização, indo contra qualquer verismo.

Mas há um outro plano, este bem mais curto, em que o gestual é õesticadoö até o ponto de se transfigurar em mera encenação, causando um efeito de estranhamento que, mais uma vez, suspende o desenrolar da trama. Trata-se do momento em que Mario força a cadela de Nancy, Pituca, a comer uma salsicha: o enquadramento se encerra na mão de Mario empunhando o garfo com a salsicha, enquanto a outra agarra, de forma agressiva, o animal, que se recusa a comer. A cena ocorre após Mario descobrir que Víctor está escondido com Nancy em sua casa. Há ali, portanto, toda uma raiva decorrente da sua impotência diante do fato de que ele não é nem nunca foi o escolhido de Nancy. Ele retorna à cozinha para preparar alguma comida, a pedido de Víctor, e o gesto de alimentar Pituca ó *escandido* numa duração que poderia ser a de uma eternidade, não fosse o corte do plano, que, de resto, chega tão atrasado a ponto de se tornar õdisfuncionalö para a economia narrativa ó; este gesto conota toda a ira do protagonista sem que seu rosto seja sequer mostrado. Há aqui muito de Bresson, que tende a, muitas vezes, recusar o rosto dos

⁹⁰ õWe wanted to have a character with a few aspects that were very easy to read and understand, but a lot of things that would always remain a mystery. (...) The human mystery, I think, is essential.ö

⁹¹ õHieroglyph with its own peculiar meanings.ö

atores para se deter sobre um gesto de mãos (pensemos na prestidigitação do protagonista de *Pickpocket*, de Bresson, ao furtar uma carteira)⁹².

Empunhar é propriamente a palavra ó como se empunha uma espada em riste, para usar uma imagem um tanto irônica, e que se aplica bem ao caso. Mario, este homem acovardado, que nunca pega em armas, mas é conivente com aqueles que o fazem de forma arbitrária, pode ser reduzido à ridícula situação de forçar um cachorro a comer uma salsicha à sua revelia ó último gesto de òvingança contra as injustiças do mundoö que resta a um homem covarde. O gestual ó que tem certamente alguma dimensão fálica pela associação da salsicha à genitália, por sua forma e pela posição que ocupa no quadro, próxima ao pênis do protagonista ó não está necessariamente impregnado de *pathos* (como se viu, Cornejo não é a criatura suscetível a sofrimentos). O que há aqui é uma certa mistura entre um tom irônico sobre a falência da masculinidade de Cornejo e uma intencional reificação de um gestual que *poderia* ser dramático, mas não o é, pois, ecoando além de uma duração normatizada, propõe significações até então inauditas e estranhas. De fato, a reificação, enquanto técnica brechtiana de atuação, tem a função de òresgatar o que é verdadeiramente compreensível na ação e no comportamento humano, tornando aquele comportamento *incompreensívelö* (JAMESON, 2013: 74).

⁹² òOs gestos e as palavras não podem formar a substância de um filme como eles formam a substância de uma peça de teatro. Mas a substância de um filme pode ser esta... Coisa ou estas coisas que *provocam* os gestos e as palavras e que se produzem de uma maneira obscura em seus modelosö (BRESSION, 2008: 57).

FIGURA 18 EMPUNHANDO UMA SALSICHA



O gesto de longa duração rompe com o naturalismo e propõe sentidos abertos.
 Fonte: *Post mortem* (Pablo Larraín, 2010).

6.4 A Experiência Da Espectatorialidade

Retomando os termos da problemática e da hipótese que a acompanha ó resumidamente, de que maneira cada filme da trilogia produz sentidos e como tal produção pressupõe uma determinada relação instância narrativa-cena-espectador imaginada pelo autor ó pensemo-los para o filme em comento.

Do que se procurou deslindar a respeito da *mise en scène* de *Post mortem*, a partir das categorias de análise *narração paramétrica* e *atuação desdramatizada*, fica claro que o sentido aqui não está atribuído desde o polo emissor; o autor não é mais o sujeito da razão que elabora um sentido prévio esperando ser *desvendado* pelo receptor. No lugar da significação prévia ó alegórica ó, um espaço de indefinição de sentidos. A *Post mortem* poderia se aplicar, guardadas as devidas proporções, o aforismo bressoniano: òCinematógrafo: arte, com imagens, de nada representarö (BRESSION, 2008: 92). De fato, o exercício paramétrico e a citação como forma de atuação não implicam no total abandono do caráter representativo; exceto que agora ele se encontra bastante atenuado, em prol de um exercício estilístico.

Isso tampouco significa a recusa total de produção de sentidos; apenas que ele não pode mais ser encontrado somente no plano do argumento, enquanto *mensagem*. Do ponto

de vista da ideia de parâmetro, o que emerge como sentido é que o filme é antes uma forma, uma estrutura dialética, que nasce do exercício de estilo da instância autoral. O que ó ressalva importante ó não significa a entronização do autor como sujeito transcendental do saber, nos moldes do òmodo de narraçãõ de arte e ensaioö. A conjugação dos vários parâmetros é antes uma atividade impessoal, que aponta o autor mais como um operador de códigos cinematográficos. Talvez fosse melhor mesmo não falar de autoria, em se tratando do modo de narraçãõ paramétrico. A câmara desantropomorfizada, como se apontou, denota esse apagamento do sujeito por trás dela. O autor, como a câmara, tem uma dimensão maquina: escolhe diferentes usos de parâmetro, realiza cálculos.

Do ponto de vista da sua dramaturgia, antinaturalista, também a produção de sentidos é ambígua: difícil aplicar categorias para explicar o comportamento dos personagens. Na verdade, o filme tende a solicitar uma maior participação do espectador, um maior engajamento para atribuir sentidos à cena, de modo que ele saia de uma posição de *crença* para uma de *intelecção*. No lugar da ilusão mimética, a representação que pede para ser vista enquanto tal. Como avalia Martin Walsh a respeito da comédia do diretor russo Aleksandr Medvedkin, *A felicidade* (1935), já mencionada aqui, ònossa aceitação delas [as *gags* do filme] se baseia não na crença na autenticidade da apresentação, mas no nosso conhecimento da graciosa adequação daquela representação enquanto representaçãoö (WALSH, 1981: 31, tradução nossa⁹³).

É certo que este passo da crença à intelecção flagra ainda uma concepção platônica da representação; algo que se depreende da técnica brechtiana de distanciamento, que solicita uma desidentificação do ator com o personagem que se interpreta. Trata-se de abolir esta primeira etapa da *mimesis* (a identificação ator-personagem) para que se rompa com sua segunda dimensão, a identificação do público com a representação, conforme se viu no marco teórico. Nesse sentido, o efeito-V pode ser visto em perspectiva, como um desdobramento da crítica platônica às ilusões da representação. Como aponta Fredric Jameson,

Os ataques de Brecht à empatia da representação, que podem algumas vezes parecer um pouco obsessivos, poderiam muito bem ser reposicionados e reavaliados quando justapostos ao ataque de Platão à arte imitativa (a recitação e atuação de uma cultura ainda essencialmente oral, de acordo com Eric Havelock) na *República* (JAMESON, 2013: 65).

⁹³ òOur acceptance of them is rooted, not in a belief in the authenticity of the representation, but in our knowledge of the witty appositeness of that representation *as* representation.ö

De fato, Robert Stam já apontou que a técnica do distanciamento implica em algo ó uma emoção, um desejo ó do que se *distanciarö* (2006: 173), o que quer dizer que, ainda que pela negatividade, tal técnica ainda está presa a uma lógica mimética da representação ó mesmo que seja para repudiá-la. De alguma forma, o figurativismo permanece como um projeto contra o qual o modernismo brechtiano precisa se insurgir e afirmar-se. *Post mortem* vai, todavia, abandonando o regime mimético das artes à medida que chama o espectador para, por meio da interpretação, arbitrar as ambiguidades de sentido que são lançadas⁹⁴. A identificação cede progressivo passo ao distanciamento, que permite uma maior participação espectral na atribuição de sentidos. *Post mortem* estaria, assim, no meio desta oscilação de um regime mimético a um estético das artes.

Ainda, um objetivo específico da pesquisa, apontado mais acima, era o de identificar o protagonista como uma figura vicária, que poderia plasmar um espectador implícito ou um autor implícito na trama. A Mario Cornejo fica impossibilitado atribuir tal função representativa, justamente porque ele é, como se falou, a silhueta sem profundidade, o *sujeito da opacidade*, que nada ou ninguém figura. Apesar da declaração de Larraín de que em *Post mortem* o ponto de vista do filme está amalgamado com o do personagem (ver nota 76), não nos parece que o olhar da câmera se define pelo do protagonista, como apontou-se em *Tony Manero*. Antes, seria melhor entender que ambos estão emparelhados a partir de um mesmo dominante, a da opacidade/inviabilidade da representação. Nesse sentido, não se trata mais de um mimetismo da câmera com o protagonista, mas antes de uma concepção antirrepresentativa que se distribui entre ambos de igual maneira. Cornejo não poderia, pois, ser a realização da figura virtual de um autor. Tampouco é a figura vicária de um espectador implícito.

Na verdade, em termos brechtianos, poder-se-ia afirmar que Mario Cornejo é a figura vicária do ator Alfredo Castro, que o cita. Com isso, quer-se dizer que o personagem é a manifestação de *um ator encenando de forma distanciada*. Ele não remete a um mundo diegético acabado, transparente, ficcional, mas às próprias condições de produção do filme, à *práxis* do ator.

⁹⁴ Em termos brechtianos, *interpretação* não é necessariamente *juízo*. Segundo Fredric Jameson, Brecht parece muito preocupado em deixar esse processo aberto e em permitir que o público tenha sua própria opinião e defina sua própria moral (...) talvez não tenhamos que fazer um juízo enquanto tal ó se entendemos -juízo- como um problema essencialmente ético em que valores últimos de certo e errado são de alguma forma apresentados, e os positivos e negativos distribuídos (2013: 150).

De modo a concluir, sem totalmente encerrar a interpretação de *Post mortem*, vale ressaltar que a *opacidade* não é total no filme. Uma vontade da expressão se evidencia finalmente no plano-sequência final, com sua carga alegórica retomada de *Tony Manero*. É como se a instância autoral sentisse, após as experimentações de forma que aplicou durante todo o filme, a necessidade de veicular uma última òmoralö, uma mensagem: o recalque dos traumas das ditaduras figurado na paulatina obstrução do esconderijo de Nancy e Víctor por Mário. Trata-se de se esquecer dos mortos, apagar os vestígios de memória.

Ademais, a interpretação não se pretendeu exaustiva e totalizante: aos que eventualmente objetem que *Post mortem* possa ser lido também como uma alegoria, resta constatar que o que aqui se procurou identificar é justamente uma estratégia de representação que ó colocada em perspectiva com a de *Tony Manero* ó não se pretende expressiva ou alegórica. Se em Benjamin a morte significa o aprisionamento da significação pelo alegorista, a pós-morte (*Post mortem*) é o além desta reificação da significação, atingindo-se o ponto em que a representação alegórica é propriamente ultrapassada, rumo à inviabilização da representação. Desde esta perspectiva de um *ecossistema* dos três filmes, postos em série, é que não se pode entender a segunda obra da trilogia como uma alegoria em sentido pleno⁹⁵.

⁹⁵ Renato Luiz Pucci Jr. faz uma observação similar a respeito do filme *O rei do baralho*, de Julio Bressane (1973), em que a narração paramétrica assume preponderância sobre a dimensão alegórica, sendo a dominante do filme. òÉ possível encontrar alegorias nos primeiros filmes de Bressane ou alusões de sentido cultural em toda a sua filmografia; no entanto, o tipo de jogo que elabora e propõe em *O rei do baralho* possui mais relação com a permutação de parâmetros do que com sentidos preestabelecidosö (PUCCI, 2008). Assim, o olhar em perspectiva para o conjunto dos filmes de um mesmo diretor pode apontar a preponderância de um determinado elemento que, a princípio, poderia não ser ressaltado quando da análise de um único de seus filmes.

7 *No*

O arranha-céu sobe no ar puro
 lavado pela chuva
 E desce refletido na poça
 de lama do pátio.
 Entre a realidade e a imagem,
 no chão seco que as separa,
 Quatro pombas passeiam
 (*A realidade e a imagem*, Manuel Bandeira).

No se inicia com uma apresentação do contexto histórico do plebiscito de 1988, realizado no Chile. Explica-se que, devido a pressões internacionais, Pinochet, com vistas a legitimar seu governo, se viu obrigado a convocar a população para votar a favor ou contra sua continuidade no poder por mais 8 anos⁹⁶. A apresentação do momento histórico simula a de uma campanha publicitária, em que breves frases iniciais, escritas sobre grandes folhas dispostas sobre um cavalete, explicam ao cliente de uma agência os conceitos que nortearam a criação das peças publicitárias.

O recurso cumpre uma função de economia narrativa ao explicar o momento histórico chileno para as audiências estrangeiras. Vale lembrar que *No* é, dos três filmes, o que obteve maior circulação internacional, graças a um regime de coprodução entre Chile, Estados Unidos e México, além de contar com a distribuição internacional da Sony Pictures Classics⁹⁷. Ademais, a simulação do mundo publicitário, com seus cacoetes, definirá muito o tom aparente do filme, que é o de simular, na superfície, uma determinada realidade ó os bastidores de uma campanha publicitária ó, da qual a narrativa se distanciará, por vezes, mas de forma sutil. Este jogo de *empatia* com o mundo da publicidade será uma estratégia narrativa do filme que se pode definir, de bom grado, como pós-modernista, como se verá mais à frente.

A primeira cena nos mostra René Saavedra, o protagonista, com Lucho Guzmán, seu sócio na agência de publicidade, apresentando o esboço de uma campanha para o

⁹⁶ O plebiscito já estava previsto na Constituição decretada pela ditadura em 1980 e referendada por um processo plebiscitário duvidoso, à sua época ó o que aponta desde já para o caráter problemático do plebiscito de 1988 quanto a ser um legítimo processo de abandono do regime ditatorial para entrada na democracia. O plebiscito como procedimento formal que evidencia a *transição pactuada* chilena é a grande questão de fundo que norteia as estratégias narrativas do filme, dentro do que Tomás Moulian chamou de processo de òtransformismoö: passagem do regime ditatorial à democracia, mas com a manutenção das estruturas econômicas e de poder daquele (MOULIAN, 2002). De fato, o que há em *No* é uma passagem imperceptível, que não se pretende marcada, entre dois regimes: o das imagens de arquivo e o das imagens ficcionais.

⁹⁷ *Press release* disponível em http://sonyclassics.com/no/no_presskit.pdf

refrigerante *Free*. O discurso de Saavedra, marcado por uma retórica vazia típica dos publicitários que querem vender um ãconceitoö ao cliente, conota já uma certa *ironia* que também atravessará o filme: o protagonista nos fala de um tempo presente de modernização do Chile, que se insere no contexto de uma economia global dinâmica e que demanda uma estratégia de comunicação publicitária sofisticada para públicos cada vez mais exigentes. Saavedra afirma, assim, que a campanha se coaduna com o atual contexto social do país, em que as demandas da ãcidadaniaö pela ãverdadeö exigem tal estratégia modernizante de comunicação. Palavras que, assim lançadas, e se tendo em vista uma determinada expectativa nossa, do público, sobre um filme que vai tratar da transição à democracia, nos levam a crer que serão ali apresentadas cenas da campanha pelo ãnãoö. O acionamento do *play* do videocassete, todavia, já quebra nossas expectativas para mostrar as cenas do novo anúncio de *Free*.

E tem-se aí exposta esta maleabilidade retórica do protagonista, para dizer o mínimo: sua discursividade curinga, digamos, servirá para vender tanto refrigerante quanto democracia. A gosto do cliente. E, de fato, um discurso muito semelhante sobre a modernização chilena será utilizado quando Saavedra for vender o conceito de alegria para a campanha do ãnãoö e, ao fim do filme, quando for apresentar a nova estratégia de marketing da novela *Bellas y audaces*. Esta circularidade de uma fala que se apresenta em três distintos momentos do filme já demonstra uma instância narrativa que lança um olhar crítico sobre o caráter do protagonista, mas de uma maneira muito mais nuançada do que em *Tony Manero*. Aqui em *No*, a avaliação do protagonista pela instância autoral é muito mais matizada do que aquela lançada a Raúl Peralta, graças ao tratamento irônico dado a René Saavedra.

De fato, se Saavedra por vezes é apresentado como este burguês tíbio, sem convicções ideológicas, também se revela digno de nossa fraternidade em sua condição do marido ainda apaixonado, mas que foi deixado pela esposa, por exemplo. Poder-se-ia dizer, em termos aristotélicos, que Saavedra carrega tanto a marca da *piedade* quanto a do *horror* ó e pendendo mais para a primeira, de aproximação com a plateia. Não é propriamente um sujeito venal, como seu sócio Guzmán (este sim digno de nossa repulsa, verdadeiro escroque que é); e carrega ainda a ãchancelaö de ser filho de um exilado da ditadura de Pinochet ó com o quê se aumenta a empatia por ele.

Além disso, a repetição vazia do mote da comunicação moderna, lançado pelo protagonista em três momentos diferentes, ressalta a concepção crítica da instância narrativa em relação à transição chilena: a ideia de que a passagem à democracia não representou uma verdadeira ruptura, seja com o modelo institucional da ditadura, pela manutenção da Constituição de 1980 e pela permanência de Pinochet como chefe das Forças Armadas, seja com a preservação incontestada do modelo econômico neoliberal (MOULIAN, 2002). Se o filme termina com esta circularidade de um mote que se repete, querendo nos passar a sensação de que nada mudou, então a transição não foi, em si, um momento de ruptura, mas de continuidade, seguindo uma lógica do ógatopardismo: mudar para que tudo permaneça o mesmo (idem).

De fato, a grande questão em torno da transição, como já se apontou, é o grau de cumplicidade nas negociações entre o regime de Pinochet e a cúpula dos partidos da Concertação⁹⁸, optando-se por uma transição pactuada que, sob o jugo do óconsenso, procurou silenciar as vozes dissonantes e recalcar velhos e incômodos traumas, como a violação dos direitos humanos cometida pelo regime de exceção (RICHARD, 2010).

Aqui nesta cena, a apresentação da campanha de *Free* ainda segue um distanciamento que vai se minimizar ao longo do filme: a câmera apenas filma o monitor de tevê, sem que nunca as imagens de *Free* ósaltemö para o primeiro plano, se incorporando ao fluxo do próprio filme. Esta *mise en abyme* (o quadro do monitor enquadrado pela câmera) produz um grau de *secundarização* das imagens de arquivo que ainda preserva um afastamento desejado em relação a elas: o regime imagético de *Free* é aqui apenas *citado*, nunca de fato apropriado⁹⁹.

A sequência seguinte, em que Saavedra encontra José Tomás Urrutia, coordenador da campanha pelo ñãoö, é emblemática de um recurso que será utilizado pela instância

⁹⁸ A *Concertación de Partidos por el no* foi uma agremiação de partidos políticos de centro-esquerda firmada em 2 de fevereiro de 1988, por conta do eminente plebiscito, a ser realizado no dia 5 de outubro daquele ano. As siglas que compõe o agrupamento, destacadamente o *Partido Demócrata Cristiano* (PDC) e o *Partido Socialista* (PS), se unem em torno do ñãoö a Pinochet e saem do plebiscito como a principal força política do país, fazendo presidentes: Patricio Aylwin (1990-1994) e Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), ambos do PDC; Ricardo Lagos (2000-2006) e Michelle Bachelet (2006-2010; 2014-2018), estes do PS. A Concertação só não governou o Chile, nos últimos 25 anos, durante a presidência de Sebastián Piñera (2010-2014), do partido de direita *Renovación Nacional*.

⁹⁹ Progressivamente, as cenas de arquivo serão mescladas às cenas ficcionais ao longo do filme, aquelas migrando do dispositivo (o monitor de tv) para a própria sintaxe ficcional. Este movimento de hibridização será, todavia, desfeito ao término do filme, quando a câmera voltará a registrar as cenas da passagem da faixa presidencial entre Pinochet e Patricio Aylwin, exibidas numa tela de TV. Há aqui um refluxo da estratégia narrativa da hibridização, como se a instância narrativa anunciasse seu ódesapegoö das imagens ao fim da história para relança-las no fluxo da História.

autoral ao longo do filme: trata-se de cortes que promovem saltos narrativos, pequenas elipses espaciais, mas não temporais, dando-nos a impressão de que os diálogos iniciados num determinado espaço têm continuidade em outros lugares sem que houvesse entre eles qualquer intervalo de tempo. Esta ruptura da continuidade espacial da narrativa, ao mesmo tempo em que se preserva uma contiguidade temporal, pode ser entendida como uma radicalização do *jump cut*, bastante utilizado em *Tony Manero*.

Se o *jump cut*, ao juntar fragmentos imediatamente desconexos de uma mesma tomada da cena, é uma ruptura com o *raccord* do modo de narrativa clássico, em que a unidade espaço-temporal da cena é preservada, aqui em *No* o *jump cut* é levado a um nível tal que poder-se-ia dizer que impede qualquer reconstrução imaginária de um espaço-tempo congruente pelo espectador. Esta inviabilização da reconfiguração imaginária do espaço-tempo pelo espectador fora já bastante utilizada no cinema de vanguarda soviético, com sua montagem altamente fragmentária, que implodia a ideia didática de uma contiguidade espaço-temporal da trama (BORDWELL, 1996).

Estas pequenas rupturas serão retomadas ao longo do filme, notadamente na sequência em que, na praia, Saavedra, Urrutia e o publicitário Alberto Arancibia chegam ao conceito-chave da alegria para a campanha do ãñãö. Pode-se pensar, portanto, dentro daquela estratégia do filme de mimetizar um determinado universo diegético da publicidade, que os cortes representariam a fragmentária técnica do *brainstorming*, jargão que designa o processo criativo em que ideias são lançadas de forma aleatória, de modo a se chegar, ao fim, a uma ideia criativa diretriz para uma determinada campanha. Os cortes tentariam captar a intermitência do processo criativo, com suas oscilações.

E, de fato, uma estética do documentário permeia o filme: a câmera na mão, o uso de *jump cuts* (por vezes radicalizado, como se viu aqui) e as tomadas realizadas a uma certa distância dos personagens, ao modo de alguns filmes de John Cassavetes (pensemos nos planos feitos com lentes teleobjetivas em *Husbands* (1970)), nos dão esta impressão de que temos à nossa frente *uma certa postura documentária* ó ou que, ao menos, se permite ler como tal, em um nível abaixo do manifesto. O registro ficcional se contamina, assim, sutilmente de um outro, documental ó o que pode estar na base de algum incômodo provocado pelo filme, com sua utilização recorrente do *pastiche* (no caso, o *pastiche* de uma linguagem documentária) enquanto estratégia pós-moderna de narração, como se verá mais à frente.

Na verdade, a mescla destes dois regimes ó ficção e documentário ó coloca em questão o estatuto de verdade e de referencialidade¹⁰⁰ que permeia o fazer fílmico, e mais propriamente o documental: como querer documentar uma determinada época valendo-se de uma tecnologia já datada (o formato de vídeo *u-matic*) e realizando uma ficção que *parece ser* documental, mas que se recusa a apreender naturalisticamente um determinado tempo histórico ao qual de fato não se tem mais acesso? Nesse sentido, a apreensão verificativa, naturalista de um determinado tempo já afastado do presente, não é problematizada em *Tony Manero*, por exemplo. Ali também a câmara na mão e os cortes nos fazem lembrar um estilo documental. Mas o que nunca é questionado no primeiro filme da trilogia é a capacidade de se poder mergulhar documentalmente, digamos, num universo diegético que não é mais nosso contemporâneo nem mesmo é real, mas ficcional ó dilema de representabilidade que, de resto, nunca é colocado nos chamados filmes de época. Essa preocupação, de viés pós-modernista, questiona a própria capacidade de se recuperar o tempo passado por um afã documental verista, preferindo, assim, admitir que o tempo progresso só pode ser recolhido num segundo grau, a partir da apropriação de textos (aqui, imagens de arquivo) que falam do passado.

A cena em que a cúpula do governo, capitaneada pelo ministro Fernández, se reúne com o publicitário argentino responsável inicialmente pela concepção da campanha do òsimö faz ressaltar, mais uma vez, este aspecto documental do filme. O que se tem ali é a tomada feita de um único ponto, que vai acompanhando os movimentos da cena, sendo a câmara movimentada para apanhar quem está falando. No lugar do *raccord* de campo/contracampo, os *jump cuts* já mencionados. A cena é emblemática também por revelar a estratégia comunicativa do òsimö: òChile, um país ganhadorö. Trata-se de inculcar na população a ideologia neoliberal do *self made man*, habilmente explicada pelo publicitário: um país onde qualquer um, mas não todos, pode ser rico. A indefinição deste òqualquer umö que pode ser rico revela a própria inviabilidade de que òtodosö o possam ser. Na lógica da competição capitalista, é preciso criar a ilusão de que òum proletário possa se converter em um proprietárioö, como fala Pinochet num discurso na televisão. O òqualquer umö firma o ideário individualista do neoliberalismo e permanece como

¹⁰⁰ òA própria noção de referência à realidade não se coloca sem dificuldade: ela restringe àquilo que se pode entender por realidade e se engaja, desse modo, no delicado debate filosófico entre Real e Imaginário, Verdadeiro e Falso (...), em uma interrogação sobre a -honestidade, a coragem, a profundidadeø do trabalho do cineasta (...), sobre o valor dos modelos de realidade convocados (...) ou, mais radicalmente ainda, sobre o estatuto mesmo do que se vêö (ODIN, 2012: 13).

virtualidade na medida em que não há real possibilidade de repartição igualitária das chances de ascensão social para todos: de fato, na feroz competitividade do mercado neoliberal, a emergência de uns se dá com o sacrifício e a expropriação das condições de ascensão de outros. Em suma, não é qualquer um que pode se tornar rico, embora o sistema vá jogar com essa expectativa e converter mesmo a escassez de possibilidades numa virtude, pois que dá à ascensão, quando alcançada, um maior caráter de virtuosismo.

FIGURA 19 A MONTAGEM FRAGMENTÁRIA QUE MANTÉM A CONTINUIDADE DOS DIÁLOGOS EM DIFERENTES ESPAÇOS



Apreensão urgente dos eventos pró-fílmicos, simulando um registro documental.

Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

A lógica neoliberal implantada por Pinochet, e mantida durante os governos da Concertação, promoveu esta atomização da sociedade chilena concomitante à ascensão de um ideário do consumismo que desarticulou politicamente o país. A emergência, no período da transição à democracia, do *ôcidadão credit cardô* (MOULIAN, 2002), que se submete a relações trabalhistas precárias pressionado que está pelo pagamento das compras a crédito, define bem este estado de coisas em que a dimensão comunitária da sociedade foi substituída por uma predatória lógica de competição e de consumo hedonista. Assim, o consumismo se torna, como nos aponta Moulian, uma forma de disciplinamento do corpo social que dissimula a dominação sistêmica no prazer da aquisição, perpetuando este estado de docilidade sem que se manifeste, de forma evidente, a violência de tal controle.

Nesse sentido, a publicidade vai assumir um papel preponderante no Chile da Concertação, no sentido de promover a lógica consumista, em que o *excesso* cumprirá uma função compensatória para a *falta* (a ausência dos corpos dos desaparecidos) e o apagamento da memória dos traumas, como tão bem nos aponta Nelly Richard.

As linguagens dos restos desta memória enlutada entram em aguda ou surda desavença com as gramáticas utilitaristas de um mercado obcecado por multiplicar as aparências de tudo o que sobra (mercadorias e espetáculos) e desviar a atenção de seus frívolos consumidores-espectadores do tormento do perdido e do ausente (RICHARD, 2010: 14, tradução nossa¹⁰¹).

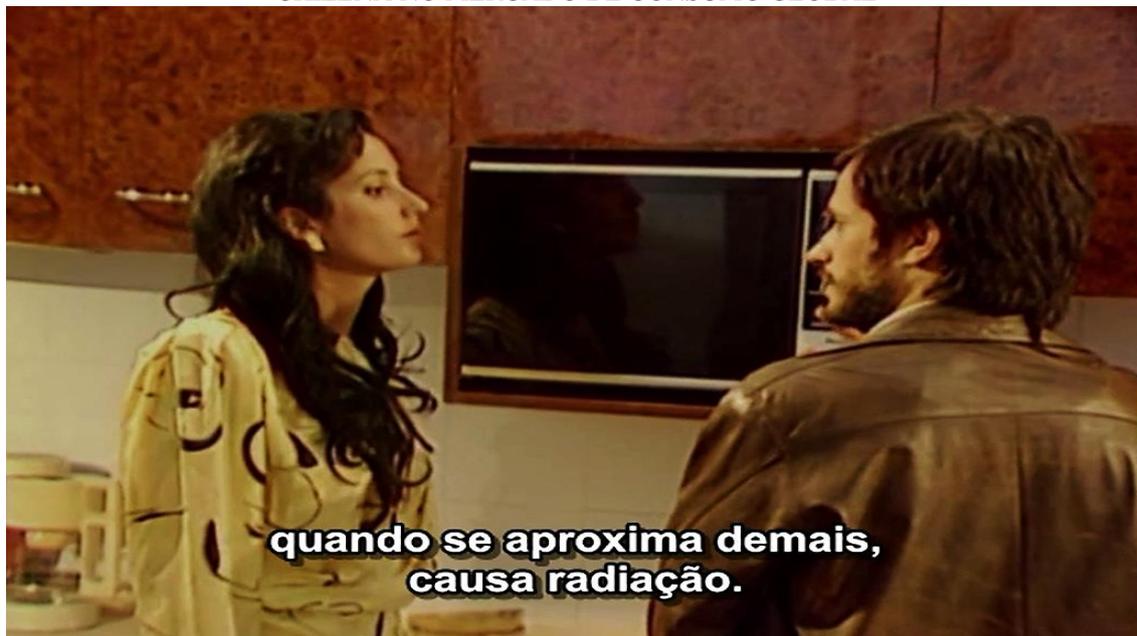
O micro-ondas como esta irônica alegoria da modernidade, da passagem de um Chile retrógrado, ensimesmado e militarizado para um Chile da democracia alegre, agora civil e òcivilizadoö, inserido no mercado global do consumo *high-tech*, vai ser habilmente explorado pela instância narrativa. De fato, a chegada do micro-ondas ao país, concomitantemente ao processo de abertura política, como nos é mostrado pelo filme, não deixa de ser abordada desde uma mirada irônica e zombeteira: o deslumbre dos personagens com uma tecnologia hoje já banalizada nos parece um tanto quanto cômica. Esta defasagem anacrônica nos revela quão envelhecido é o sabor da novidade depois de passada a comoção provocada pelo *frisson* das promessas de modernização trazidas pelo consumismo. Em verdade, o micro-ondas, como signo anacrônico de uma tecnologia que ontem deslumbrava e hoje não provoca mais nenhuma suspiro, revela esta constante defasagem inerente à velocidade da depreciação das mercadorias no mundo do consumo¹⁰².

O micro-ondas, como o alvissareiro anúncio de uma feliz democracia vindoura, conjugada com a expansão do crédito e do consumo, é assim apontado como uma utopia que, de fato, não se cumpriu, feito agora um balanço dos 20 anos da transição chilena à democracia. Ou a utopia se tornou, antes, uma distopia de õtempos pós-democráticosö, para usar a terminologia de Rancière (1996) que caracteriza este momento histórico atual em que, na arena política, o consenso homogeneizador tomou o lugar do dissenso ó este que deveria ser a própria essência do debate político.

¹⁰¹ Los lenguajes de los restos de esta memoria enlutada entran en aguda o sorda desvanecencia con las gramáticas utilitarias de un mercado obsesionado por multiplicar las apariencias de todo lo que *sobra* (mercancías y espetáculos) y desviar la atención de sus frívolos consumidores-espectadores del tormento de lo perdido y lo ausente.ö

¹⁰² õAo produzir o novo e descartar o velho, o mercado também cria um exército de resíduos que aponta para o passado e exige restituição. A mercadoria anacrônica, desfeita, reciclada ou museificada encontra sua sobrevida enquanto ruínaö (AVELAR, 2003: 14). Se o micro-ondas evoca, em termos benjaminianos, a alegoria barroca da ruína, o tratamento irônico desta alegoria, em *No*, dá a ela uma nova roupagem, menos melancólica e mais propriamente ambígua e zombeteira, como se verá mais à frente, quando se for tratar da distinção entre alegoria e ironia.

FIGURA 20 UM OLHAR IRÔNICO SOBRE O MICRO-ONDAS COMO ALEGORIA DA ENTRADA CHILENA NO MERCADO DE CONSUMO GLOBAL



A modernização enquanto processo problemático.
 Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

A concepção de que o consenso desejável era uma forma de sensatez política a ser alcançada, após as polarizações produzidas pelo governo da Unidade Popular e pela ditadura de Pinochet, foi uma retórica bastante empregada pela Concertação nos anos de transição. Além do argumento de que a incipiente democracia se via ameaçada por uma possível contrainsurgência pinochetista a qualquer momento, prevalecia, junto dos membros da coalizão, a crença de que a transição sem rupturas era a única possível mediante as condições impostas por Pinochet (MOULIAN, 2002).

Um cientista político como Norbert Lechner vai mesmo defender o *realismo político* como esta construção de um horizonte de expectativas possível, frente às condições altamente restritivas colocadas pelo ditador aos partidos de oposição durante a transição. Se para Lechner o debate político nos anos 1960 girou em torno do ideal de revolução, nos anos 1980 os esforços deveriam ser envidados para o alcance da democracia possível. Nesse sentido, o realismo político equivaleria a uma ãsecularização da políticaã, devendo esta abandonar seu perfil õheroicoã dos anos 1960 e õrenunciar à utopia como

objetivo factível, sem por isso abandonar a utopia como o referente por meio do qual concebemos o real e determinamos o possível (LECHNER, 1988: 40, tradução nossa¹⁰³).

Assim é que a campanha do *Ñao*, com seu slogan da *alegria que já vem*, permitiria construir um horizonte de expectativas o que, segundo Lechner, transmitiria às pessoas uma maior confiança no porvir, permitindo-lhes ancorarem-se na certeza de um futuro promissor em detrimento de um passado violento, gerador de enorme medo e sentimento de deriva. Esta passagem de uma condição de alta insegurança ontológica para uma de maior esperança exigiria, por seu turno, uma mudança de concepção da política como arena heroica de disputas irreconciliáveis para um estágio de consensos mínimos, como preconiza Lechner. O risco deste passo, identificado posteriormente por intelectuais como Tomás Moulian e Nelly Richard, era o de que tal secularização terminaria por produzir um ambiente de consenso que asfixiaria o debate político e entronizaria o neoliberalismo como único modelo econômico possível para o país. De fato, desde uma mirada crítica o marxismo de Moulian e a crítica cultural de Nelly Richard o, o saldo do abandono do heroísmo em política em prol da perseguição da sensatez dos pactos não é dos mais positivos.

Aparentemente a guinada ideológica de alguns atores somente se completou depois do golpe. Até 1989-90 muitos deles não foram conscientes de que já haviam abandonado o projeto de uma democracia avançada ou o aprofundamento democrático para alinhar-se em torno do projeto de modernização produtiva com democracia e equidade (MOULIAN, 2002: 337, tradução nossa¹⁰⁴).

E, de fato, a colonização do debate político pelo marketing eleitoral, aplicado pioneiramente na campanha pelo *Ñao* em 1988, teve um efeito deletério reconhecido até por um intelectual mais complacente com os termos da transição chilena, como Carlos Huneeus. Segundo ele

A tendência contra os partidos e os políticos se espalhou como um câncer no sistema político. Eles não podem receber o reconhecimento de terem sido os que lograram a democratização pacífica no Chile, porque as explicações se encontrariam na ação dos publicitários e comunicadores da campanha do *Ñao* no plebiscito de 1988; os dirigentes dos partidos e seus candidatos não seriam aqueles que ganham as eleições, mas antes seus assessores de campanha,

¹⁰³ *Renunciar a la utopía como objetivo factible, sin por ello abandonar la utopía como el referente por medio de la cual concebimos lo real y determinamos lo posible.*

¹⁰⁴ *Aparentemente el viraje ideológico de algunos actores solamente se completó después del golpe. Hasta 1989-90 muchos de ellos no fueron conscientes de que ya habían abandonado el proyecto de una democracia avanzada o el de la profundización democrática para alinearse en torno al proyecto de la modernización productiva con democracia y equidade.*

especialmente os que intervêm nas comunicações e no marketing (HUNEEUS, 2003: 237, tradução nossa¹⁰⁵).

O resultado de tal òcosmetizaçãoo da política pela estética publicitária foi o descrédito da democracia perante a população, tendo-lhe esta, de fato, pouco apreço. Em 2002, por exemplo, apenas 50% dos chilenos entendiam que a democracia era o regime político preferível (HUNEEUS, 2003). A associação do conceito de democracia com sua materialização nos governos da Concertação, que preservaram certos acordos com a ditadura de Pinochet sem, de fato, promoverem importantes rupturas, seria a principal causa da alta descrença da população em relação ao novo regime: ainda em 2002, 52% dos entrevistados, por exemplo, acreditavam que as diferenças entre a democracia da Concertação e o regime ditatorial de Pinochet eram mínimas (HUNEEUS, 2003).

E se a promessa de uma alegria por vir, plasmada na festa da democracia que chegaria com o plebiscito de 1988, traria algum senso de esperança e de maior espírito comunitário, como predizia Lechner, o que se viu ocorrer foi propriamente o contrário. Os anos de transição, amparados na lógica neoliberal do consumismo, reforçaram um senso de atomização e anomia dos chilenos do qual o individualismo burguês de René Saavedra nos dá prova. Enquanto apenas 9% dos chilenos, segundo pesquisas capitaneadas por Huneus em 2002, admitiam confiar na maioria das pessoas, 90%, por seu turno, afirmavam que nunca eram suficientemente cuidadosos nas relações interpessoais.

A cultura cívica dos chilenos, portanto, há de ser explicada pela confluência de fatores provenientes do autoritarismo assim como pelas decisões dos atores e instituições dos anos 90. Entre os principais traços sobressaem a grande desconfiança que campeava nas relações interpessoais e a postura crítica em relação à política e aos políticos (HUNEEUS, 2003: 207, tradução nossa¹⁰⁶).

O grande ideólogo por trás do *slogan* òa alegria já vemö é o sociólogo Eugenio Tironi, que aparece no filme atuando como ele próprio. Tironi, que nos anos da Unidade Popular foi membro do *Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU), personificou a figura do intelectual de esquerda òintegradoö, que, em dado momento, optou pelo

¹⁰⁵ òLa tendencia contra los partidos y los políticos se ha extendido como un cáncer en el sistema político. Ellos no pueden recibir el reconocimiento de haber sido los que lograron la democratización pacífica de Chile, porque las explicaciones se encontrarían en la acción de los publicistas y comunicadores de la franja del Noö en el plebiscito de 1988; los dirigentes de los partidos y sus candidatos no serían los que ganan las elecciones, sino sus asesores de campaña, especialmente los que intervienen en las comunicaciones y en el marketing.ö

¹⁰⁶ òLa cultura cívica de los chilenos, por tanto, hay que explicarla por la confluencia de factores provenientes del autoritarismo así como por las decisiones de los actores e instituciones durante los años 90. Entre los principales rasgos sobresale la gran desconfianza que campeaba en las relaciones interpersonales y la postura crítica hacia la política y los políticos.ö

pragmatismo do realismo político, se engajando no processo de transição estabelecido nos termos pinochetistas¹⁰⁷. De fato, a ideia de alegria é um tanto difusa e desconectada de qualquer viés ideológico de maior emancipação. A alegria, antes, pode ser entendida como um sentimento de desarticulação política e resignação aos termos da realidade tal como se apresenta, desde que esta forneça às pessoas alguns poucos elementos de felicidade ó como a fugaz felicidade decorrente do consumo, por exemplo. Não à toa, tal conceito de alegria, na medida em que é reificado pela lógica do mercado enquanto produto, pode ser vendido tal como se vendem refrigerantes. Qualquer potencial exuberante de uma alegria enquanto *excesso subversivo* contra a ordem da sensatez burguesa é devidamente filtrado e enquadrado pela ascética estética do conformismo desta linguagem universal da publicidade, para citar uma expressão utilizada por Guzmán e Saavedra.

A principal voz dissonante ao coro da felicidade, em *No*, é a da ex-mulher de Saavedra, Verónica Carvajal, militante política perseguida pela ditadura. Frente a seu engajamento político, Saavedra aparece como este sujeito timorato, destituído de qualquer inflexão ideológica, preocupado apenas em manter seu estilo de vida burguês, seja elaborando a campanha publicitária do ãñãoö, seja fazendo um comercial de micro-ondas ou concebendo a nova estratégia de comunicação da novela *Bellas y audaces*. Se Verónica encarna a atitude ãheroicaö de uma militância que carrega ainda consigo o selo do engajamento dos anos da Unidade Popular, Saavedra será aquele tipo mediano que se mimetiza às condições dadas para tentar tirar proveito do que se lhe oferece. De resto, nesse sentido, ele é uma extensão de Raúl Peralta e Mario Cornejo, salvo que o personagem Saavedra opera dentro de um regime de maior ãnormalidadeö, não sendo um tipo exótico ou mesmo patológico como os dois outros protagonistas. O que não deixa de tornar mais complexa a relação de empatia que o protagonista estabelece com o público: como já se disse, os momentos de fragilidade de Saavedra, como quando ele sai choroso da casa de sua ex-mulher, após conhecer o atual companheiro dela, nos provocam alguma compaixão pelo seu estado de desamparo.

¹⁰⁷ A respeito desta guinada a uma posição de pragmatismo e conciliação por parte de antigos intelectuais da esquerda chilena, no momento da transição, Moulian aponta: ãO fundo da questão não é a conversão dos intelectuais enquanto indivíduos. É o desdobramento de um dispositivo em que se articulam intencionalidades individuais ou grupais com restrições históricas ou estruturais. O que tem eficácia é a conexão não fortuita entre as condições do campo político-cultural e as mudanças individuais (...). Decide-se governar sabendo de antemão que as possibilidades de mudança dependiam dos adversários, o que quer dizer que elas eram quase iguais a zero, ou que por muito tempo elas estariam determinadas pelos cálculos estratégicos de outrosö (MOULIAN, 2002: 49, tradução nossa).

Em outros momentos, esse traço de personalidade infantilizado de Saavedra ó e poderíamos até mesmo questionar se ele é um pai para Simon ou faz as vezes de irmão mais velho ó nos causa alguma exasperação. Sua atitude mimada, não aceitando nenhuma alteração na linha editorial da campanha, e sua irritação e ensimesmamento sempre que é contrariado apontam para este lado imaturo que compõe uma psicologia intrincada.

Saavedra não é nada heroico, em termos de estar imbuído de uma militância revolucionária, por certo. Mas é heroico na estrita medida em que cumpre a jornada que a trama imputa ao herói, nos moldes da narrativa clássica hollywoodiana (BORDWELL, 2005): ele, de fato, conduzirá uma campanha exitosa, a do ãããã. Seu triunfo, apesar de todo o questionamento que se possa fazer sobre a legitimidade da estratégia de comunicação traçada por ele e que alijou do debate questões cruciais como as violações dos direitos humanos, produz em nós alguma empatia. Empatia com a vitória, após as agruras de uma jornada marcada pela incerteza e a insegurança quanto à real possibilidade de se sair exitoso da campanha. Empatia com um sujeito que, enfim, sai bem-sucedido ao fim da trama ó diferentemente de Peralta, derrotado no concurso de calouros¹⁰⁸.

E, de fato, se *No* é visto muitas vezes como um documento ãós-memorialístico¹⁰⁹ do plebiscito e da transição chilena, talvez seja mais interessante vê-lo também como o *documento de uma vida singular, a do burguês René Saavedra, imerso num contexto da transição chilena*. Lendo o filme sob esse prisma do privado, em que a dimensão pública entra como um elemento preponderante, mas não o único a ser avaliado, é possível que se entenda a obra para além de suas possíveis infidelidades aos fatos históricos, limitação

¹⁰⁸ A construção de um herói pela instância narrativa fica evidente na sequência em que se mostram as cenas de bastidores da campanha, com René coordenando a equipe de produção, definindo as tomadas e concebendo as cenas. Essa sequência, definida por Christian Metz como um ãsintagma em feixeõ (2007), é utilizada à exaustão no cinema hollywoodiano para mostrar o protagonista realizando alguma tarefa hercúlea. O verdadeiro *tour de force* empreendido pelo herói, potencializado pela sua exibição no condensado intervalo de tempo desse sintagma, ressalta sua dimensão sobre-humana e provoca no público uma admiração pelo protagonista.

¹⁰⁹ A pós-memória é um conceito desenvolvido por Marianne Hirsch que apreende o fenômeno de rememoração imaginativa de um trauma social por uma geração que não o vivenciou, mas que sucede imediatamente a geração vitimada por uma tal violência. A pós-memória é assim ãum tipo de memória poderosa e muito particular, precisamente porque a conexão com seu objeto ou fonte é medida não através da recordação, mas pela inversão imaginativa e criativaõ (HIRSCH apud RAMÍREZ, 48, tradução nossa). O conceito de pós-memória é de grande relevância na medida em que se entrelaça com uma estratégia pós-modernista de abandono do fetiche pelo referente, ao abrir mão de qualquer tentativa de apreensão do passado em si para se apropriar, antes, de textos que falam do passado. Numa poética pós-modernista e pós-memorialista, o intervalo temporal entre o trauma e a memória do trauma entra como próprio condicionante da representação do passado, na medida em que se admite a inviabilidade de se retornar ontologicamente a ele.

apontada por alguma crítica ao filme, à época de seu lançamento¹¹⁰. *No*, como já se falou, coloca em perspectiva a preocupação obsedante com uma fidedignidade ao passado histórico e ao referencial do mundo empírico ó preocupação presente nos chamados filmes de época e nos documentários. O filme firma esta poética pós-moderna ao optar por trabalhar como matéria-prima não o ano de 1998 em si, mas as imagens deste ano contidas no material de arquivo da campanha de 1988. Portanto, a partir desta opção narrativa, reconstruir o passado de forma *transparente* ó preocupação de narrativas totalizantes como as dos testemunhos de presos políticos, que buscam rerepresentar na íntegra os fatos passados (RICHARD, 2010) ó não é mais o fito último desse filme, que não se pretende õde épocaõ no sentido mais convencional do gênero. Daí que vê-lo como o documento sobre um sujeito comum ó o chileno médio? ó e, mais especificamente, sobre aquele *sujeito interpretante* do qual já se falou pode ser mais frutífero.

Saavedra como *sujeito interpretante*, reconfigurando o *sujeito interpretado* que é Peralta e o *sujeito da opacidade* que é Cornejo, apontaria para a própria condição do espectador de *No*: sujeito não mais aos desígnios de uma instância autoral doadora plena de sentidos, como Peralta, nem mais o espectador, que não deve mais buscar significados ao nível de uma mensagem alegórica, como o apático Cornejo, que se recusa a interpretar o mundo à sua volta. Enquanto figura vicária do espectador imaginado pela instância autoral para *No*, Saavedra é este sujeito que atribui seus próprios sentidos (lembramos: ele é um diretor de filmes publicitários, produtor de imagens e narrativa). Assim também deve ser o espectador de *No*: ele deve atribuir seus próprios significados frente às estratégias de produção de sentido das quais lança mão a instância narrativa do filme. Estratégias fundamentalmente heteróclitas, de produção de sentidos deslizantes.

¹¹⁰ As críticas a *No* recaem principalmente sobre o argumento de que o filme teria desconsiderado a mobilização política em torno do plebiscito, reduzindo o processo de transição à mera disputa entre as imagens das campanhas do õsimõ e do õnãõõ, simulacros vazios sem respaldo na realidade politicamente efervescente da época. Aqui se manifesta aquela velha ideologia de que uma obra de arte deve transparecer e dar conta de toda a realidade empírica, por mais complexa que esta seja. No caso do cinema, esse tipo de cobrança é ainda mais ressaltada pela visualidade da matéria de expressão, que demandaria, numa leitura algo rasteira, uma fidelidade total ao mundo concreto. Talvez o recurso ao pastiche do gênero documentário, em *No*, tenha mesmo estimulado inconscientemente este tipo de cobrança da crítica por uma maior fidelidade ao mundo referencial. Ironicamente, tais críticas se assemelham, no fundo, à campanha do õsimõ quando, no filme, pretende õdesmascararõ as õmentiras contadas pela campanha do ñãõõõ, ao denunciar, por exemplo, que a dona de casa pobre e sem dinheiro para fazer as compras de supermercado, na verdade, é uma atriz contratada pela campanha do ñãõõõ como se fosse um ludibrio ao telespectador o fato de uma atriz remunerada interpretar o papel de uma mulher de baixa condição social (!) No fundo, trata-se da desconfiança platônica da representação como engodo, que campeia tanto à esquerda quanto à direita.

Podemos identificar duas dessas estratégias, e que funcionarão como categorias de análise do filme. Primeiramente, trata-se de avaliar uma *poética pós-modernista* de assimilação e concomitante distanciamento daquilo que se pretende criticar, contrapondo-se a uma postura modernista de solene rechaço de um determinado estado de coisas com o qual não se concorda. O *hibridismo* de imagens de arquivo e imagens ficcionais, equalizadas pelo uso do mesmo suporte, o vídeo *u-matic*, exemplifica bem esta poética pós-modernista de assimilação e afastamento. Em segundo lugar, como categoria de análise, temos o recurso à *ironia*, com sua produção de sentidos relacional e diferencial, em que se oscila, de modo não excludente, entre o dito e o não dito. Se a alegoria, conforme empregada em *Tony Manero*, pressupõe uma relação de *identidade* entre dois termos (Peralta como alegoria de uma crise de identidade nacional), a ironia engendra sentidos alternantes, baseando-se, antes, numa relação diferencial, sendo o dito o outro (mas não propriamente o reverso) do não dito.

De modo geral, esta breve descrição do filme terminou por enveredar também pelo contexto dos debates acerca da transição chilena. É provável que *No* seja, dos três filmes, aquele que desperte uma maior necessidade de tal contextualização. De fato, a transição chilena, ao tempo em que representou o fim da ditadura pinochetista, significou a manutenção de certos pactos da elite política daquele país. E é pelo desnudamento destas visões em conflito acerca dos ganhos e das perdas dessa transição pactuada que se pode situar melhor o filme e suas ambíguas estratégias de produção de sentido. Se há consenso sobre as mazelas dos tempos da ditadura, expostas em *Tony Manero* e *Post mortem*, o mesmo não se pode dizer da transição chilena, espaço de disputas interpretativas ainda em aberto. A exposição deste contexto, como se percebe, não foi em balde.

Ademais, a descrição não se deveria propor exaustiva, mas antes panorâmica, apresentando alguns centros semânticos fortes que permitam uma percepção geral da obra e suas maneiras de produzir sentido. Escolhendo tais momentos fortes da trama, a descrição já cumpriria seu papel de apresentação geral de bom grado. E em verdade, outros momentos da trama serão descritos quando do momento da interpretação, a seguir.

7.1 Pós-Modernismo E Cinema

Questão espinhosa a do pós-modernismo¹¹¹. É certo que o conceito pode servir para caracterizar tanto um movimento de aprofundamento e crítica ao modernismo, representando uma guinada mais progressista em relação a uma certa posição solene e elitista do movimento moderno ó por exemplo, sua radical distinção entre alta e baixa cultura ó, quanto uma postura conformista em relação ao estado atual das coisas, impregnada de um certo niilismo. Nessa segunda hipótese, o pós-modernismo legitimaria, em última instância, uma pasteurização cultural típica do capitalismo tardio: ao negar a crítica platônica da representação enquanto ludibrio, admite-se que tudo são signos e se aceita operar dentro da lógica de cultura de massa, sem que se a rechace de pronto. Enfim, aquilo a que chamamos mais acima de uma *lógica da empatia* ó aceitação e incorporação, por exemplo, de uma aparente estética publicitária num filme como *No*.

Robert Stam (2008) definirá como um dos traços fundantes do pós-modernismo a negação das explicações totalizantes (as chamadas meganarrativas) e da teleologia que assentaram as bases da crença modernista em causas e fins últimos. No pós-modernismo, a fragmentação assumiria o lugar das racionalizações sistêmicas ó o que explica a aversão de teóricos marxistas como Fredric Jameson ao conceito (sendo o marxismo, afinal, uma meganarrativa). Para Jameson, por exemplo, o pós-modernismo está destituído de qualquer senso de ðhistoricidadeö, que é esta

percepção do presente como história, isto é, como uma relação com o presente que o desfamiliariza e nos permite aquela distância da imediaticidade que pode ser caracterizada finalmente como uma perspectiva histórica (JAMESON, 1996: 290).

Em suma, faltaria ao pós-modernismo uma perspectiva histórica na análise dos fatos, sendo o movimento caracterizado por essa platitude, esta falta de profundidade que estabelece com o passado uma postura complacente e fetichista, presente, por exemplo, no chamado ðfilme de nostalgiaö. Jameson (1996) cita como exemplo *Loucuras de verão* (*American Graffiti*, 1973, George Lucas), que ðse propõe a recuperar, como muitos filmes depois dele, a realidade perdida, e, a partir de então, hipnótica, da era Eisenhowerö (idem: 46).

¹¹¹ De pronto, opta-se por uma conceituação que busca reduzir as incertezas da terminologia: ðPós-modernismoö, enquanto ðcampo culturalö, e não ðpós-modernidadeö, enquanto ðperíodo históricoö (PUCCI, 2006). O conceito de pós-modernismo para explicar particularmente a última obra da trilogia de fato se adequa melhor do que o de pós-modernidade, haja vista que os três filmes se enquadram tranquilamente nesse período histórico, embora, desde o aspecto da produção de sentidos, entenda-se que o último tem traços mais acentuados de pós-modernismo que os dois primeiros.

O que incomoda teóricos como Jameson, dentro da estratégia poética do pós-modernismo, é, como se percebe, justamente esta ausência de *distanciamento/desfamiliarização*¹¹² na hora de se fazer a análise. Distanciamento brechtiano, por exemplo: uma poética eminentemente modernista no seu afã de romper com a identificação entre o espectador e o ator, definindo a *citação* como método de atuação que rompe com a ilusão da cena e a empatia daí decorrente. Pelo contrário, o pós-modernismo cultiva um certo fascínio com a cultura de massa, entendendo, dentro de uma postura algo ambivalente, que é preciso assimilar-se a tal cultura para fazer-lhe a crítica *desde dentro*. Como coloca Linda Hutcheon: “Será que o afastamento é o único desafio possível? A arte pós-moderna sugere que não” (HUTCHEON, 1991: 262). Afinal, em se tratando de pós-modernismo, nada está resolutamente fechado, podendo-se antes engendrar interpretações conflitantes do fenômeno. Se para Jameson falta à arte pós-moderna uma certa seriedade modernista na hora de fazer sua crítica ao estado de coisas reinantes, Hutcheon afirmará, por seu turno, o potencial desestabilizador do pós-modernismo, que, inclusive, aprofunda a postura modernista. A respeito do distanciamento como estratégia, afirmará, por exemplo

Talvez o pós-moderno tenha a tendência de explorar, bem como de subverter, mais do que Brecht jamais haveria permitido: ele costuma inserir a posição consumidora de sujeito e depois debilitá-la conscientizando o receptor a respeito das modalidades de representação que atuam no texto (HUTCHEON, 1991: 277)

O diálogo do pós-modernismo com a técnica do distanciamento brechtiano nos parece assaz profícua para encamparmos uma análise de *No*, haja vista que o *Verfremdungseffekt* foi utilizado como ferramenta teórica para explicar a produção de sentidos no filme anterior, *Post mortem*. Ali, como se procurou demonstrar, o efeito-V, juntamente com o modo narrativo paramétrico, foram as soluções encontradas pela instância autoral para superar a aporia da crítica à identificação contida no filme precedente, *Tony Manero*. Se nesse primeiro filme da trilogia havia uma contestação, no plano do conteúdo, aos efeitos de sedução do cinema hollywoodiano, a obra ainda operava, no nível da forma, com base numa dramaturgia naturalista e expressiva, caudatária deste mesmo cinema ilusionista. Tratava-se agora, em *Post mortem*, de romper radicalmente com a identificação ao se optar por uma encenação desdramatizada.

¹¹² “A distância em geral (incluindo, em especial, a distância estética) é exatamente o que foi abolido no novo espaço do pós-modernismo. Estamos submersos no que são, a partir de agora, volumes dilatados e saturados a um ponto que nossos próprios corpos pós-modernos estão desprovidos de coordenadas espaciais, incapazes na prática (e, é claro, na teoria) de se distanciarem” (JAMESON, 1996, 74).

Ora, qual não é a surpresa com a chegada de *No*, quando a estratégia narrativa para produção de sentidos parece querer se libertar deste círculo da oposição identificação/distanciamento? Ao menos o problema não parece mais se colocar, em *No*, em termos modernistas de superação de tal dicotomia, mas é a colocação mesma do problema, nestes termos, que se torna problemática: trata-se de hibridizar-se com imagens terceiras, imagens degradadas da publicidade e do vídeo (este suporte menor em relação à película), em oposição à recusa purista e modernista de *Tony Manero* a assimilar o cinema americano no seu próprio fluxo de imagens. Como aponta certamente Renato Luiz Pucci Jr., os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista (PUCCI JR, 2006: 372).

Assim, não haveria mais que se falar numa crítica da representação desde um sujeito racional, cerne da razão iluminista: o autor desafiando sua crítica aos simulacros. Até porque a pós-modernidade, herdeira que é da psicanálise e do pós-estruturalismo, não comportaria mais a ideia de um sujeito unitário e doador pleno de sentido.

De que posição falamos ó como produtores ou como intérpretes? Para Foucault, graças à complexidade das respostas a essas perguntas problemáticas, o sujeito do discurso é sempre a rede dispersa e descontínua de locais distintos de ação (HUTCHEON, 1991: 115).

É certo que tal estratégia de hibridização, com seu conseqüente apagamento da figura forte do autor, provoca certos sismos e cismas na crítica. Jameson vai mesmo se lamentar da perda de estilo no pós-modernismo: o fim da pincelada individual distinta (JAMESON, 1996: 43). Apaga-se o autor, num filme como *No*, justamente porque não há mais um traço estilístico único, na medida em que se decide por mesclar as imagens tomadas para se contar a história com aquelas imagens de arquivo que foram produzidas num outro momento histórico e sem nenhuma vinculação aparente com as primeiras. É antes aderindo a um regime outro de imagens, sobre as quais não tem mais nenhum controle desde o momento de sua produção, posto que já estão prontas, que a instância autoral realiza essa *assemblage*, juntando suas imagens, também registradas no suporte de vídeo *u-matic*. Resta a esta instância autoral apenas mimetizar-se ao conjunto das imagens previamente produzidas. Mimetização que passa pela ideia de *pastiche*, a ser analisada mais à frente.

O fato é que dentro de um registro de cinema de arte e ensaio, em que a figura do autor é preponderante (e mesmo fetichizada), causa estranhamento uma tal estratégia

hibridizante como a de *No*, que perturba a própria noção de *mise en scène* como este ãontrolö do universoö, de que nos fala Godard em suas *História(s) do cinema*. De fato, a *mise en scène* é a afirmação de uma mão autoral firme, que controla e define uma certa tonalidade do filme, desde a disposição dos elementos cênicos até a atuação dos atores, passando pela iluminação do filme, o figurino e a maquiagem (BORDWELL, 2008). A *mise en scène* é a marca explicitada da autoria: a criação de um mundo coerente, entregue pelo autor ao público; concepção global da forma fílmica por um determinado sujeito. Em suma, a *mise en scène* é algo tão ingente, e por vezes tão abstrato na sua ânsia totalizante deste ãontrolö do universoö que só poderá ser definida, ao fim, como aquilo ãque não se pode verö (AUMONT *apud* OLIVEIRA, 2013: 28). No caso de *No*, torna-se mesmo problemático falar de *mise en scène* em seu sentido mais ortodoxo, na medida em que o universo do autor se apresenta ãmaculadoö pela invasão destas imagens terceiras, realizadas à sua revelia, que são as imagens de arquivo.

Mas a totalização está na própria mira da pós-modernidade ó e a autoria é uma destas meganarrativas a serem contestadas por tal poética. Como já nos apontou Michael Peixoto no seu diagnóstico das mutações do conceito de autoria desde o romantismo até contemporaneidade (ver nota 1), é preferível pensar o autor agora como esta figura rebaixada desde uma posição majestosa e colocada no mesmo plano do espectador, que passa a ser seu cúmplice no engendramento de sentidos do filme. Para pensar esta colaboração autor-espectador, Peixoto se vale do conceito deleuze-guattariano de ãrizomaö:

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não-significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de afetos (DELEUZE; GUATTARI *apud* PEIXOTO, 2014: 94)

Assim, concomitante à destronização do autor, há um abandono da crença no sentido único definido desde a origem por ele. É preferível pensar que o sentido é antes posto em circulação, como um *devoir* que emerge nesta relação entre o autor e o espectador. Sendo um *devoir*, nunca estará o sentido conclusivo, mas, antes, sempre em aberto. Se ão modelo clássico de autoria objetivava dirigir o processo de recepção, solicitando reverência à ideia considerada como gênese da obraö (PEIXOTO, 2014: 95), na pós-modernidade rizomática ãnão há necessidade de recriar ou decifrar o anseio criativo de um sujeito

isolado (...) mas sim compreender o processo de multiplicação de sentidos como tão valioso, ou ainda, como essencial para a sobrevivência pulsante da mesma [a obra] (idem: 96).

De qualquer forma, são muitos os lutos a se fazer na pós-modernidade, desde uma ótica jamesiana: perda da noção de historicidade; abandono do estilo e da concomitante ideia de autor; desidratação da eloquência típica da crítica modernista à cultura de massa, sublimada agora numa certa adesão a esta pelo pós-modernismo¹¹³. Mas, como se procurou demonstrar até aqui, um outro olhar, mais profícuo, pode ser lançado ao pós-modernismo como estratégia de produção de sentidos em *No*. Mais profícuo porque não rechaça, de plano, as novas possibilidades de significação que tal poética instaura, para além dos paradigmas do modernismo.

De fato, detratar o pós-modernismo implicaria reduzir em muito as possibilidades interpretativas de *No*. Bastaria rechaçá-lo como o mais ôfácil e ôcomercialô dos filmes da trilogia, como que contendo uma visão insípida e nostálgica dos tempos do plebiscito ao mesmo tempo em que tece uma crítica rasteira da transição chilena. Mas não parece ser esse o caso. E, nesse sentido, a concepção do pós-modernismo de Linda Hutcheon pode nos ser de extrema valia para entender as complexidades desta poética.

Ademais, ao debruçar-se sobre a questão do pastiche em *No*, procura-se estabelecer um diálogo com o interessantíssimo artigo de Nelly Richard sobre o último filme da trilogia, ôMemoria contemplativa y memoria critico-transformadoraö¹¹⁴, em que a autora procura apontar as limitações da obra. Talvez daí emerja uma interpretação mais frutífera do filme sem que isso signifique propriamente uma adesão laudatória que desconsidere suas limitações.

¹¹³ ôDe fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem degradadaø do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Readerø Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura ó com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: *todos esses materiais não são mais apenas ãitadosã como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substânciaö (JAMESON, 1996, grifo nosso).*

¹¹⁴ Disponível em <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>

7.2 Pastiche e hibridização

Quando Nelly Richard afirma que o filme *No* privilegia as *formas* e as *aparências* da publicidade (sua retórica dos estilos ao serviço do consumo visual das imagens) por sobre o *fundo* e o *conteúdo-de-representação* da ideologia (RICHARD, 2014, tradução nossa¹¹⁵), ela admite, num primeiro momento, que a obra se vale de uma estratégia de paródia pós-moderna que reitera o conceito de transformismo dado por Tomás Moulian à transição chilena (ver nota 95). Segundo Moulian, o transformismo é este

longo processo de preparação, durante a ditadura, de uma saída da ditadura, destinada a permitir uma continuidade de suas estruturas básicas sob outras roupagens políticas, as vestimentas democráticas (MOULIAN, 2002: 141, tradução nossa¹¹⁶).

Na medida em que adere a uma estética publicitária e a mimetiza parodicamente, se valendo do mesmo suporte utilizado para a gravação da campanha do não, o filme de Larraín ressaltaria esta *continuidade sem sobressaltos* entre dois regimes de imagens que equivaleria a um *continuismo* entre a ditadura de Pinochet e a democracia da Concertação. Como destacou o próprio Larraín, para justificar o uso do vídeo *u-matic*, o que se buscava era um artifício que impedisse o público de identificar onde terminavam as imagens de arquivo e onde começavam as imagens da ficção, e vice-versa (ver nota 47). *No* alcançaria, por fim, ser um filme que recorre ao simulacro publicitário para conotar o enfraquecimento do significado histórico num mundo relativista e intrascedente (RICHARD, 2014, tradução nossa¹¹⁷).

Mas, na sequência, Richard lança uma dúvida: e se a paródia pós-modernista replica um signo acriticamente, podendo inclusive reforçá-lo de forma cínica? Traduzindo a questão para o filme em questão: até que ponto a paródia não termina por ser um elogio da estética publicitária, que, aparentemente, pretenderia criticar? Segundo ela, o uso do formato *u-matic* funciona como um operador de anacronismo (idem) que produz um falso reconhecimento do passado no presente e vice-versa. No fundo, segundo ela, seria uma armadilha filmar um filme em 2012 como se estivessemos em 1988 (idem). Em

¹¹⁵ «La película NO privilegia las *formas* y las *apariencias* de la publicidad (su retórica de los estilos al servicio del consumo visual de las imágenes) por sobre el *fondo* y el *contenido-de-representación* de la ideología».

¹¹⁶ «Largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas».

¹¹⁷ «Un film que recurre al simulacro publicitario para conotar el debilitamiento del significado histórico en un mundo relativista e intrascedente».

suma, tal artifício seria um logro de fundo conservador, que aplainaria passado e presente num tempo imobilizado ó um eterno presente de pós-transição ó e desconheceria as convulsões sociais por que passou o Chile nesses mais de 20 anos pós-plebiscito. Para Richard, o filme, impregnado de um õpresentismoö ó crítica que, de resto, é um desdobramento daquela percepção jamesoniana de que às manifestações artísticas pós-modernistas faltaria um senso de historicidade ó, desconsidera, por exemplo, os protestos estudantis de 2011, quando a reivindicação por ensino público e gratuito rompeu com a lógica neoliberal de privatização de serviços básicos no país¹¹⁸. Não ocorre a Richard que se os protestos se deram, é justamente porque o neoliberalismo atravessou o Chile desde a ditadura até os tempos democráticos enquanto ideologia do Estado mínimo ó e é justamente esse continuísmo que o filme de Larraín ressalta com sua mimetização da estética publicitária.

O incômodo produzido em Richard por esta estratégia que ela denomina de paródica¹¹⁹ talvez possa ser explicado pela forma com que a arte pós-modernista opera sua crítica a um certo estado de coisas, que é diferente da crítica modernista. Primeiro incorpora-se, mimetiza-se (no caso, a estética publicitária), para depois subvertê-la sutilmente. Invertendo o slogan que Fernando Pessoa criou para a Coca-Cola ó o famoso õprimeiro estranha-se, depois entranha-seö ó, o que a paródia pós-modernista faria é primeiro entranhar-se na estética hegemônica para depois provocar algum estranhamento em relação a ela. Como aponta Renato Luiz Pucci Jr., õo filme pós-moderno opera com elementos do cinema de entretenimento, do videoclipe e da propaganda, mas não se trata de submissão a tudo issoö (PUCCI JR, 2006: 374).

Neste jogo relacional e diferencial que estabelece com a cultura de massa, a paródia pós-modernista oscila entre a adesão e a crítica, sem nunca claramente definir uma posição fixa. Daí não caber o questionamento sobre se *No* está ou não fazendo um elogio da estética publicitária ó ou, antes, não caber escolher entre uma alternativa ou outra para responder a tal questionamento. Por certo que tal estratégia, ambígua que é, provoca algum mal-estar. Fredric Jameson fará questão de diferenciar a paródia, estratégia eminentemente

¹¹⁸ õO filme, ao confundir o hoje com o ontem mediante a repetição calcada de um passado-presente indefinido, não deixa saltos nem desfases em sua narração para que o espectador consiga incorporar à sua elaboração crítica da memória o evento antineoliberal do movimento estudantil que abalou a imagem de passado (a ñnegociação com o modeloö) que P. Larraín dava por completada e terminadaö (RICHARD, 2014, tradução nossa).

¹¹⁹ O que Richard define como õparódia pós-modernistaö pode ser entendido como o pastiche, que se definirá mais à frente, amparando-se na distinção de Fredric Jameson, a seguir, entre paródia e pastiche.

moderna, do degenerado pastiche do pós-modernismo, essa õparódia brancaõ desobrigada de qualquer tomada de posição clara de oposição.

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e *sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística* (JAMESON, 1996: 44, grifo nosso).

Assim, o que para Jameson (e para Richard, em certa medida) parece ser a anomalia e a deficiência do pastiche frente à paródia, que reafirma uma posição normalizadora da linguagem por trás de uma inicial imitação, pode ser justamente sua força: o que se vê como frivolidade do pastiche, que é sua aderência mimética sem ressalvas a um determinado código, é propriamente uma nova forma de diálogo em que adesão e contestação se equilibram.

É hora mesmo de se apropriar deste conceito degenerado do pastiche para aplicá-lo a *No*. De fato, o que a emulação dos cacoetes e da estética publicitária contida no filme pretende é nunca tomar uma posição clara contra ou a favor do plebiscito, o que fica evidente pela alternância entre um tom de euforia e um de desencanto com o processo ó alternância plasmada na ambígua personalidade de René Saavedra, que ora nos provoca alguma empatia, ora nos instila um sentimento de repulsa por sua venalidade inconfessa: um anti-herói, na medida em que não possui uma postura de clara combatividade ao regime, operando, antes, de forma acovardada e no conforto dos estúdios de televisão; mas um herói na medida em que cumpre uma função que lhe é atribuída, completando-a ao cabo da trama. Não há aqui desambiguação, como houve em *Tony Manero*, em que apontamos que qualquer dimensão de exuberância subversiva e luxuriante contida no afã de Peralta em ser o outro (Tony Manero) é de pronto rechaçada pela instância narrativa de modo a que permaneçamos apenas com a interpretação de se tratar ali de uma patologia.

Esta instabilidade de sentidos, presente em *No*, fica evidente na progressiva incorporação das imagens de arquivo ao fluxo das imagens diegéticas. Como já se apontou, inicialmente, as imagens do comercial do refrigerante *Free* serão vistas apenas em *mise en abyme* (o monitor de televisão filmado). Mas, ao longo do filme, as imagens de arquivo serão finalmente mescladas de modo a abolir o distanciamento típico daquela *mise en abyme*. As cenas da manifestação de rua organizada pela campanha do õnãoõ dias antes do plebiscito, e que redundam numa agressiva repressão por parte dos *carabineros*, é o

paroxismo desta mistura: ali não se sabe mais tão claramente quando vemos imagens tomadas pela instância narrativa ou imagens de noticiários da época¹²⁰.

Causa estranhamento a Richard, ainda, que personagens históricos apareçam encarnando a si mesmos no filme sem que a instância narrativa faça uma clara demarcação de quando estão no presente das filmagens de *No* (2012) ou no presente das filmagens da campanha (1988). É o caso do presidente Aylwin, que aparece nos dois momentos, sendo a transição entre ãmbosö um artifício que se denuncia enquanto artifício: a câmara se desloca de seu ãrosto de 2012ö para apanhá-lo enquanto ão Aylwin de 1988ö, no monitor de TV. Esse movimento de câmara revela a própria artificialidade da ficção e é um desdobramento do distanciamento brechtiano que rompe com a ilusão da cena ó o que comprova que o pós-modernismo pode ser um aprofundamento do distanciamento modernista, numa chave talvez não tanto didática quanto a deste, mas mais desorientadora. O que Richard quer ó e o filme de Larraín recusa-se a dar ó é uma estratégia de desambiguação que demarque claramente quando estamos diante de um personagem histórico, quando estamos diante de um personagem ficcionalizado¹²¹. Como já falamos, é próprio do pastiche esta atitude ambivalente, que nunca opta por um dos polos da relação. E no caso de Eugenio Tironi, como já se mencionou, não há mais alternância entre ão Tironi de 2012ö e ãaquele de 1988ö: no filme, ambos são um e único.

¹²⁰ Uma clara referência autorrelexiva a esta mistura de diferentes regimes imagéticos, com o abandono de uma fronteira clara entre eles, nos é dada, na trama, pela nova estratégia de comunicação desenvolvida pela agência de Guzmán e Saavedra para a novela *Bellas y audaces*: trata-se não de fazer um tradicional comercial da novela, mas antes de criar uma falsa notícia a ser veiculada nos jornais, o famoso ãinforme publicitárioö, esta publicidade travestida de jornalismo. A fusão da publicidade (linguagem da ãmentiraö e da retórica) com o jornalismo (a suposta linguagem da imparcialidade e da informação isenta) dá o tom do que será a comunicação televisiva no Chile da transição, com sua estética artificial e de apelo ao consumo, ao tempo em que silenciou as memórias traumáticas da ditadura (RICHARD, 2010).

¹²¹ Richard roga como estratégia oposta a esta de Larraín aquela empregada no documentário *La memoria obstinada*, de Patricio Guzmán (1997), em que o diretor exhibe, num monitor, trechos de seu fundante *La batalla de Chile* (1975) e convida pessoas que aparecem nas imagens deste antigo documentário a rememorem, em 1997, a época da Unidade Popular. A comparação insinua uma superioridade da estratégia de Guzmán em detrimento da rebaixada mistura indistinta de personagens ficcionalizados e historicizados por Larraín, como se houvesse mais ãverdadeö nesta atitude documental do primeiro diretor e um falseamento da história pelo segundo.

FIGURA 21 A OSCILAÇÃO ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA



O presidente Patricio Aylwin (1990-1994) e o apresentador da campanha do ãoãõ, o jornalista Patricio Bañados, aparecem tanto como personagens ficcionalizados, nas imagens do filme, quanto como personagens históricos, nas imagens de arquivo.

Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

Esta hibridização entre história e ficção é própria de uma poética pós-modernista. Linda Hutcheon definirá como ãmetaficção historiográficaö¹²² certos romances pós-modernistas que mesclam História e ficção, baseando-se na premissa de que ambos se equivalem enquanto discursos. A historiografia não possuiria, na ótica pós-modernista, maior valor de verdade do que a ficção, uma vez que ambos são textos, narrativas do passado que se entrecruzam, não havendo uma apreensão mais fidedigna deste pela primeira das narrativas.

Para Aristóteles, o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais (...) No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais. O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado (HUTCHEON, 1991: 142)

Assim, unidos pela estratégia de reformulação imaginativa do passado, historiografia e ficção se aproximariam na medida em que se admite que a apreensão dos

¹²² ãCom esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A mulher do tenente francês*, *Midnightø Children (Os filhos da meia-noite)*, *Ragtime*, *A lenda de ÆLegsø G.*, *Famous last words (As famosas palavras finais)*ö. (HUTCHEON, 1991: 21)

fatos pregressos *em si* é um mito da ciência positivista, inatingível e mesmo indesejável. No lugar da perseguição do referencial do mundo empírico real, a admissão pós-estruturalista de que os textos só podem fazer referências a outros textos. Em suma, em termos semiológicos, privilegia-se, no pós-modernismo, o significante sobre o referente¹²³. O deslizamento entre o registro histográfico e a ficção em *No*, esta hibridização de dois diferentes regimes de verdade, é o que explica que personagens reais e ficcionais (o Aylwin de 1988 e o Aylwin de 2012) se equivalham sem que seja preciso estabelecer uma clara fronteira entre eles.

Também como decorrência desta hibridização História/ficção, pode-se apreender uma estratégia narrativa ainda mais sutil em *No*. Se há um pastiche mais evidente da estética publicitária oitocentista e um decorrente tom nostálgico que permeia a obra, talvez valha a pena entendermos o filme, eminentemente ficcional, também como um *pastiche de documentário*. A operação aqui é menos clara, mas, olhando-se com mais rigor, percebe-se a emergência de uma *simulada* urgência documental de *No*, evidenciada pelo uso da câmera na mão, a própria movimentação nervosa da câmera, o corte brusco (já se falou do *jump cut* e de sua extrapolação no filme) e o uso de locações externas. Cabe mencionar ainda um certo tom de *making of*, de cenas de bastidores que define a autorreflexividade pós-modernista de um filme que fala da produção de imagens.

Enfim, a câmera parece *testemunho* de uma ação que transcorre à sua revelia, o que é evidentemente uma atitude ilusionista, pois, em se tratando de uma ficção, sabemos de antemão que a cena é construída a partir da tomada, do acionamento da câmera. Esta não está ali apanhando os acontecimentos a quente, como o faria um documentário, que, supostamente, apreende o fluxo alheio do mundo. Mas como já se viu, é próprio do cinema pós-moderno oscilar entre o ilusionismo e a autorreflexividade, sem adotar uma postura solene de distanciamento crítico. Ao imergir no ilusionismo, o filme pós-moderno reforça esta postura pastichizante para problematizar os limites entre diferentes regimes de verdade, documentário/ficção. Nesse sentido, *No* intensifica uma estratégia hibridizante presente num filme como *Zelig* (Woody Allen, 1983), um falso documentário. *Zelig*,

¹²³ A radicalização de tal postura textual e pós-moderna anulava qualquer pretensão de objetividade da historiografia. A concepção de Hayden White de que o texto historiográfico equivale a um texto literário, se valendo dos mesmos *tropos* deste para reconstruir o passado, é um exemplo disso. Não cabe aqui entrar no debate sobre a objetividade científica da História nem aderir de pronto a uma visão que pode reduzir tudo a um mero jogo de signos, negando a realidade e o niilismo pós-moderno de que nos fala Rancière. Apenas cabe pontuar tais premissas desta visão pós-modernista para que entendamos a hibridização de discursos em *No*.

recapitemos, é uma paródia de documentário que conta a peculiar história de Leonard Zelig, um sujeito que se mimetiza com quem está próximo dele (havendo aí já uma autorreflexividade que revela a mimetização em gênero documentário realizada por esta ficção). O camaleônico Zelig se amalgama não só às opiniões alheias, sempre concordando com o que diz o outro, mas assimilando-se mesmo fisicamente a este outro: perto de um negro sua pele escurece; próximo de um oriental, seus olhos ficam mais puxados etc.

Quando não fosse pelo absurdo do mote, que já abole qualquer pretensão de o filme parecer ser, de fato, um documentário (já que os documentários, supostamente, lidam com a matéria da realidade), o fato de Leonard Zelig ser interpretado pelo próprio Woody Allen impede que acreditemos estarmos de fato diante de uma história real. Assim, *Zelig* se autolimita, de cara, na sua pretensão de manter a ilusão de ser um documentário, restando apenas manter, ao longo do filme, a estética documental das imagens de arquivo e entrevistas simuladas, mas não sustentando a nossa *crença* nesta estética ó crença que já se esvanece com poucos minutos de filme, quando vemos Woody Allen como Zelig.

A operação documental em *No* é mais sutil porque percorre todo o filme e não se alardeia enquanto tal, nunca se denunciando como um falso documentário porque não chega mesmo a se colocar como um documentário. Ela atua de forma ôsubcutâneaô no filme: na condução da câmera, na montagem, na luz precária das ambientações externas, ressaltada pela baixa resolução do formato *u-matic* ó enfim, na sua estratégia pastichizante. Aqui vale a pena retomar a própria distinção jamesoniana entre paródia e pastiche: a primeira ainda afirma que ão lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguísticaô (JAMESON, 1996: 44), ao passo que o pastiche permanece insuspeitado até o fim, simulando esta linguagem anormal, sem nunca admitir que haja um paradigma de normatividade que deva ser, ao fim, retomado. *Zelig*, nesses termos, seria uma paródia, na sua recusa de levar até o fim o jogo de simulação que pretende entabular, ãentregandoô de pronto os truques sobre os quais se assenta; *No*, enquanto pastiche, vai nos iludir até o fim.

É certo que ninguém que assista ao filme racionalmente considerará que *No* seja um documentário, mas resta uma certa impressão, uma certa *crença* de que se tenha ali uma ficção ó a história de René Saavedra ó *documentada*¹²⁴. *No* reiteraria a máxima

¹²⁴ ôFicção documentadaô permite-nos diferenciar o estilo documental de *No* do de *Tony Manero*. Já se disse que o primeiro filme da trilogia tem mesmo uma certa estética do documentário, pela câmera na mão e o corte ágil. Ocorre que *Tony Manero* toma como *transparente* o passado histórico como referente, sem jamais

godardiana de que todo filme é um documentário de si, mas não se valendo de recursos de autorreflexividade tipicamente modernistas que acusam a ilusão fílmica: o personagem que olha para a câmera ou o abandono da atuação naturalista por meio da citação brechtiana (recursos muito utilizados por Godard, aliás, e empregados no anterior *Post mortem*, de Larraín). O documentário de si mesmo, em *No*, se dá pela pastichização de códigos, que abole a própria divisão dos gêneros ficção e documentário. No lugar da solene postura modernista que denuncia a representação, tem-se a simulação da representação, pós-modernista.

De fato, é preciso uma nova sensibilidade para avaliar estas estratégias do filme (õavaliarõ, nem tanto õapreciarõ, que é um outro movimento, valorativo e subjetivo). Sensibilidades até então imobilizadas na fruição de *Tony Manero* e *Post mortem*. Na ausência desta nova õcompetênciaõ de percepção, corre-se o risco de se exasperar com aquilo que parece mera banalidade, frugalidade de um filme mais õcomercialõ e õfácilõ do que os dois outros da trilogia. A partir de tal exasperação, a tendência é exigir posturas de maior õverdadeõ, cotejando o filme, por exemplo, com o documentário *La memoria obstinada*, de Patricio Guzmán, como o faz Nelly Richard (ver nota 121). Ou então criticá-lo por não apreender os demais aspectos do contexto da transição, como as mobilizações de rua (crítica que pode advir da insuspeitada percepção de que o filme tem um sutil viés documental e que, portanto, deveria õexpor a realidadeõ, como se colocou na nota 110).

Para concluir esta análise do pastiche e da hibridização em *No*, seria interessante estabelecer qual a dimensão de historicidade contida no filme, retomando, mais uma vez, o diálogo com o artigo de Nelly Richard. Ela conclui, peremptoriamente, que o achatamento de passado e presente, pelo uso do *u-matic*, acaba por engendrar uma pós-memória õcontemplativaõ, e não õinquisitivaõ. Esta última se define por sua õcapacidade da consciência crítica ó motivada pelos sobressaltos do presente ó de extrair do passado não sedimentado novas forças de agitação do sentidoõ (RICHARD, 2014, tradução nossa¹²⁵). O

problematizar como se pode recuar para um passado histórico que de fato não é mais apreensível. *No*, por seu turno, carrega a preocupação pós-modernista com a inviabilidade de tal õresgateõ do passado: sua matéria-prima não é, *a priori*, o ano de 1988, mas *o ano de 1988 configurado a partir das imagens de arquivo*. Ou seja, só se pode falar do passado a partir de outros textos ó as imagens de arquivo ó que já falem do passado. Nesse sentido, é que preferimos compreender o filme como um documento da ficcional vida de Saavedra, sem preocupações prementes com a reconstrução fidedigna dos fatos ocorridos no plebiscito de 1988 ó preocupação, de resto, infundamentada desde uma perspectiva que não quer apreender, de forma transparente, o passado.

¹²⁵ õCapacidad de la conciencia crítica ó motivada por los sobressaltos del presente- de extraer del pasado no-sedimentado nuevas fuerzas de agitación del sentido.õ

que a memória contemplativa de *No* produziria, por oposição, é uma espetatorialidade apassivada, na medida em que o passado permanece aprisionado enquanto tal e não atualizado num ãpresente indócilö. Sem atualizar o passado, *No* recairia numa nostalgia fetichizante, que cristaliza o passado e anula as possibilidades de ruptura com este tempo histórico tornado natureza. Em suma, *No* estaria impregnado de um certo fatalismo que desconsidera as possibilidades de fissura na ordem dada das coisas. Reproduzamos um importante trecho do artigo de Nelly, em que ela explicita sua crítica ao aspecto desmobilizador da obra

Larraín comenta seu filme dizendo que se propôs a formular a seguinte pergunta: «O plebiscito é só a derrota de Pinochet ou é também a vitória do modelo de Pinochet?» Para que essa ó decisiva ó pergunta pudesse ter atravessado o filme ativando um potencial de mobilização crítica em seus espectadores, era necessário não haver confundido os rastros gravados (passado) com a filmagem de sua réplica (o presente «comoø passado). Esta *confusão dos tempos* é desmobilizadora na medida em que o passado indefinido da imagem da repetição produz *impotência* frente a um futuro que pareceria já traçado como simples continuidade linear do anterior (RICHARD, 2014, tradução nossa¹²⁶, grifo nosso).

A crença de que *No* desmobilize o público para novas produções de sentido em relação ao passado porque ãconfundeö dois tempos históricos, aprisionando o presente num passado congelado, retoma o preconceito jamesoniano contra o pastiche e suas ditas nostalgia e falta de senso histórico. Mas a ideia de que a mimetização do formato *u-matic* aprisiona o presente no passado desconhece a natureza própria do pastiche e de sua estratégia de produção de sentidos. De fato, a cristalização do passado, este ãtempo histórico tornado naturezaö, é uma leitura mais de acordo com uma estratégia de sentidos engendrada pela alegoria barroca, que enxerga nesta história naturalizada a fatalidade do destino imutável ó a ruína como alegoria da degradação do tempo que tudo leva de roldão, implacável. Como nos alerta Benjamin, ãnisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimentoö (BENJAMIN, 1984: 1888).

¹²⁶ ãLarraín comenta su película NO diciendo que se propuso formular la siguiente pregunta: ã¿El plebiscito es sólo la derrota de Pinochet o es también la victoria del modelo de Pinochet?ö. Para que esta -decisiva-pregunta pudiese haber cruzado la película activando un potencial de movilización crítica en sus espectadores, era necesario no haber confundido las huellas grabadas (pasado) con la filmación de su réplica (el presente ãcomoø pasado). Esta confusión de los tiempos es desmovilizadora en tanto el pasado indefinido de la imagen de la repetición genera impotencia frente a un devenir que parecería ya trazado como simple continuidad lineal de lo anterior.ö

Ora, não é no olhar melancólico da alegoria barroca que se deve buscar a chave de interpretação para a mimetização do passado em *No*. É antes no pastiche e sua relação *irônica* com o passado que se encontra seu potencial de produção emancipatória de novos sentidos para este passado. De fato, a alegoria é uma forma de produção de sentidos calcada na identificação plena (X representa Y: Raúl Peralta representa a crise de identidade chilena), ao passo que o pastiche mistura repetição e diferença na mesma fórmula. A avaliação que Idelber Avelar faz do romance de Roberto Santiago, *Em liberdade* (um pastiche da escrita de Graciliano Ramos que conta, em pretense tom autobiográfico, a hipotética história de vida do autor após sua saída da prisão), é bastante elucidativa do caráter peculiar dessa estratégia.

Mas o que significa a repetição num pastiche como o de Santiago? Em que medida a repetição representa uma resposta à tarefa da aceitação de um legado? A resposta depende da compreensão de que uma repetição, ao contrário de uma relação de identidade, implica algo singular, sem nenhum equivalente possível (...) Uma repetição só pode ter lugar dentro da diferença: a repetição leva consigo, necessariamente, o imperativo da autodiferenciação (...) Um pastiche não é uma paródia do mesmo modo que uma repetição não é uma identidade, ou que uma diferença não é uma contradição (AVELAR, 2003: 168).

Assim também o pastiche de *No* deveria ser compreendido não como uma identidade entre passado e presente, numa relação fatalista de necessidade, que toma o presente como consequência natural do passado (idem: 187). O pastiche é mais bem entendido como essa *repetição diferencial* que produz um intencional anacronismo ao recolocar o passado, artificialmente naturalizado pela técnica do pastiche, no tempo presente. O passado das imagens *u-matic* brota assim como uma presença anômala e incômoda, denunciando uma certa permanência no presente. Retomando Avelar, pela técnica do pastiche,

O que se restitui não é a possibilidade de que o presente possa narrar o passado [esta, a técnica da paródia] (...) mas de que o passado possa narrar-se a si mesmo *enquanto passado* no presente, sendo este o pré-requisito para que o presente possa narrar-se a si e ao futuro (AVELAR, 2003: 189).

O passado em *u-matic* de *No* não se pretende ocultar enquanto artifício; pelo contrário, ele se afirma como uma técnica ilusionista. É justamente o encaixe anacrônico deste passado no presente que provoca um distanciamento posterior, que desnuda este pretérito como um corpo estranho, cuja permanência no atual pode nos levar a questionar o continuísmo das estruturas implantadas pela ditadura pinochetista na democracia da Concertação. Em verdade, a paródia cria uma certa *distância segura* do passado, pois que,

uma vez que ridiculariza uma linguagem pretérita, afirma, de modo implícito, que ãagora sim conseguimos corrigir os erros do passadoö (AVELAR, 2003: 168). Já o pastiche coloca, no presente, a exuberância decadente de uma linguagem ultrapassada tal como ela é (tal como o micro-ondas é). Este deslocamento abrupto do pastiche pode assumir configurações até mais perturbadoras.

7.3 Ironia

O que a ironia guarda de comum com o pastiche é uma certa consciência de que a relação com o passado nunca pode ser direta ou transparente, mas intermediada pela presença de outros textos e interpretações pretéritas¹²⁷. Assim, no lugar da pretensamente sisuda postura modernista de apreensão totalizante do passado, ativa-se uma leitura õmaliciosaö deste passado, que oscila dentro de uma certa faixa de ambiguidade.

Para tornar as coisas mais claras, pensemos no uso da alegoria em *Tony Manero* para se falar de um passado opressor. Ali, o tom sério e eloquente serve para veicular um sentido que, conforme avaliamos, está definido desde a sua elocução. A solenidade da alegoria se assenta nesta própria segurança de que o sentido está desde já delimitado e não poderá ser devassado por interpretações ulteriores. Como já expôs Benjamin, a alegoria é a mortificação da significação, na medida em que bloqueia qualquer instabilidade de sentidos flutuantes: a alegoria opera numa rígida lógica de identidade, nunca de abertura ou diferença.

Já em *No*, o que se tem é uma mirada irônica para o passado, justamente um passado que, diferentemente daquele do período militar, oscila entre pontos positivos e negativos: o do Chile da transição. E é de se pensar se uma postura irônica para com o truculento período da ditadura pinochetista não enfrentaria ainda mais ressalvas do ponto de vista ético do que sofreu o filme *No*. Ou seja: seria possível legitimar moralmente o emprego da ironia quando esta fala de um período excessivamente traumático da História?¹²⁸

¹²⁷ ãAquilo que -já foi ditoö precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônicaö (HUTCHEON, 1991: 62).

¹²⁸ A pergunta é levantada por Linda Hutcheon em seu livro *Teoria e política da ironia* (2000), quando estuda uma exposição (õPelo coração da Áfricaö) realizada no Museu Real de Ontário em 1989, em que uma estratégia de curadoria irônica procurou expor a controversa participação de missionários canadenses na colonização africana. A exposição exibia objetos e documentos que, õcolocados entre aspasö pela institucionalidade crítica do museu, buscavam revelar os absurdos do discurso colonialista. Contudo, a ironia não teria sido captada, por exemplo, por membros da comunidade afrodescendente do Canadá, que

Mas, afinal, o que é a ironia? É esta relação semântica entre um dito e um não dito (HUTCHEON, 2000). Nesse sentido, ela se aproxima da alegoria (um X remetendo a um Y), com a diferença de que a relação entre os dois termos, na alegoria, é de uma inabalável identidade, conforme já se colocou. Ao passo que, na ironia, o trânsito semântico entre os dois termos da significação guarda um intervalo de indefinição, uma ãdimensão diferencialö que ãmantém em suspenso o dito mais alguma coisa *diferente dela* [a ironia] e *em acréscimo a ela* que permanece não ditoö (idem: 98). A relação diferencial entre o dito e o não dito é eminentemente inclusiva, e não exclusiva, o que quer dizer que o sentido explicitado não elimina o outro, implícito, mas é-lhe, como se disse, um acréscimo.

Ora, essa compreensão da ironia expande nossa concepção tradicional da figura, qual seja a de que a ironia implica em querer dizer uma coisa oposta ao que de fato se diz. Hutcheon pede a nós que enxerguemos a ironia como um ãacontecimento discursivoö em que se estabelecem relações de poder, para além da mera figura de linguagem, o que seria, segundo ela, uma visão muito restritiva e binária da ironia. Entendida assim, a ironia passa a ser esse deslizamento de sentidos em aberto: nem uma coisa nem outra; nem o dito nem o não dito, mas a própria ãfricçãoö entre ambos. De modo que a ironia é uma estratégia de produção de sentidos muito próxima ao pastiche, com sua oscilação entre adesão e crítica à linguagem que mimetiza. Como o pastiche, a ironia alterna.

A ironia parece se plasmar em *No* fundamentalmente no tratamento dado ao protagonista, René Saavedra, pela instância narrativa: como já se colocou, o publicitário, por vezes, é avaliado como um burguês arrivista, preocupado em ascender na carreira, e entendendo a campanha do ãnãoö como um ãdesafioö, que, se superado, vai vitaminar seu currículo (e, de quebra, poderá lhe render algum lucro simbólico aos olhos de sua ex-mulher, militante anti-Pinochet). Em outros momentos, Saavedra é este sujeito empático, que, na sua recusa mesmo de encarnar um papel heroico, pode ser um anteparo de identificação para o espectador ó a ideia de que ãalguém como nósö realizou um trabalho de grande monta: a campanha do ãnãoö. De fato, o próprio imiscuir-se da trama no âmbito privado de Saavedra encaminha-nos para este emaranhado de avaliações irônicas sobre o personagem (daí reiterarmos que, do ponto de vista da análise, é mais interessante ver o

entenderam que o museu reiterava a discursividade colonial ao simplesmente expor os materiais, sem interpretá-los. De resto, um grande dilema em torno da ironia é a eventual incongruência entre a intenção do ironista e sua não captação pelo intérprete.

filme como um documento ficcional sobre a vida de Saavedra antes do que sobre o plebiscito).

É no conforto de seu lar que vemos-lo, por exemplo, brincando com um trenzinho elétrico ao som de uma valsa extradiegética que pode tanto conotar a eloquência do gênio trabalhando (já que os publicitários possuem a capacidade de fazer-nos crer que o ócio é uma forma de produção à qual podem se dedicar) quanto a puerilidade, para não dizer a infantilização, no pior sentido do termo, de um ato criativo frívolo e superficial: a elaboração dos arco-íris do não.

Também irônicos são os planos que mostram, no início e no fim da trama, Saavedra andando de *skate* pelas ruas do centro de Santiago, mais uma vez ao som das valsas (Brahms e Tchaikovsky compõem a trilha sonora do filme): a junção de um significante que conota puerilidade e a imagem de um homem adulto andando de *skate* e com outro que aponta para a seriedade da chamada música erudita instaura justamente este espaço de indefinição de sentidos, que podem significar tanto a depreciação do protagonista quanto seu enaltecimento.

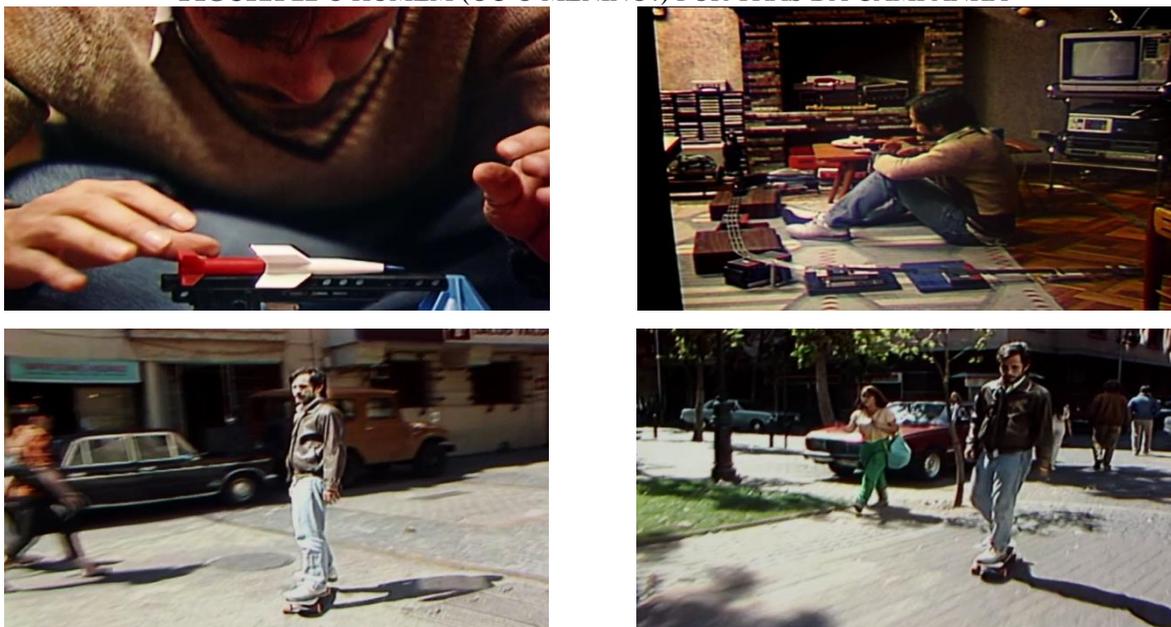
De fato, é próprio da ironia esta sua dimensão relacional que, em oposição ao enrijecimento da alegoria, abre o intervalo para a interpretação do receptor. Ou seja, a ironia não é relacional apenas por transitar entre dois sentidos e o dito e o não dito, mas também entre duas pessoas: o emissor e o receptor. Para Hutcheon, a ironia só se efetiva mesmo quando interpretada, e não antes disso. Importante distinção da alegoria, pois

os interpretadores, também, não são consumidores ou receptores passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer pelo que quero chamar de ato intencional, diferente da intenção do ironista de ser irônico, mas relacionado com ela (HUTCHEON, 2000: 172).

Em última instância, a ironia, entendida como esta oscilação relacional entre o dito e não dito tem a ver com a própria visão da instância narrativa do filme: ao tempo em que declara uma mirada crítica para com a transição pactuada chilena, não deixa de aderir a uma certa euforia que vai tomando conta do tom do filme, com o crescente tensionar do arco dramático, típico da narrativa clássica (nesse sentido, mais uma vez, o filme adere a uma narrativa do cinema hegemônico e a aproximação que é rechaçada tanto em *Tony Manero* quanto em *Post mortem*). De fato, a apreensão é habilmente inculcada no público: a dúvida sobre a verdadeira possibilidade de vitória do não percorre todo o filme, até o ponto culminante do desligamento da eletricidade no *bunker* da campanha do não, ao fim

da trama o verdadeiro efeito irônico e autorreflexivo que brinca com a própria ideia ilusionista do “apagar das luzes” como um momento de suspensão e dúvida, que antecede o desfecho, invariavelmente bem-sucedido, de um truque de mágica. (E é em termos mágicos mesmo que parece se consubstanciar a vitória do “não”, com uma das personagens lembrando à Saavedra, ao fim, que o que ocorreu ali foi um milagre dos céus).

FIGURA 22 O HOMEM (OU O MENINO?) POR TRÁS DA CAMPANHA



O tratamento irônico da psicologia do protagonista. “Pegando em armas” (acima à esquerda) e comandando a rota do trem (a nação?) (acima à direita), Saavedra vai conduzir o Chile à democracia para depois, triunfante, deslizar sobre as ruas da cidade libertada (abaixo à direita e à esquerda).

Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

O grande incômodo que esse tratamento do personagem pode provocar é justamente sua indefinição: nunca há uma avaliação definitiva de seu caráter, quando o que se espera, desde uma crítica eloquente à transição chilena (e que o filme, por vezes, insinua fazer), é o rechaço da campanha do plebiscito e na figura de seu criador e como mera mudança de um regime imagético a outro: dos sisudos generais em farda para a descontraída democracia do consumismo. Nesse sentido, a ironia se soma ao pastiche na sua recusa do tom solene de denúncia.

A ironia e a paródia¹²⁹ são expressões duplas, pois jogam um sentido contra o outro. A afirmação de que tal complexidade “não é séria” pode perfeitamente

¹²⁹ Hutcheon não faz a distinção jamesonina entre paródia e pastiche. Nesse sentido, a sua paródia equivale ao termo pastiche aqui empregado, enquanto fórmula pós-modernista de simultânea adesão e distanciamento do código mimetizado. “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia

ocultar um desejo de esvaziar essa duplicidade em nome do monolítico ó de qualquer convicção política (HUTCHEON, 2000: 265).

Nesse sentido, dentro do campo das discursividades memorialistas e pós-memorialistas, *No* entra em rota de colisão com o gênero *testemunho* e seu desejo de apreensão transparente do passado. De fato, o testemunho, enunciado pelas vítimas das violações aos direitos humanos, busca reproduzir com um nível vertiginoso de detalhes a experiência do cárcere e da tortura. Esta ãfidelidade com o vividoö (RICHARD, 2010) serviria como forma de legitimação da verdade contida no relato testemunhal, haja vista que, em muitos casos, ele foi utilizado como prova judicial para condenar os torturadores e assassinos da ditadura. O que esta pretensa adesão do testemunho à concretude traz de problemático ó à parte seu inquestionável valor para gravar na memória social as barbáries dos tempos ditatoriais, lançando um apelo a que não mais se repitam ó é o fechamento de sentidos que o testemunho traz consigo. Richard (2010) vai mesmo afirmar que o testemunho entra, no campo dos usos e abusos de memória, como este discurso da vitimização/heroificação do militante que tende a uma anulação de qualquer voz dissonante a esta reificação de sua imagem. E, nesse sentido, o discurso testemunhal seria tão perigoso quanto aquele da transição pactuada da Concertação, que procurou silenciar õas vozes que buscavam abrir velhas feridasö em prol de um pretense ambiente de maior estabilidade para a retomada da democracia.

Segundo Richard, seria preciso instaurar uma ãestética do contramonumentoö, que õobedece ao impulso disjuntivo de querer fissurar as significações homogêneas do passado lembrado para impedir que se complete inteiramente a narrativa da história em uma versão acabada e para ativar uma participação crítica do espectadorö (RICHARD, 2010: 235, tradução nossa¹³⁰). No lugar da univocidade do monolítico discurso testemunhal, outros, marcados pela ruptura com a identificação plena do testemunho ó seja a identificação com o referente (o mundo concreto), seja com o enunciador vitimado.

de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo. Embora alguns *teóricos*, como Jameson, considerem essa perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os *artistas* pós-modernos a consideraram como um desafio liberador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou durante um período demasiadamente longo a função da história na arte e no pensamentoö (HUTCHEON, 1991: 28).

¹³⁰ ãObedece al impulso disruptivo de querer fisurar las significaciones homogéneas del pasado recordado para impedir que se complete enteramente el relato de la historia en una versión finita y para activar una participación crítica del espectador.ö

Pode-se pensar em *No* como este outro discurso, que, ao portar o selo da ironia, implode a preocupação com a verificação do mundo concreto¹³¹ ao tempo em que abole com o projeto de erguer uma figura totalmente heroicizada. Com efeito, o filme produz rupturas sobre a interpretação do período da transição: ora como crítica ao òtransformismoö do processo, ora como adesão ao carisma do burguês René Saavedra. Aliás, o filme pode ser visto como ainda mais disruptivo quando se sabe que Larraín vem de uma tradicional família aristocrática chilena: seu pai, Hernán Larraín, é um eminente senador pelo partido conservador *Unión Demócrata Independiente* (UDI), saído das fileiras pinochetistas; sua mãe, Magdalena Matte, foi ministra do governo Sebastián Piñera. O que é mais òanômaloö do que um relato sobre a transição que parte de um representante da elite conservadora chilena, esta que compactuou com a ditadura (embora Larraín se declare contrário a tais ideias políticas e se posicione à esquerda em suas entrevistas)? De fato, uma questão importante acerca dos pressupostos de certas avaliações do filme ó como o peremptório julgamento de Richard sobre o caráter desmobilizador de *No* ó é saber até que ponto Larraín é deslegitimado, de pronto, como alguém que não pode dar sua versão da transição, graças à sua origem ou òlocal de falaö.

FIGURA 23 HUMOR E IRONIA



No lugar da relação transparente com o passado, típica do discurso testemunhal, *No* estabelece uma de cunho irônico, que admite as instabilidades de sentido deste passado.

Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

De fato, nas palavras da própria Nelly Richard

Um discurso nascido sob a disposição festiva da diversidade e da pluralidade (o ÷arco-írisö da campanha do NÃO) que logo se ocupou de reintegrar rapidamente o diverso e o plural ao serialismo homogeneizador do consenso e do mercado, promovendo o lugar comum de fórmulas-tipo que padronizaram gostos e opiniões, juízos e posturas, corpos e estéticas, seguindo uma passiva concordância entre modelo e série alinhada pelo consumo acrítico, a repetição

¹³¹ ò... De um ponto de vista puramente semântico, a ÷soluçãoö irônica de significados plurais e separados ó o dito junto com o não dito ó mantidos em suspensão (como óleo e água) pode desafiar a noção de que a linguagem tem *uma relação referencial de um para um com uma realidade externa a ela* (HUTCHEON, 2000: 89, grifo nosso).

fiel, a cópia submissa, a repetição mecânica do idêntico (RICHARD, 2001: 221, tradução nossa¹³²).

Partindo deste pressuposto de que a linguagem publicitária só pode produzir uma mimetização que é a própria renúncia da pluralidade, uma serialização que converte as identidades múltiplas em cópias das cópias das cópias, Richard não pode compactuar com a estratégia do pastiche adotada por Larraín, que se vale desta mesma linguagem artificial para questioná-la desde dentro, colocando-a, eventualmente, em suspensão e tornando evidente sua obsolescência. Ela prefere entender que o pastiche funciona, ao fim, como uma espécie de legitimação e enaltecimento da estética publicitária, no que tem o filme de conformista ou contemplativo, como nomeia sua lógica de produção de memória.

Mas é próprio da ironia esta indefinição dos termos. Seu caráter transideológico (HUTCHEON, 2000) permite que ela possa ser empregada tanto como forma de desestabilização quanto de reafirmação de uma dada situação. A atribuição de uma positividade ou negatividade à carga irônica do discurso vai depender do contexto em que é produzido (sua disputa com os demais discursos de memória) e do grau de entendimento entre a intenção do ironista e a do intérprete. Dependerá, em última instância, de um compartilhamento entre ambos sobre aquilo que pode ou não ser objeto de ironia. A isso, Hutcheon chama de pertencimento a uma mesma comunidade discursiva.

De uma certa maneira, se você entende que a ironia pode existir (que dizer uma coisa e querer dizer outra não é necessariamente uma mentira) e se você entende como funciona, você já pertence a uma comunidade: aquela baseada no conhecimento da possibilidade e natureza da ironia (HUTCHEON, 2000: 37).

Os desencaixes entre a intenção irônica da instância narrativa do filme e leituras como a de Richard são, enfim, próprias do acontecimento irônico (idem), enquanto palco de um dissenso. O que se procurou até aqui foi deslindar o contexto histórico em que se deu a produção de *No*, ressaltando as disputas de memória em torno da transição chilena rumo à democracia. O diálogo com o artigo de Nelly Richard buscou explicar o filme com base em categorias de significação eminentemente pós-modernistas, o *pastiche* e a *ironia*.

¹³² Un discurso nacido bajo la consigna festiva de la diversidad y la pluralidad (el arcoiris de la Franja del NO) que luego se ocupó de reintegrar expeditamente lo diverso y lo plural a la serialidad homogeneizadora del consenso y del mercado, promocionando el *lugar común* de fórmulas-tipo que estandarizan gustos y opiniones, juicios y posturas, cuerpos y estéticas, siguiendo una pasiva concordancia entre modelo y serie alineada por el consumo acrítico, la repetición fiel, la copia sumisa, la repetición mecánica de lo idêntico.

É importante, ainda, ressaltar que a interpretação do último filme se dá com base num olhar em perspectiva, que coteja a produção de sentidos em *No* com as de *Tony Manero* e *Post mortem*. Sob esse prisma relacional, as categorias de análise procuraram radiografar os dominantes de cada obra: alegoria, distanciamento e ironia, seguindo a ordem da trilogia. Essa perspectivização quer dizer que certos aspectos prevalecem num determinado filme, sem que com isso se excluam outros, residuais. Por exemplo: pode-se mesmo enxergar uma dimensão alegórica em *No*, mas ela é residual na medida em que a mirada irônica prevalece. Ainda em relação ao distanciamento dominante em *Post mortem*, a análise perspectivada aponta que em *No* ele, o distanciamento, se reconfigura numa roupagem pós-modernista, que não é a mesma do distanciamento brechtiano.

7.4 Saavedra, o sujeito interpretante ironizado

O espectador imaginado pela instância autoral de *No* é aquele que está apto a atribuir diferentes sentidos à cena, já que o filme se propõe a ser uma permanente oscilação entre mimetização e distanciamento (pelo uso do pastiche) e entre o dito e o não dito (pelo emprego da ironia). Por ser este espaço de oscilação de sentidos, *No* franquearia suas portas ao *sujeito interpretante*, que atribuiria seus próprios sentidos ao filme.

O que torna mais complexa esta figura do *sujeito interpretante* em *No* é que ela pode ser entendida não só como uma figura vicária do espectador, mas também uma do autor: Saavedra é, afinal, um publicitário, um criador de imagens e imaginários. Nesse sentido, o protagonista assume uma dimensão autorreflexiva até então inexistente no caso de Peralta e Cornejo, na medida em que nos fala também de uma instância autoral, de um *sujeito por trás das imagens*. E ainda mais: nos fala de alguém que arquiteta mundos, mas que, nem por isso, é o sujeito arquetípico do racionalismo iluminista, o cerne da razão. Saavedra é, antes, um demiurgo apócrifo, marcado pelo signo da tibiez, da vacilação, da pueril indecisão hamletiana que acomete os homens que deveriam ser firmes nas tomadas de decisão, mas não o são.

É justamente o tratamento irônico do personagem que o torna esta figura anômala que, a despeito de estar no cerne do vultoso trabalho da campanha do ãñoö, assume posturas tão frágeis e hesitantes. Saavedra oscila de humor porque a abordagem irônica que lhe é infligida também oscila entre um dito e um não dito. Ganho de complexidade em

relação a Peralta, que foi selado como uma alegoria, um tipo sem muitas nuances; ganho também se comparado a Cornejo, que era infenso a qualquer interpretação pela instância autoral. Em verdade, se *Post mortem* era uma recusa à produção de significados, de modo a radicalizar uma postura iniciada em *Tony Manero*, *No* retorna ao processo de significação, mas desde uma ótica pós-moderna, que entende a produção desses significados como inevitavelmente instável, indefinível, deslizando.

Mas Saavedra é também o contraponto a uma figura que não foi abordada aqui graças ao recorte do *corpus*, mas que merece uma breve menção para se entender melhor esta abordagem em perspectiva da obra de Larraín: trata-se de Eliseo Montalbán, o protagonista de *Fuga* (2006), o primeiro longa-metragem do autor. Montalbán é um músico aturdido por um trauma do passado ó a morte de sua irmã ó e que encontra na composição de uma sinfonia um modo de expurgar seus demônios interiores. No dia da execução da obra, Montalbán tem um surto psicótico, é internado num hospital psiquiátrico e sua partitura se perde no meio do imbróglio. Será Ricardo Coppa, um músico medíocre, de caráter um tanto dúbio, que tentará recuperar a grande obra perdida, indo no encalço do desaparecido Montalbán, que acaba por fugir do hospital e passa a levar uma vida incógnita na cidade de Valparaíso. Coppa oscila entre uma genuína vontade arqueológica de resgatar a brilhante obra de Montalbán e um inconfesso desejo de se apropriar dela, se valendo da incapacidade mental do autor para reclamar a autoria da obra.

Como se vê pela breve descrição do filme, a genialidade autoral e a distinção entre original e cópia (encarnada na dialética Montalbán/Coppa) são os grandes motivos do filme. Eles estarão, em certa medida, presentes também na composição de *Tony Manero*, o filme subsequente a *Fuga*, pela forma com que opera uma clara cisão entre seu modo de narração de arte e ensaio (espaço da originalidade) e o do cinema clássico hollywoodiano (local, por excelência, da serialização). O cinema autoral funciona, em *Tony Manero*, como espaço de afirmação do único, da subjetividade do gênio criativo, em contraposição à extenuante repetição, típica da narrativa hegemônica de *Embalos de sábado à noite*. E o uso da alegoria é a estratégia de produção de sentidos que firma esse ideário.

Algo muito diferente do que ocorrerá em *Post mortem* e, na sequência, em *No*. O apagamento da instância autoral no segundo filme da trilogia, como se viu, se dá pela manipulação impessoal dos parâmetros fílmicos, como uma seleção maquinal dos diferentes paradigmas de angulação de câmera, uso do som, iluminação etc. Em *No*, o jogo

irônico vai desautorizar a constituição de um autor hierático; em seu lugar, surge Saavedra, essa figura autoral que produz imagens, mas não tem a autoridade final para ditar os sentidos que se lhe devem atribuir. A sisudez em torno da figura do autor está definitivamente abandonada em *No*, pelo que se pode notar deste cotejo entre os protagonistas do primeiro e do quarto filme de Larraín.

FIGURA 24 SAAVEDRA, UMA FIGURA AMBÍGUA



A irônica repetição do discurso sobre a modernização chilena, por Saavedra, na hora de vender seus anúncios (figura 1); a empatia despertada por sua fragilidade (a desilusão amorosa, na figura 2); sua postura hesitante (figura 3), a ponto de não pular contra Pinochet (figura 4): o protagonista aglutina as ambivalências de sentido presentes em *No*.

Fonte: *No* (Pablo Larraín, 2012).

CONCLUSÕES E ABERTURAS

O marco teórico procurou estruturar, a partir do tradicional debate entre Platão e Aristóteles, uma tensão fulcral entre a identificação e o distanciamento do espectador para com a representação. Esta, entendida como processo de reconfiguração da realidade empírica pela linguagem cinematográfica, permite a emergência do mundo possível do filme (CASETTI E DI CHIO, 2007). No caso particular do *corpus*, constata-se que a linguagem cinematográfica se assenta fundamentalmente sobre a camada narrativa. O que quer dizer: os três filmes analisados engendram suas diferentes estratégias de sentido a partir do ato de narração. Ou seja, ainda que este se rebaixe no modo paramétrico de *Post mortem*, por exemplo, é a narrativa o suporte de produção de sentidos, motivo pelo qual o marco teórico também se debruçou sobre o estudo da narração e suas abordagens fenomenológica/semiológica (Christian Metz) e construtivista (David Bordwell). Aqui, o debate platônico-aristotélico foi reencontrado na oposição entre a concepção diegética (platônica) da representação, que a compreende como que armada pela voz do narrador, e a mimética, de matriz aristotélica, que a entende como espetáculo que se dá a ver de forma transparente. O primado do narrador é o que define melhor a narração para Metz e a teoria diegética da enunciação, daí decorrente, tende a dar pouca relevância para o papel da recepção. A teoria construtivista de Bordwell, por seu turno, compreende a narração somente a partir de sua efetivação no imaginário do espectador e tende a ir ao encontro da reavaliação de Jacques Rancière das teorias críticas do espetáculo, típicas do pensamento estruturalista e marxista francês dos anos 60/70. Para ele, uma nova partilha do sensível (2005) seria aquela que reconhecesse não mais a inextricável perversidade do espetáculo, mas a plena capacidade interpretativa do espectador, não mais confinado a uma situação de passividade.

A armação teórica procurou, assim, estruturar grandes conceitos que seriam retomados ao longo da análise dos filmes: o mal da identificação platônica (*Tony Manero*), contrabalanceado pela reavaliação aristotélica da *mimesis*, conduzindo-nos à radicalização do procedimento brechtiano do distanciamento (*Post mortem*) e ao emprego de estratégias pós-modernistas, ambivalentes, de aproximação/distanciamento para com o espetáculo (*No*). Para tanto, não nos furtamos a retomar os termos do debate primordial entre os dois filósofos da antiguidade. Para isso serviria o marco teórico: lançar um grande quadro conceitual que, além do mais, não se mostra ultrapassado ou extremamente distanciado do

debate sobre a representação e, mais especificamente, sobre a representação cinematográfica. Prova disso é a retomada de ambos os pensadores por um filósofo contemporâneo nosso, Jacques Rancière, com seus conceitos de òregime miméticoö e òregime estéticoö (2005).

De fato, esses dois conceitos permitiram moldar o objeto extraído a partir do *corpus*: tratava-se, enfim, de rastrear as diferentes estratégias de produção de sentidos de que se valem os filmes da trilogia. Justamente esta variação nos modos de produção de sentido era o que nos tornava problemático o objeto. Constatava-se uma oscilação das estratégias narrativas, que pareciam apontar para uma progressiva abertura do espaço interpretativo, com o conseqüente abandono da posição majestática do autor enquanto atribuidor pleno de significados à obra. Da alegoria de *Tony Manero* à ironia de *No*, passando pelo distanciamento de *Post mortem*, haveria um movimento a ser identificado ó objetivo último desta investigação. Subsidiariamente a tal propósito, assomar-se-ia outro: o de identificar o papel vicário do protagonista enquanto figura que traduz uma certa relação de espectralidade imaginada para cada um dos filmes. Eis aí um detalhe ó o protagonista como um duplo do espectador ou mesmo do autor ó que, uma vez identificado, poderia reforçar a hipótese de uma progressiva valorização da espectralidade.

Veio a nosso auxílio, com vistas a identificar o papel vicário dos protagonistas, a categorização provisória destes como sujeito interpretado (Raúl Peralta), sujeito da opacidade (Mario Cornejo) e sujeito interpretante (René Saavedra). Como apontará esta conclusão, tal categorização não se revelou tão cristalina assim ao longo da análise fílmica: Cornejo não é a materialização de uma posição espectral, mas, antes, uma função da práxis do ator; e Saavedra encarna a figura do autor, mas numa chave ironizada, e não direta. No mais, é de se esperar que o objeto assumira sua própria dinâmica, e a não confirmação de uma hipótese se nos afigura como algo salutar, próprio da òrefutabilidadeö inerente à pesquisa (POPPER, 2008).

Especificamente no caso de *Tony Manero*, a análise identificou este signo da dupla vontade que caracteriza a enunciação da instância narrativa do filme: vontade de expressão e vontade de ruptura com o modo de narração clássico. De fato, tomando-se a expressividade como categoria de análise, pudemos observar como o filme está prenhe desta busca de um sentido oculto, originário, típica das obras de cunho expressionista.

Intensificar a expressão é também ressaltar a subjetividade de uma instância autoral que procura se firmar como portadora de uma significação nova, para além dos cacoetes e das fórmulas repisadas do código narrativo do cinema hegemônico. E aqui a vontade de expressão encontra uma outra, a vontade de distinção: *Tony Manero* quer marcar sua filiação ao modo de narração de arte e ensaio, em contraposição ao modo de narração clássico hollywoodiano (BORDWELL, 1996).

Esta ruptura com a narrativa dominante se dá pela opção por um realismo subjetivo (idem), a segunda categoria de análise. O realismo subjetivo, ou expressivo, segundo Bordwell, se efetiva no esgarçar da trama, na invasão do enredo pela contingência, em lugar do encadeamento linear de causa e efeito típico da narrativa hollywoodiana. A oposição entre verossimilhança e verdade, a partir de Christian Metz (2007), serviu, na análise, para demarcar as posições da instância narrativa do cinema clássico e do moderno, respectivamente. Enquanto a modernidade cinematográfica, à qual se pretende filiar *Tony Manero*, perscruta uma verdade abscondida, que nos é progressivamente revelada pela instância narrativa, o classicismo visa apenas à verossimilhança para reproduzir o mundo enquanto tal. Para o classicismo, contar uma boa história é o desejável e uma boa história só pode ser contada com o apagamento de qualquer indício de enunciação que venha justamente a denunciar que a história está sendo contada, não sendo, portanto, algo evidente por si só.

Em *Tony Manero*, portanto, a distinção de autoria conferida à instância narrativa é um elemento fundante: é ela que vai conduzir nossa imersão no mundo do protagonista, na sua psicopatia. Não de forma transparente, revelando-nos um mundo dado enquanto tal, evidente *per se*, mas por meio da criação de uma atmosfera, em termos de Pudovkin: ambiência que ressalta a subjetividade perturbada do protagonista ao mesmo tempo em que afirma o gênio do autor do filme, pois que é ele o demiurgo deste mundo originário, desta atmosfera em que a verossimilhança perde sua gravidade. Não se trata aqui do realismo para cineclubes (METZ, 2007: 185), em que o tema da patologia mental vai sendo apresentado progressivamente para alcançar o paroxismo ao fim da trama. É, antes, pela ruptura da verossimilhança desde os instantes iniciais do filme que a demência do protagonista se coloca e reafirma uma outra loucura, aquela típica do gênio criativo do autor e tema caro já ao primeiro filme de Larraín, *Fuga* (2006), sobre o qual se discorreu anteriormente.

Haveria, portanto, em *Tony Manero*, esta empatia entre a instância autoral e o protagonista, que pôde ser traduzida naquele ãenamorarõ da câmara por Peralta, como se apontou na análise. É preciso aderir de forma séria ao drama do protagonista (o enamorar-se pode ser algo muito sério), pois é só pelo olhar solene, circunspecto, que a instância autoral vai se firmar enquanto autoridade. É justamente este regime do solene que vai definir uma certa modernidade cinematográfica a ser alcançada em *Tony Manero* ó e que será prontamente abandonada pela ironia pós-modernista de *No*, que desconfia de seu protagonista.

Mas é próprio também do enamorar-se, quando sério em demasia, querer possuir seu objeto (e o amor proustiano já nos deu prova disso): em *Tony Manero*, a par de sua adesão devotada ao drama do protagonista, a instância narrativa acaba por emoldurá-lo na tipificação alegórica. A análise procurou ressaltar o quanto a instância narrativa do filme tende a desambiguar possíveis interpretações excessivas de õsoberaniaõ (BATAILLE, 1975) contidas na busca mimética do protagonista. Como ressalta Benjamin (1984), é próprio de a alegoria mortificar a significação: o alegorista aprisiona seu objeto como o amante possessivo aprisiona seu amado ó e nada mais de excesso, de luxuriante, é permitido. A alegoria funciona, assim, como esta camisa de força que reduziria o protagonista a uma õfiguraõ (AUERBACH, 2007) que só pode representar um estado geral, o da crise identitária chilena. De Peralta, pode-se dizer que ele carrega justamente esse peso da representação figural, que o impede de ser um personagem de maior densidade psicológica, no sentido de ter sua patologia relativizada. Peralta poderia ser aquele que rompe com os limites de uma identidade rígida, imposta pelo mundo administrado, para ser o que almeja se fundir com o outro, mergulhar no amorfo. Mas a alegoria como estratégia de produção de sentidos impossibilita essa leitura de Peralta como um sujeito soberano; leitura que só pode ser feita a contrapelo, à revelia do enquadramento ó no sentido mais amplo ó do protagonista pela instância narrativa. Como já se falou, a loucura do protagonista é a condição de existência de uma certa genialidade do autor.

Este enrijecimento alegórico dá azo a que pensemos de que maneira Larraín aborda o próprio tema da identidade chilena ó algo que atravessa toda a trilogia. Ao colocar em lados opostos a modernização e a õchilenidadeõ ó já que a modernização, representada pelo cinema norte-americano, é incompatível com o que é local ó, o diretor não reitera uma dicotomia ultrapassada, conforme nos apontou Jorge Larraín (2001) sobre o dilema da

modernidade chilena? A plasticidade do híbrido, do que assimila a cultura estrangeira com a local, não é ressaltada em *Tony Manero* (salvo pela figura de Goyo, que, de resto, tem pouca relevância na trama). Pelo contrário, a alegoria, com sua categorização engessada da realidade, coloca a imitação como um gesto pernicioso, patológico mesmo o que reitera uma certa visão do chileno como que fascinado pelo que é estrangeiro (idem). O tema da cópia também se fará presente em *No*, por meio da linguagem publicitária, este *savoir faire* do mundo moderno que é apropriado, de forma exitosa, pelo periférico Chile na campanha do plebiscito. Apropriação indevida do estrangeiro por um tipo marginal em *Tony Manero*; mas assimilação bem-sucedida por um burguês em *No*? São questões que se colocam a uma possível pesquisa futura, sobre a concepção de identidade nacional na trilogia de Pablo Larraín. A presente dissertação, preocupada com outras demandas teóricas, não se prestou a responder tal questão o que não impede de lançar provocações para investigações por vir.

Por fim, do barroco também *Tony Manero* herda uma crítica do espetáculo como vã ilusão, abordagem que é aprofundada em *Post mortem*, pela chave do distanciamento brechtiano como possibilidade de ressignificação emancipadora da cena. De fato, a crítica ao espetáculo em *Post mortem* não se dá da mesma forma que em *Tony Manero*. Se neste ainda havia um naturalismo na interpretação dos atores, no segundo filme da trilogia a desdramatização e o antinaturalismo rompem com qualquer traço do figural: os personagens não remetem propriamente a um significado oculto, como na alegoria. Eles são opacos e não reverberam nada além deles próprios (ou, no máximo, da *práxis* dos atores). A implosão do figural é, pois, um traço fundamental na passagem de *Tony Manero* a *Post mortem*.

Sendo o figural uma analogia entre dois fenômenos o a figura e sua consumação (AUERBACH, 2007) o, é, mais amplamente, o mecanismo da representação que é colocado em xeque em *Post mortem*. Ou seja, se em *Tony Manero* a relação analógica da alegoria era o grande impulsionador da cadeira interpretativa, aqui há um esgotamento desta relação analógica: a figura de Peralta não remete a um estado geral de coisas; não alegoriza. Isso, bem posto, se analisado o segundo filme *em perspectiva* com o primeiro e tendo-se em vista o conceito de *õdominanteö* (JAKOBSON, 2014): há uma prevalência, uma dominância do paramétrico sobre o alegórico em *Post mortem*. Ou seja, no limite, todo filme poderia ser lido como uma alegoria, já que a substituição metafórica (uma coisa

querendo dizer outra) é própria da arte figurativa/narrativa ó mas tratou-se aqui de definir qual estratégia de produção de sentidos prevalece num determinado filme da trilogia, à luz das estratégias dos demais.

Ainda de Peralta se disse que sua função vicária não pode mais ser colocada nos termos propostos por nós: não equivale a um espectador implícito nem a um autor implícito. É como se o personagem remetesse ao ator em sua práxis, mas não de forma cristalina, por um simples intercâmbio. Ou seja, não se trata de comutar uma posição por outra ó personagem no lugar do autor ou do espectador, conforme nos propusemos ó, mas de estabelecer uma relação que remete a uma outra dimensão, para além da de autoria ou de espectralidade: a dimensão da própria encenação dos atores, desnudada nas suas condições de produção. No limite, poder-se-ia afirmar que esta relação personagem-ator, esta relação vicária ãnômalaö, não é imaginada pelo autor, como aventamos inicialmente, mas flagrada pela análise do filme que levou em conta o conceito brechtiano da ãcitaçãoö (JAMESON, 2013), como esta forma de atuação ãem terceira pessoao (idem).

De fato, a narração paramétrica e a atuação desdramatizada foram categorias que nos apontaram para a dimensão analítica de *Post mortem*. Trata-se de refrear o pendor representacional, que quer ãretratarö uma dada situação, para refletir sobre as próprias limitações da representação. E essa reflexão só pode se dar analisando, decompondo, seja a sintaxe narrativa, seja a *mise en scène* naturalista. A quebra analítica da cadeia narrativa a identificamos no ãmodo de narração paramétricoö (BORDWELL, 1996), em que o exercício estilístico assume preponderância sobre o desenrolar da trama. Experimentando composições de quadro, disposições de atores na cena, a utilização dos elementos visuais e sonoros do extracampo, o filme vai analisando suas próprias condições de produção. É nesse sentido que se disse que *Post mortem* é um filme sobre si mesmo, pois que a ãverdadeiraö história que é contada é a do próprio filme sendo feito.

No limite, *Post mortem* aponta para as próprias limitações da representação na tentativa de apreender uma realidade, já que aquilo que seria a realidade primeira é questionado pelo filme. Trata-se de remeter à própria ideia do duplo grau de irrealidade do filme (VERNET, 2013): o que se encena para a câmera já é uma ãmentiraö, uma ficção. E este problema não estava colocado em *Tony Manero*, em que a emulação do tom documentário visava a apenas acompanhar a vida de Peralta de forma cristalina, como se fosse uma realidade autoevidente, e não uma construção ficcional. Esta preocupação com o

duplo grau de irrealidade da ficção fílmica vai ser retomada em *No*, como se viu, pela ideia pós-modernista de que não existe um acontecimento primário que deve ser apanhado em sua essência ó o que há são apenas textos se referindo a outros textos.

Já a análise da *mise en scène* é feita em *Post mortem* lançando-se mão de uma retórica brechtiana (JAMESON, 2013) e de alguns conceitos operativos seus tais como distanciamento, citação e gesto. Esses também são recursos analíticos, uma vez que decompõem a encenação no tempo escandido do gestual lento, nos diálogos que não fazem a trama avançar, na atuação antinaturalista dos atores etc. Na verdade, trata-se, com as técnicas brechtianas, de òreificar (JAMESON, 2013) a dinâmica dos corpos, de modo a tornar incompreensível, estranho, aquilo que até então nos parecia natural.

A adoção de métodos brechtianos, com vistas a se desconstruir a ilusão da representação, filia *Post mortem* a um projeto modernista, assim como *Tony Manero* se vincula a tal projeto ao buscar superar as convenções da narrativa clássica pelas de arte e ensaio. Mas aqui cabe uma reflexão que permite mais uma outra abertura, possibilidade de investigações futuras: qual a coerência de se adotar um método brechtiano de encenação em tempos atuais?

Primeiramente, como nos aponta Roberto Schwarz (1999), o brechtianismo é uma poética revolucionária para tempos revolucionários. O marxismo de base de Brecht previa que a desnaturalização da cena desnudaria, a nossos olhos, a infraestrutura econômica que rege as relações sociais. Mas num mundo contemporâneo, em que as justificativas econômicas são, em vez de ocultadas, assumidas para justificar as relações de forças desiguais ó qual a validade do desvelamento proposto pelo método brechtiano? Diante da melancólica e cínica afirmação contemporânea de que as coisas realmente são o que são e nada de muito diferente pode ser feito, desmascarar a realidade de acordo com o receituário modernista brechtiano se mostra atual?

Com efeito, por que rir ainda ó como de fato rimos ó da precedência do motivo econômico sobre os demais, se estamos cansados de observá-la o dia inteiro, em tudo e em nós mesmos, sem maior surpresa e nem sempre com o sentimento de perda? A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio? (SCHWARZ, 1999: 145)

Em última instância, qual a coerência de um distanciamento brechtiano com a produção de um cineasta contemporâneo que está longe de encampar um projeto marxista ou revolucionário, como o do novo cinema latino-americano dos anos 60, de que se falou brevemente nesta dissertação? Para além de se apontar os desencaixes ideológicos ó e é de

se reconhecer que Larraín está longe de se filiar à tradição do cinema político modernista de um Godard ou do casal Straub e Huillet ó, uma possível análise poderia compreender a apropriação do *Verfremdungseffekt* brechtiano por Larraín como gesto caduco, maneirista.

O maneirismo, esta òforma tardiaö (OLIVEIRA, 2013) de se fazer cinema, surge nos anos 1980 como resposta ao esgotamento tanto do classicismo quanto da experimentação modernista. Ela tende a se apropriar das fórmulas desgastadas destes cinemas precedentes, numa chave que não é mais inocente, mas que reconhece que òtudo já foi feitoö em termos de linguagem (idem). A compreensão de *Post mortem* como um filme maneirista poderia produzir apontamentos interessantes ó e poderia se expandir para uma compreensão geral da trilogia enquanto gesto maneirista, a se confirmar. *Tony Manero*, por exemplo, não quer se filiar também, tardiamente, a uma tradição do cinema moderno, de arte e ensaio? *No* vai ser, assumidamente, o único dos três filmes que se reconhece como pastiche, como cópia; e nesse sentido confessa e admite um certo maneirismo seu. Deslindar este gesto maneirisita não foi um objetivo da presente investigação, mas parece salutar apontar novas perspectivas de pesquisa para outros que se animem na empreitada da análise fílmica.

Por fim, *No* será o filme que recolocará os termos da dicotomia identificação/distanciamento, presente nos dois filmes anteriores. Para tanto, valer-se-á de uma estratégia de produção de sentidos eminentemente pós-modernista, superando a concepção de *mimesis* que atravessa um certo pensamento sobre a representação ó de Platão a Brecht. De fato, este último também identificava o ludíbrio da encenação e a produção de efeitos sobre a plateia ó e o distanciamento era a única maneira de emancipar o espectador deste òcanto da sereiaö. A modernidade está, assim, imersa ainda nesta desconfiança platônica da representação, como nos aponta Rancière sobre a òlógica críticaö (2012) de uma certa teorização sobre o espetáculo (o pensamento de Guy Débord, por exemplo). Ainda, na análise de *No*, pudemos ver como o marxismo de Fredric Jameson (também um pensamento de matriz moderna) rechaça o pós-modernismo pela sua falta de dimensão histórica e sua adesão acrítica à cultura de massa.

O que Jameson condena como òfetice pelo passadoö ou òhistoricismoö, por oposição à salutar òhistoricidadeö (1996), é justamente uma nova relação com o tempo pretérito, típica do pós-modernismo contemporâneo, que não mais òcitaö este passado (citação enquanto método brechtiano), mas o incorpora a seu tempo presente como ele de

fato foi. Eis o mecanismo de funcionamento do pastiche: ele busca fazer com que o passado possa narrar-se a si mesmo enquanto passado no presente (AVELAR, 2003: 189). Isto é, a estratégia da hibridização das imagens de arquivo com as imagens tomadas pela instância narrativa de *No*. Estratégia tanto mais perigosa porque, ao eliminar as aspas da citação, recusa-se a admitir, como na paródia, que agora sim conseguimos corrigir os erros do passado (idem: 168). Portanto, no lugar do distanciamento modernista brechtiano, uma nova forma de distanciamento, pós-modernista, que assimila o texto a ser copiado, para fazer-lhe a crítica desde dentro (HUTCHEON, 1991).

Esta estratégia de produção de sentidos, ambígua que é, desperta certo incômodo, como se viu na crítica de Nelly Richard à memória contemplativa (2014) supostamente engendrada por *No*. O diálogo com o pensamento da crítica cultural chilena procurou apontar, entretanto, as potencialidades do pastiche no filme. O que ocorre é que esta postura pós-modernista, irônica, de *No*, não mobiliza o espectador no sentido clássico que se espera de uma arte engajada. E aqui, mais uma vez, se recai na concepção aristotélica de que a cena deva produzir certos efeitos: seria preciso alertar a plateia; chocá-la com alguma dose de viscoso *pathos*; denunciar um estado de coisas que precisa ser urgentemente reparado. Isso seria fazer uma arte engajada: mobilizar as paixões do espectador ou algo que a postura pós-modernista de *No* se recusa a fazer.

Também de par com o pastiche, a ironia é esta relação ambígua com o objeto, que se efetiva mais pelo deslizamento dos sentidos do que por uma identidade clara entre eles. Assim, em oposição à rigidez da alegoria ou esta analogia impenetrável entre A e B ou, a ironia entra como esta zona incerta de sentidos, como esta relação diferencial entre os mesmos A e B. Retomando dois exemplos emblemáticos das análises fílmicas: o espelho estilhaçado de *Tony Manero* e o micro-ondas de *No*. Ora, o primeiro é uma clara referência à crise identitária chilena, enquadrada pela solene postura alegórica da instância narrativa. Já o micro-ondas é este elemento risível, apreendido de uma forma galhofeira e ao mesmo tempo terna, pela instância narrativa: como emblema do anacronismo dos ideais modernizantes da transição, mas também como objeto inofensivo de uma memória afetiva. Do micro-ondas, poderíamos dizer tratar-se de uma alegoria ironizada.

Este, o salto a ser marcado nesta conclusão: a passagem do alegórico ao irônico, atravessando o distanciamento. Retomando o conceito de modelo como representação simplificada de um texto que permite situar em primeiro plano seus princípios de

construção e seus princípios de funcionamentoö (CASSETTI E DI CHIO, 2017: 47, tradução nossa¹³³), poderíamos entender a trilogia enquanto modelo de uma progressiva problematização do figural, da analogia da representação, da equivalência segura entre um A e um B. Se a alegoria de *Tony Manero* é a relação inalienável de uma figura com sua consumação, o distanciamento de *Post mortem* é a suspensão ou a opacidade de tal relação. O segundo momento da trilogia é propriamente o da crise: como pensar a representação diante do trauma do golpe de Estado? Pode um filme representar um tal acontecimento, tão ingente a ponto de escapar aos limites das bordas do quadro? Eis um impasse que o filme não vai ultrapassar ó e ele se volta para si mesmo enquanto objeto da representação. Nada mais é possível, senão retratar o filme dentro do filme; recurso de recolhimento autorreflexivo para se escapar das aporias da representação do mundo exterior. Finalmente, em *No*, o dilema a respeito das capacidades da representação deste mundo empírico vai ser provisoriamente solucionado por meio da ironia e do pastiche. Aqui, a relação com o referente deixa de ser uma preocupação e é a relação entre os significantes que passa a valer. Nesse sentido, a ansiedade da representação é mitigada na medida em que se entende que tudo é uma relação intertextual e que a apreensão do fato em si é um esforço em balde. *Tony Manero* tomava-a ainda enquanto um objetivo possível, e perseguiu a vida de Peralta como um dado evidente per si. *Post mortem*, ao recusar o naturalismo para a confecção de sua *mise en scène*, vai identificar o ôduplo grau de irrealidadeö do filme de ficção e bloquear qualquer afã verificativo. O tom documental vai reaparecer em *No*, mas numa chave totalmente distinta da de *Tony Manero*: enquanto ôfarsaö, na forma do pastiche e da ironia, pois sabe que não o passado, mas os textos do passado (as imagens de arquivo) devem ser o seu objeto de investigação. Assim, se o figural reinou no primeiro filme ó e foi implodido no segundo ó, em *No*, a relação de analogia só pode se dar de uma forma enviesada, pela instabilidade dos sentidos deslizantes da ironia, e não mais pela relação segura de identidade desses sentidos.

A figura vicária de Saavedra nos dá prova, também, desta instabilidade. Ora, a relação vicária é ela mesma uma relação de analogia, por isso funcionou tão bem para explicar o protagonista de *Tony Manero* como este espectador assujeitado. Já em *Post mortem*, por sua recusa do figural, tivemos dificuldade para aplicar esta categorização da

¹³³ "Representación simplificada de un texto que permite situar em primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamientoö

comutação entre o personagem e uma posição espectral, que ele representaria. Na verdade, vimos que a relação que Cornejo estabelece é, antes de mais nada, com a práxis do ator Alfredo Castro. Por fim, em *No*, Saavedra funciona como este sujeito interpretante que desliza entre a representação de uma posição espectral, mas também de uma autoral: sendo um ãautor implícitoö (CASETTI E DI CHIO, 2007), ele se distribui numa dupla substituição, e não mais numa unívoca relação com a figura do espectador. E ainda assim, ao ser esta figura vicária da autoria, ele não deixa de ser ironizado nas suas impotência, tibiez e falta de autoridade.

E eis aqui uma segunda dimensão do modelo ao qual pode ser convertido o objeto, nesta conclusão: a progressiva desautorização do autor enquanto sujeito detentor dos sentidos. Vimos que a alegoria de *Tony Manero* garantia à instância autoral esta certeza de que os sentidos eram atribuídos desde a emissão, cabendo ao espectador apenas õdesvendarö tais sentidos, ocultos pela máscara da alegoria. Já em *Post mortem*, o exercício paramétrico da narração pressupõe uma instância autoral que, na verdade, operava de forma maquinal, selecionando opções dentro dos parâmetros que se colocavam. Tratava-se de um exercício estilístico que, em verdade, não era a afirmação de uma individualidade, mas apenas resultado de uma õoperaçãoö quase que impessoal, um exercício acético de decupagem. Aqui, o conceito de õestiloö em Bordwell (õo uso sistemático de recursos cinematográficos no filmeö (BORDWELL, 1996: 50, tradução nossa¹³⁴)) nos permitiu escapar das concepções românticas do estilo enquanto traço de uma subjetividade criadora. Assim, em *Post mortem*, o que se tem propriamente é o apagamento da autoria. Por último, em *No*, a hibridização das imagens diegéticas com as imagens de arquivo implode a ideia de uma *mise en scène* como este universo controlado do filme. O autor não é mais esta autoridade, este demiurgo de um mundo que está, agora, õinvadidoö, õmaculadoö pela presença de imagens alheias, que não são as suas: as imagens de arquivo¹³⁵. Daí que, sob esse prisma, a trilogia é um modelo da mitigação da figura hierática do autor enquanto detentor soberano do processo de significação de um filme.

¹³⁴ õEl uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme.ö

¹³⁵ A hibridização de imagens em *No* poderia permitir uma investigação do filme a partir do conceito de õcinema de dispositivoö (e eis aqui mais uma abertura para pesquisas vindouras). De fato, como se viu, a õintromissãoö de imagens alheias na diegese implode a própria ideia de *mise en scène* como este mundo coerente e fechado do filme. Como aponta Oliveira (2013), õNo filme-dispositivo, não há *mise en scène* no sentido clássico (decupar uma cena com base em exigências de ordem dramática) nem moderno (reconstrução da realidade com base na fragmentação), mas, antes, a definição de uma *estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático. Uma vez estabelecido o conceito e

De par com a interdição do autor enquanto doador pleno de sentido está a concomitante abertura para a interpretação do espectador ó uma outra, e última, importante dimensão do modelo que aponta para o progressivo dissenso acerca dos sentidos. Se em *Tony Manero*, estes são indevassáveis, pois que estão determinados desde a emissão, em *No*, o desacordo em torno da ironia, por seu intrínseco caráter õtransideológicoö (HUTCHEON, 2000), explicita esta abertura para a interpretação ó algo de que a interpretação de Nelly Richard para *No* nos deu prova. Abolida a autoridade autoral, resta ao filme se lançar na indefinição de sentidos, abrindo-se, finalmente, para um sujeito interpretante. Há mesmo a instalação de um desentendimento na produção de sentidos, um desacordo sobre aquilo que se diz e o modo legítimo de se dizê-lo¹³⁶. *No* instaura, assim, uma nova õpartilha do sensívelö (RANCIÈRE, 2005) pela duplicidade dos sentidos, que é da mesma natureza daquela duplicidade do ator da cena trágica, tão combatida por Platão e da qual nos fala o mesmo Rancière. Nada está mais propriamente no lugar que lhe caberia õnaturalmenteö: nem o autor é esta figura inabalável, detentora dos sentidos; nem o espectador está mais apassivado na sua condição espectral. *No* concluiria assim a passagem de um regime mimético a um estético, a uma multiplicidade de sentidos em aberto.

Assim, encarada como um triplo modelo ó a variação na concepção de representação; a ressignificação do papel do autor enquanto produtor de sentidos; a progressiva abertura para a interpretação do espectador ó, a trilogia de Pablo Larraín nos afigurou como esta dinâmica de forças que a análise fílmica procurou apreender.

elaborado o dispositivo, a narrativa *se faz acontecer*, ao passo que os principais movimentos da *mise en scène* clássica se baseavam na intencionalidade do autor. No cinema de dispositivo, trata-se de fazer surgir um mundo se valendo de um conceito, invertendo a posição clássica do cinema de autor, que consistia em criar uma forma baseada no mundo (...) O dispositivo amortece a vontade de potência do realizador e permite que o filme seja invadido por eventos dirigidos somente em parteö (OLIVEIRA, 2013: 137).

136 õO desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancuraö (RANCIÈRE, 1996: 11).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARISTOTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa nacional ó Casa da moeda, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema**. Lisboa: Edições Aster, 1960.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 2002.

_____ et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 2013.

_____ MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2013.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papyrus, 2006.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BALÁZS, Béla. O homem visível. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 77-83.

BARROS, Antônio; JUNQUEIRA, Rogério. A elaboração do projeto de pesquisa. In: BARROS, A.; DUARTE, Jorge. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2011. p. 32-50.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita precedida de ãA noção de despesaö**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 411-434.

BAUER, Martin; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 39-63.

_____; GASKELL, George. Para uma prestação de contas pública: além da amostra, da fidedignidade e da validade. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 470-490.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz.** Campinas: Papyrus, 2008.

_____. **La narración en el cine de ficción.** Barcelona: Paidós, 1996.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema, volume I.** São Paulo: Senac, 2005.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema.** Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

CASETTI, Francesco; CHIO, Frederico di. **Cómo analizar un film.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

CAVALLO, Ascanio; MAZA, Gonzalo. (Org.). **El novíssimo cine chileno.** Santiago: Uqbar, 2010.

CORREA, Sofía et al. **Historia del siglo XX chileno.** Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. **Cámaras en trance.** El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Imagem-tempo. **A imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 187-198.

GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora da UnB, 2009.

GERALDES, Elen; MACHADO, Liliane. (Orgs.). **Questões emergentes de comunicação.** Brasília: LGE Editora, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 2008.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão.** São Paulo: Papyrus, 1996.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HUNEEUS, Carlos. **Chile, un país dividido.** La actualidad del pasado. Santiago: Catalonia, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. O dominante. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 3, edição 5, jul./dez. 2014.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LARRAÍN, Jorge. **Identidad Chilena**. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

LARRAÍN, Pablo. **Cinco perguntas a Pablo Larraín sobre ~~Não~~** Entrevista disponível em: www.c7nema.net/entrevista/item/38772-5-perguntas-a-pablo-larrain-sobre-nao.html. Acesso em: 7 set. 2013.

_____. Entrevista à CNN Chile. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=p5JDulbgIn0. Acesso em: 20 ago. 2013.

_____. Entrevista ao site Twitchfilm, publicada em 17/12/2008. Disponível em: <http://twitchfilm.com/2008/12/tony-manerointerview-with-pablo-larrain.html>. Acesso em: 15 nov. 2014

_____. Entrevista ao site Filmcomment, publicada em 19/04/2012. Disponível em: <http://www.filmcomment.com/entry/projecting-the-past-an-interview-with-pablo-larrain>. Acesso em: 24 maio 2015.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LECHNER, Norbert. **Los patios interiores de la democracia**. Santiago: FLACSO, 1988.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: brasiliense, 1990.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 375-380.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo. (Org.). **De olho na imagem**. Brasília: Abaré/Fundação Astrojildo Pereira, volume 1, 2006.

_____; BULCÃO, Armando. Representación social y publicidad: la polémica como estrategia publicitaria. In: RAMOS, Gerardo Pastor; LOBO, Maria Rosa; GONZÁLEZ, Ana L. (Org.). **Cultura y medios de comunicación**. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2002, volume 1, p. 305-330.

MOUESCA, Jacqueline; ORELLANA, Carlos. **Breve historia del cine chileno**: desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

MOULIAN, Tomás. **Chile actual**: anatomía de un mito. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**. São Paulo: USP, ano 39, n. 37. Tradução de Samuel Paiva.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

ODART, Jean-Piere. O efeito de real. **Revista Poiesis**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, edição 13, ago. 2009, p. 241-259. Tradução de Luciano Vinhosa.

PEIXOTO, Michael. **A reconfiguração da autoria na linguagem audiovisual contemporânea**. Tese de doutorado. Brasília: UnB, 2014.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POPPER, Karl. **Conjecturas e refutações**: o progresso do conhecimento científico. Brasília: Editora da UnB, 2008.

PUCCI Jr., Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando. **História mundial do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.

PUDOVKIN, Vsevolod. O diretor e o roteiro. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 71-74.

PULIDO, Carolina Larraín. Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del cine digital. **Revista Aisthesis**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, n. 47, p. 156-171.

RAMÍREZ, Elizabeth. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. **Revista Aisthesis**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, n. 47, p. 45-63.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

_____. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O desentendimento. Política e Filosofia.** São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICHARD, Nelly. **Crítica de la memoria.** Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

_____. **Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora.** Primavera 2014. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>. Acesso em: 25 de julho de 2015.

_____. **Residuos y metáforas:** ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense 1984.

SOUSA, Eudoro. Introdução in ARISTOTELES. **Poética.** Lisboa: Imprensa nacional ó Casa da moeda, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Altos e baixos da atualidade de Brecht.** Sequências Brasileiras, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papyrus, 2006.

_____. Teoria do cinema: a poética e a política do pós-modernismo. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. (Org.). **O pós-modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

URRUTIA, Carolina. Hacia una política em tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). **Revista Aisthesis.** Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, n. 47, p. 33-44.

_____. **Un cine centrífugo:** ficciones chilenas 2005-2010. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2013.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** São Paulo: Papyrus, 2012.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** São Paulo: Papyrus, 2013. p. 89-156.

XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Historical allegory. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. (Org.). **A companion to film theory**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 333-362.

WALSH, Martin. **The brechtian aspect of radical cinema**. London: BFI Publishing, 1981.