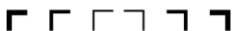




UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **Bruno Ghetti Macedo**,  
na forma em que se segue:

Aos 15 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **Bruno Ghetti Macedo** formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar (UFF), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF), Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Mate-me de sensações: excesso e corporeidade na obra de Anita Rocha da Silveira”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade da pesquisa e a capacidade de realizar apanhados conceituais com pertinência e boa articulação, circunscrevendo de modo competente a discussão teórica que embasa a dissertação. Ressalta ainda a qualidade da análise da obra da cineasta que vai além da mera ilustração do arcabouço teórico, mas está organicamente articulada na reflexão.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO ( X ) NÃO APROVADO ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Mariana Baltar (Orientador - UFF)

Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

Pedro Maciel Guimarães Júnior (UNICAMP)

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

BRUNO GHETTI

**MATE-ME DE SENSAÇÕES: EXCESSO E CORPOREIDADE  
NA OBRA DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA**

Niterói  
2021



BRUNO GHETTI

**MATE-ME DE SENSAÇÕES: EXCESSO E CORPOREIDADE  
NA OBRA DE ANITA ROCHA DA SILVEIRA**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mariana Baltar

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

G411m Ghetti, Bruno  
Mate-me de sensações : Excesso e corporeidade na obra de Anita Rocha da Silveira / Bruno Ghetti ; Mariana Baltar Freire, orientadora. Niterói, 2021.  
127 f. : il.  
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.85042781153>  
1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema nacional. 4. Estética. 5. Produção intelectual. I. Baltar Freire, Mariana, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

BRUNO GHETTI

Mate-me de sensações: excesso e corporeidade  
na obra de Anita Rocha da Silveira

Rio/Niterói, 15 de dezembro de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fabián Nuñez (UFF)

---

Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães (Unicamp)

---

Profa. Dra. Mariana Baltar (UFF)

Niterói  
2021

Para Marietta.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, por simplesmente tudo.

A Luiz Cláudio, Chiquita e Marietta, por me permitirem um oásis de compreensão, tolerância e amor em tempos de uma pandemia atroz e em um contexto político tenebroso.

À professora Mariana Baltar, por toda ajuda, inspiração e, sobretudo, confiança.

Aos professores Fabián Nuñez e Carolina Amaral, pelo apoio e auxílio. Também aos professores Denilson Lopes e Pedro Maciel Guimarães, este último por ajudar no pontapé inicial neste projeto.

A Anita Rocha da Silveira, por fornecer um objeto de estudo tão estimulante e prazeroso.

A minhas irmãs, meus sobrinhos, Bife, Mika, Papagueno, Rodrigo, Stian, Jola, Michele, Bete, Xaxt, Egípcia e os que, em horas de crise, foram um porto seguro ou uma válvula de escape.

Esta dissertação é dedicada à memória de Aldir Blanc, Antonio Bivar, Nicette Bruno e tantos talentos que foram vitimados pelo descaso e instintos assassinos de um governo desumano – o qual, estou certo, não há de durar muito.

## RESUMO

A cineasta Anita Rocha da Silveira possui uma obra autoral que se vale de diversos elementos do cinema de gênero, sobretudo o horror. Com filmes sobre a juventude de classe média carioca, povoados de personagens atraídos pelo mórbido, a diretora faz um uso peculiar de imagens e sons, com uma exacerbação estética de certos elementos cinematográficos e um foco especial no corpo humano, expondo-o de maneira excêntrica, exagerada, muitas vezes em trechos sem “explicação” aparente em termos narrativos. Nosso objetivo é estudar esse cinema que opera em modo de excesso, inserindo-se em uma tendência contemporânea brasileira de um uso ressignificado de certos procedimentos dos chamados “gêneros do corpo”. Verificaremos como essa estética se presta a chamar atenção do espectador, extraindo sensações extremas, criando afetos distintos e estranhamentos, gerando singulares formas de o público se relacionar com o que é mostrado na tela. Um cinema que é, ao seu modo, político e alinhado às concepções modernas de liberdade de representação e de performance do corpo na arte.

**Palavras-chave:** excesso; corpo; estranhamento; performance

## ABSTRACT

Anita Rocha da Silveira is a Brazilian female moviemaker, who uses in her films many different elements borrowed from genre movies, especially from horror. Her stories are inhabited by young characters that belong to Rio de Janeiro's middle classes, most of them female adolescents that are attracted by morbid issues. Silveira works on a very peculiar aesthetical project, where cinematographic elements and the human body are shown in an eccentric, exaggerated form, and where there are often scenes that have no apparent explanation if taken in classical narrative terms. Our aim is to study this kind of cinema that operates in a mode of excess, being part of a contemporary tendency in Brazil's moviemaking that re-signifies certain procedures from the so-called "genders of the body". We will verify how this aesthetics grabs the attention of the spectator, extracting extreme sensations from the audience, creating different affects and estrangements, generating new possibilities to make the spectator relate to what is shown onscreen. A cinema that is, in its own way, political and aligned with modern conceptions of performance and freedom of representation of the human body on art.

**Keywords:** excess; body; estrangement; performance



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>Aspectos gerais</b>	<b>10</b>
<b>Anita Rocha da Silveira no cinema nacional</b>	<b>14</b>
<b>Estrutura da dissertação</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 1. O cinema em modo de excesso</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Uma categoria estética</b>	<b>20</b>
<b>1.2. Excesso e atração</b>	<b>26</b>
<b>CAPÍTULO 2. O Estranhamento</b>	<b>34</b>
<b>2.1. Para além do ilusionismo</b>	<b>34</b>
<b>2.1.1. O espectador, Brecht e Eisenstein</b>	<b>37</b>
<b>2.1.2. Convocar pela estranheza: uma análise                 de <i>Os Mortos-vivos</i> (2012)</b>	<b>40</b>
<b>2.2. Complicando a forma</b>	<b>48</b>
<b>2.2.1. A intensificação cromática</b>	<b>50</b>
<b>2.2.2. O som estratégico</b>	<b>57</b>
<b>2.2.3. O olhar para a câmera</b>	<b>64</b>
<b>CAPÍTULO 3. O corpo</b>	<b>73</b>
<b>3.1. A cultura somática contemporânea</b>	<b>73</b>
<b>3.2. O corpo no cinema</b>	<b>75</b>
<b>3.3. Corpos elétricos</b>	<b>83</b>
<b>3.4. Representação e performance</b>	<b>97</b>
<b>3.5. O corpo degradado enquanto sintoma</b>	<b>108</b>
<b>3.6. Corpos em um cenário de horror</b>	<b>112</b>

<b>CONCLUSÃO</b>	<b>119</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>122</b>
<b>Filmes analisados</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

### Aspectos gerais

A diretora Anita Rocha da Silveira é um dos destaques da cena autoral no cinema carioca surgido no terceiro milênio, com filmes selecionados para eventos importantes como o Festival do Rio, a Quinzena dos Realizadores (em Cannes, na França) e o Festival de Veneza. Os quatro curtas-metragens da cineasta, *O Vampiro do meio-dia* (2008), *Handebol* (2010), *Os Mortos-vivos* (2012) e *Falos & badalos* (2013), trazem já elementos temáticos e estéticos que a realizadora retomaria e aprimoraria em sua estreia no formato longa-metragem, *Mate-me por favor* (2015)<sup>1</sup>.

Com filmes centrados em personagens adolescentes, secundaristas, da classe média do Rio de Janeiro (em geral, especificamente habitantes da Barra da Tijuca), muitos com um certo fascínio por lendas urbanas, narrativas mórbidas e a morte, Silveira criou uma obra autoral marcada pelo constante flerte com o cinema de gênero. Sobretudo o horror, mas também o cinema adolescente (ou *teen film*), o melodrama e a comédia, com eventuais incursões pelo musical. Em toda sua obra, destaca-se uma abordagem expressiva da corporeidade humana.

Em *O Vampiro do meio-dia*, o foco é em um rapaz que tem fetiche sexual por gotas de suor do corpo feminino (e, por vezes, também do masculino). Em *Handebol*, além de diversas cenas enfatizando a fisicalidade de garotas em plena atividade esportiva, há um interesse marcado da câmera por mostrar sangue, paralelamente a uma certa fixação das personagens pela degradação física. Em *Os Mortos-vivos*, o corpo volta a ser o centro em diversos instantes, em um curta cuja temática é, ironicamente, a ausência (física) súbita de

---

<sup>1</sup> Em julho de 2021, enquanto nossa pesquisa entrava na reta final, o segundo longa-metragem de Silveira, *Medusa*, teve sua *première* mundial na Quinzena dos Realizadores, na França, evento paralelo ao Festival de Cannes. Entre outubro e novembro do mesmo ano, foi também apresentado em duas sessões especiais dentro da programação da Mostra de Cinema de São Paulo, a um público numericamente muito reduzido, permanecendo até a conclusão deste trabalho ainda inédito no circuito comercial brasileiro ou em serviços de *streaming*, sem sequer uma previsão de estreia. Embora o filme também lide com a questão da corporeidade e utilize fartamente o modo de excesso, optamos por deixá-lo de lado do nosso *corpus*, sobretudo por uma questão de logística de pesquisa e de dificuldade de acesso à obra.

pessoas em relacionamentos amorosos-sexuais. E *Falos & badalos* mostra uma garota que se encanta com o físico e o formato fálico de algumas estátuas cariocas.

Mas é mesmo em seu primeiro longa-metragem que Silveira mais explora a questão da corporeidade das personagens. *Mate-me por favor* apresenta uma série de homicídios violentos de jovens nos arredores da região onde um grupo de garotas mora e estuda. A protagonista, Bia, é especialmente seduzida por aquele universo de mortes, tão estranho à sua rotina de menina classe média, mas que lhe parece absurdamente excitante. Ela passa a ter uma espécie de obsessão por aqueles casos, que transita entre a morbidez e a libertação pessoal (além de, metaforicamente, ser um rito de passagem para a idade adulta). Paralelamente, alastra-se pelo colégio de Bia uma onda sem precedentes de eventos que causam desarranjos e ferimentos aos corpos dos estudantes: hematomas, arranhões, vômitos e sangramentos passam a ser sintomas comuns àqueles jovens, que outrora pareciam ser impecavelmente saudáveis.

Um dos aspectos estéticos de destaque nos filmes da diretora – e que é o cerne da nossa pesquisa – é o emprego de procedimentos fílmicos que acentuam a dramaticidade e/ou a intensidade de certas cenas. É uma filmografia que faz uso da exacerbação audiovisual, destacando uma *mise en scène* que o cinema de linguagem clássico-narrativa<sup>2</sup> enquadrado como “acima do tom”, ainda que tais exacerbações fossem amplamente usadas em obras realizadas dentro do contexto deste cinema clássico. Faz um uso excêntrico de maquiagem, figurinos, cenários, música e efeitos sonoros, iluminação, angulações de câmera, primeiros planos e câmera lenta (e, às vezes, acelerada), incluindo igualmente uma série de cortes e inserções de cenas inusitadas, que interrompem o fluxo narrativo, levando a mente do espectador a percorrer caminhos que uma filmografia mais convencional evitaria em nome de manter o ilusionismo propiciado pela trama.

---

<sup>2</sup> Utilizamos neste trabalho o termo “linguagem clássico-narrativa” a partir da aceção de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson (1985) para se referir à que caracteriza a produção predominante nos estúdios de Hollywood até a década de 1960, iniciada sobretudo a partir da contribuição técnica e estética de D.W. Griffith ao cinema de ficção, nos anos 1910. São filmes que, em geral, priorizam a narração e o desenvolvimento de um enredo, em que a técnica cinematográfica se presta a sobretudo transmitir informações da história (BORDWELL, STAIGER, THOMPSON, 1985, p.23), mais do que a servir enquanto ferramenta expressiva com finalidade artística e experimental. Esses filmes tendem a priorizar relações de causalidade, cronologia e procedimentos variados que busquem um efeito de ilusionismo, de forma que o espectador não tenha sua atenção desviada da narrativa. Sabemos, no entanto, que nenhum filme é um representante “puro” do que aqui chamamos linguagem clássico-narrativa, e por isso mesmo tal conceito talvez seja antes uma abstração do que algo de fato palpável. Entendemos, assim, o termo enquanto uma convenção para nos referirmos à linguagem geral de um cinema cuja economia narrativa se baseia amplamente em princípios como os descritos acima.

Tais procedimentos se enquadram em um conceito que é central no nosso trabalho: o do cinema em “modo de excesso”, conforme proposto por Mariana Baltar (2012), a partir da terminologia criada por Peter Brooks (1995) na análise deste último sobre o melodrama teatral e literário. Refere-se a um certo tipo de filme que faz uso de uma série de técnicas muito comuns ao cinema que Linda Williams (1991) chama de “gêneros do corpo”, ou seja, o cinema de gênero que se vale da exacerbação de situações que ressaltam a fisicalidade dos personagens para operar no espectador respostas sensoriais fortes, por vezes até bastante contraditórias. Um cinema em que “há o espetáculo de um corpo flagrado sob o controle de uma sensação ou emoção extrema” (WILLIAMS, 1991, p.4).

Silveira utiliza o corpo humano como portador de mensagens diegéticas e metafóricas, mas não apenas: explora-o em seu potencial de intensificar determinadas reações que a cineasta pretende extrair de seu público. Em sua obra, a diretora salpica ao longo da narrativa inserções de cenas desestabilizadoras que têm parentesco com o conceito introduzido no cinema (a partir de uma formulação inicialmente relegada ao teatro soviético) por Sergei Eisenstein (1983): o das “atrações”, denominação que ganharia novos contornos a partir da contribuição sobre o tema trazida por Tom Gunning (2006), mais afinada no mundo contemporâneo. Buscar compreender como funcionam essas inserções de atrações pelos filmes é parte fundamental da nossa pesquisa.

A diretora recorre ao excesso enquanto estratégia de comoção ou estímulo a reações afetivas<sup>3</sup>, mas não apenas: exige também que o espectador se mobilize (e talvez até modifique sua forma de observar) diante da exposição de um excesso que busca romper com o ilusionismo, propondo por vezes uma ruptura momentânea da fixação da atenção do público sobre a obra. Não raro isso acontece pela exposição por parte da cineasta de um corpo autônomo e portador de uma liberdade que a linguagem clássico-narrativa, por motivos de economia narratológica, costuma ocultar. Assim, pode-se dizer que existe, também, um forte aspecto político no uso do excesso pela cineasta carioca, uma vez que ela

---

<sup>3</sup> Usamos o termo “afeto” no sentido da obra de arte que gera algum tipo de resposta em termos de sensação, emoção ou qualquer outra força energética que denote que o espectador foi de alguma maneira “afetado” por ela, tanto positiva ou negativamente – noção semelhante à utilizada por Baruch Espinoza, ainda no século XVII: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão” (ESPINOZA, 1973, p.163). Cf. ESPINOZA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

“força” o espectador a entrar em contato com uma fisicalidade expressiva e, por vezes, até marginalizada, que em outro contexto o público provavelmente evitaria observar.

Nesse sentido, uma noção fundamental para a nossa pesquisa é a do corpo que se mostra, que se faz visível e performativo, sendo produtor de imagens que tirem o espectador da indiferença ou mesmo que despertem nele algum tipo mais forte de afeto. De acordo com Vincent Amiel (1998), a linguagem clássico-narrativa tende a mostrar o corpo humano de maneira objetificada, enquanto mera imagem ou mesmo uma simples ferramenta a serviço de uma ideia ou uma narrativa. O cinema de Silveira segue uma linha que rompe com essa tradição, propondo uma nova abordagem desses corpos.

Ou seja, embora não deixem de ser usados de maneira a transmitir ideias, os corpos ocupam o espaço cênico com certa autonomia. Mais que isso: são eles que definem muitas das ideias a serem representadas, já que são objeto de culto das personagens de Silveira. cremos que, em uma nova representação corpórea, seu cinema contribui para uma reformulação de imaginários tradicionais, por uma decolonização do olhar do público.

É preciso entender a análise da obra de uma cineasta mulher é de grande relevância, dado o histórico desprezo (só muito recentemente em vias de reparação) dos estudos críticos e acadêmicos sobre as realizadoras. Torna-se ainda mais importante quando a diretora em questão trabalha com códigos de um gênero cinematográfico tradicionalmente feito (e consumido) por homens, como o terror. O fato de a cineasta ser brasileira e ter mais especificamente um olhar carioca sobre um bairro do Rio tão peculiar e ainda pouco abordado no cinema (a Barra da Tijuca) complementam o que Silveira tem de importante enquanto objeto desta nossa pesquisa, realizada em uma universidade pública fluminense.

O projeto se faz também importante no sentido em que se insere enquanto reflexão sobre o contemporâneo, a partir da ênfase sobre as novas representações do corpo no cinema e no seu potencial gerador de afetos sobre o público. A pesquisa se justifica, igualmente, como prolongamento das discussões acerca do uso ressignificado de elementos do cinema de gênero na filmografia brasileira recente e em como o excesso utilizado por esse grupo de filmes afeta o espectador moderno, tanto em termos estéticos e quanto em termos políticos.

Trabalhamos tendo por hipótese central a ideia de que a obra de Silveira, apesar de trazer um aspecto claro de homenagem/revisita ao “cinema de gênero”, possui uma função sobretudo política em sua relação com o espectador, pela forma como usa o excesso para desestabilizá-lo e propor que tenha um novo olhar sobre os corpos que se mostram, sob um

ponto de vista não alinhado à linguagem clássico-narrativa. Acreditamos que, nesse sentido, o uso do modo de excesso tem papel essencial para o êxito do projeto estético da realizadora.

Como se trata de uma pesquisa teórica que exige extensivo estudo de filmes, optamos por uma análise textual com foco nas dimensões estéticas e estilísticas da obra estudada, com base na descrição de procedimentos da diretora e em nossas inferências sobre eles. No que a nossa pesquisa tem de mais específico, o estudo do excesso, a base referencial teórica é a proposta por Williams (1989, 1991), iniciada na análise sobre o cinema pornô feminino, mas estendida aos “gêneros do corpo”. A noção de excesso é especialmente estudada a partir da conceituação de Baltar (2012), derivada de Brooks (1995) e amparada na noção de Eisenstein (1983) sobre as atrações, posteriormente modernizada por Gunning (2006).

O conceito de estranhamento na arte, tal como proposto por Bertolt Brecht (2005), também guia nossa análise sobre alguns procedimentos fílmicos utilizados por Silveira, bem como a noção proposta por Tomás Gutiérrez Alea (1984) do quanto ideias de Brecht e Eisenstein podem ser úteis na compreensão de como um cinema calcado no poder desestabilizador das imagens opera na mente do espectador.

Utilizamos, ainda, o estudo do corpo a partir da compreensão de Amiel (1998) sobre a representação tradicional do mesmo no cinema e com a percepção de modernidade proposta por Jurandir Freire Costa (2004), na qual, nós pensamos, o cinema de Silveira está firmemente inserido. A noção de performance, central no que Elena Del Río (2008) chama de cinema “afetivo-performativo”, que acreditamos ter afinidade com a obras estudadas, também nos serve de base. Assim como, por fim, noções relativas ao espaço inóspito em que os corpos dos personagens se situam na obra de Silveira, muitas vezes “não lugares”, segundo a definição de Marc Augé (1998).

### **Anita Rocha da Silveira no cinema nacional**

Graduada em cinema pela PUC-RJ, Anita Rocha da Silveira começou a fazer filmes em uma época em que o Brasil voltava a ter um ritmo de produção cinematográfica mais intenso, cerca de uma década e meia depois de o número de longas-metragens nacionais lançados anualmente praticamente chegar a zero, após o fim da Embrafilme e a pífia política

cultural do governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992). Em um processo que ficou conhecido na mídia por “Retomada”, a produção de longas brasileiros foi paulatinamente voltando a acontecer a partir de meados da década de 1990, conseguindo só muito lentamente reconquistar um patamar produtivo como o de antes do governo Collor.

Nesse processo, o ano de 2006 foi um marco, já que, a partir de então, o cinema brasileiro se manteria com uma produção anual sempre superior a 70 longas-metragens (e, após 2013, o número ficaria sempre acima dos 100)<sup>4</sup>. Silveira estreou em 2008, ano de sua formatura, quando lançou o curta *O Vampiro do meio-dia*.

Naquele final dos anos 2000, com a Retomada da produção nacional devidamente estabelecida, começou a brotar no cenário brasileiro um cinema bastante plural, diversificado em termos de estética e de temática, feito com orçamento reduzido ou relativamente baixo e agora já não tão centrado no eixo Rio de Janeiro – São Paulo (embora também com realizadores de obras importantes em ambos os locais). Impulsionados por uma série de políticas públicas de incentivo e por talentos com disposição a trabalhar muitas vezes em esquemas produtivos calcados na colaboração de vários diretores em diferentes funções nos filmes de amigos, novos realizadores iniciaram uma produção bastante profícua, que inclusive levou o Brasil a participar de diversos festivais internacionais, trazendo ao país vários prêmios e dando nova visibilidade ao nosso cinema.

Muitos jornalistas e acadêmicos acabaram se referindo a essa pujante produção nacional como “Novíssimo Cinema Brasileiro”, uma referência que fazia uma alusão ao Cinema Novo (anos 1950 e 1960), ainda hoje o período em geral tido mundialmente como o mais criativo e prestigiado da filmografia brasileira. Segundo o pesquisador Marcelo Ikeda (2012), os filmes do Novíssimo Cinema Brasileiro “possuem um arranjo colaborativo com um modo de produção mais flexível, em que o modo de constituição das equipes se afasta das hierarquias do *set* de filmagem de uma típica produção industrial” (IKEDA, 2012). Mais adiante, após mencionar como exemplos típicos desse cinema a obra de coletivos como Alumbramento (Ceará), Teia (Minas Gerais) ou Símio (Pernambuco), o mesmo Ikeda destaca que esses filmes ficavam em um meio termo entre a ficção, o documentário e as artes visuais, sendo “exemplos de uma produção em que as relações entre cinema e vida, como

---

<sup>4</sup> Dados obtidos em infográfico de 2017, publicado no site do jornal “O Globo”, disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-quantidade-de-filmes-nacionais-lancados-no-cinema-ano-a-ano.html> (acesso em: novembro de 2020).



uma estética da afetividade, extrapolam o próprio roteiro do filme e se instauram no [...] processo de produção da obra” (ibidem).

No entanto, como em praticamente toda tentativa de rotulação, existia também na etiqueta do Novíssimo Cinema Brasileiro uma enorme vontade de dar conta de uma produção que era por demais heterogênea, não configurando um movimento estético ou mesmo geracional propriamente dito, conforme aponta a pesquisadora Maria Carolina Vasconcelos-Oliveira (2014):

O uso da etiqueta ‘novíssimo’ cinema, no entanto, não é visto como adequado por muitos realizadores e críticos, já que há uma hesitação em consolidar essa produção como um movimento, um grupo ou uma geração – o que se justifica pelo fato de não ser possível identificar uma unidade estética e temática no conjunto de filmes em questão. Não há um ‘programa’ em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2014, p.10)

Ainda assim, por mais artificial que seja a ideia de uma “escola” ou de uma produção cinematográfica brasileira homogênea, é importante compreender que, de fato, a partir de fins dos anos 2000, houve o surgimento de novos realizadores brasileiros que se destacaram no cenário internacional, com uma produção especialmente elogiada e muito debatida na própria imprensa e nas universidades brasileiras. A despeito das diferenças nos modos de produção, nos temas e mesmo nas intenções estético-temáticas, esses novos realizadores arejaram o cinema brasileiro e jogaram luz para a variedade de suas tendências estilísticas.

Nesse contexto, Anita Rocha da Silveira surge como um desses nomes de obra autoral de destaque, ainda que não fosse arquetipicamente uma representante do Novíssimo Cinema Brasileiro, já que não trabalhava com orçamento tão reduzido como o dos coletivos mencionados por Ikeda (2012) nem participava de um esquema de colaboração tipicamente desses grupos artísticos. Mas era uma representante de uma produção fílmica que trazia características tanto do “cinema de arte” quanto do mais comercial – e uma voz essencialmente feminina, com uma preocupação atenta ao *zeitgeist* dos anos 2010 no que tange à representação sobre questões relativas à sexualidade e à emancipação feminina, com igualmente destacada habilidade em trazer um novo frescor ao cinema de gênero.

Sobre este último aspecto, aliás, convém destacar que, nos anos 2010, viu-se no cenário cinematográfico mundial uma revitalização do gênero terror, embora com algumas variações de natureza estética e, para alguns, também política, em relação à filmografia de

horror mais clássica. Atribui-se ao crítico britânico Steve Rose (2017), do jornal inglês “The Guardian”, a autoria de um termo que logo se disseminou no jornalismo, como uma tentativa de rotular essa nova produção fílmica do cinema de horror feito mundo afora: “pós-terror”.

A categoria incluiria filmes que se dedicam a trabalhar com sustos e algumas regras do horror convencional, mas com menos investimento em cenas espetaculares causadoras de pânico e trazendo um subtexto menos voltado a aspectos sobrenaturais, valorizando um viés político, psicológico e até sociológico, em que o terror na tela seria uma alegoria do horror do mundo real. Rose cita como exemplos dessa corrente filmes como *A Bruxa* (Robert Eggers, 2016), *Sombras da vida* (David Lowery, 2017) e *Ao Cair da noite* (Trey Edward Shults, 2017), embora a tendência já se verificasse alguns anos antes de quando o texto foi publicado, em longas como o sueco *Deixa ela entrar* (Tomas Alfredson, 2008) e o estadunidense *A Corrente do mal* (David Robert Mitchell, 2014).

O ano de 2014 foi curioso, aliás, por marcar o lançamento de obras importantes do gênero dirigidas por mulheres: *O Babadook*, da australiana Jennifer Kent, *Garota sombria caminha pela noite*, da britânica Ana Lily Arminpour, e *O Sonâmbulo*, da norueguesa Mona Fastvold. Todos com um olhar que, de certa forma, trazia uma ressignificação de papéis femininos no gênero horror, destacando seu protagonismo para além de uma mostraçãõ meramente objetificada de seus corpos sendo vitimados e violentados (NASTASI, 2014).

É com esse pano de fundo que, em 2015, Anita Rocha da Silveira lança *Mate-me por favor*, que, embora não seja um filme estritamente de terror, possui vários elementos característicos desse gênero. E sua preocupação de natureza sociológica, ou mesmo as cenas que se interessam menos em propriamente dar sustos no público do que em fazer um uso expressivo e original dos códigos do cinema de horror tradicional, utilizando o excesso enquanto possibilidade estética, poderiam incluí-la entre os realizadores de um “pós-terror” nacional – a exemplo de alguns cineastas contemporâneos, como Juliana Rojas (*Sinfonia da necrópole*, 2014), Marco Dutra (*Quando eu era vivo*, 2014), Rojas e Dutra em codireção (*As Boas maneiras*, 2017) e Gabriela Amaral Almeida (*O Animal cordial*, 2017).

No entanto, assim como a etiqueta Novíssimo Cinema Brasileiro é problemática, a do “pós-terror” também é conceitualmente bastante discutível. Pode-se argumentar, de saída, que o cinema de horror, apesar de falar de monstros, derramamentos de sangue e temas sobrenaturais, sempre o fez, de certa forma, como uma maneira de abordar as coisas terríveis do mundo real. Aliás, alguns cineastas, como o estadunidense George A. Romero (*A Noite*

*dos mortos-vivos*, 1968), realizam um cinema fundamentalmente político, e diretores como o franco-polonês Roman Polanski (*O Bebê de Rosemary*, 1968) e o inglês Nicolas Roeg (*Inverno de sangue em Veneza*, 1973) preocupam-se claramente com a composição psicológica de suas personagens, além de usarem ferramentas do cinema de horror de maneira bastante mais sofisticada do que os filmes rotineiros do gênero, estes mais empenhados em simplesmente mostrar corpos destroçados, criaturas satânicas e mortes sanguinárias pela via de um sensacionalismo de apelo muitas vezes fácil e imediato.

Em 2017, o jornalista Guilherme Genestreti, do jornal “Folha de S.Paulo”, em reportagem que debatia o conceito criado por Rose, entrevistou justamente Juliana Rojas, Marco Dutra e Gabriela Amaral Almeida, questionando sua visão sobre o “pós-terror”. Todos os três se disseram avessos a essa rotulação – na reportagem, Rojas diz que o termo é “reducionista”. “[Os críticos] Notam que alguns filmes têm qualidade dramaturgica e não aceitam que sejam de terror, daí o renomeiam” (ROJAS apud GENESTRETI, 2017). Também entre os críticos de cinema, o termo nunca foi exatamente uma unanimidade, a ponto de, com o tempo, a terminologia perder a força, e sua menção na grande imprensa deixar de ser tão rotineira.

Mais uma vez, inserir Anita Rocha da Silveira em uma escola ou tendência se mostra infrutífero, mas não deixa de ser um exercício que permite perceber a cineasta carioca dentro de um contexto de produção em que não estava sozinha. O que importa é compreender que, ao lado de diretores como os mencionados, tem feito uso de técnicas do cinema de gênero para criar obras de aspecto mais singularizado, híbridas, mais preocupadas com o uso estético daquilo que o horror tem a oferecer enquanto possibilidade cinematográfica do que apenas com estimular displicentemente a produção de adrenalina no corpo do espectador.

Cabe também abordar, aqui, um pouco da recepção da obra de Silveira pela crítica de cinema nacional. No pouco que se encontra pela internet, as análises sobre seus curtas (formato que tradicionalmente gera muito menos textos críticos do que longas) tendem a reconhecer seus pontos positivos, ainda que em críticas em que nem sempre se atenham sobre as questões mais fundamentais (e que procuramos destacar neste trabalho) da obra de Silveira. *Handebol*, por exemplo, rendeu um inusitado paralelo com uma filmografia que, a priori, não seria a mais óbvia quando se assiste ao filme – na revista “Filme Cultura”, Tatiana Monassa (2011) menciona o curta como uma das obras que fazem o Brasil tangenciar “uma espécie de *world cinema* inspirado em traços marcantes da produção independente asiática”,

de cineastas como Wong Kar-wai e Hou Hsiao-hsien. E Fabio Andrade (2009), com a pompa típica da “Revista Cinética”, entrega-se a superinterpretações meio infrutíferas sobre o curta, como quando comenta uma cena: “A latência de se estar em um constante devir vem por uma longa sequência em fusão, onde as personagens parecem movidas pela vontade de tocar seus outros eu’s (do passado e do futuro)” (ANDRADE, 2009), muito embora, em outros pontos do texto, até consiga abarcar questões pertinentes sobre as pulsões das personagens.

Já *Mate-me por favor*, obviamente por se tratar de um longa que estreou em cerca de 40 salas em todo o Brasil, cuja visibilidade recebeu ainda o reforço de uma premiada participação no Festival do Rio e a exibição na mostra Orizzonti do Festival de Veneza, foi bem mais debatido em textos críticos, em análises inclusive mais atentas ao que o longa tinha de positivo e negativo. No geral, as críticas penderam para o elogio, realçando a capacidade de abordar com destreza o universo adolescente, a habilidade para lidar com os códigos do cinema de gênero e a originalidade estética da diretora – na “Folha de S.Paulo”, por exemplo, o crítico Cassio Starling Carlos destacou o “talento da realizadora para o cinema, na contramão do óbvio” (STARLING CARLOS, 2016). No entanto, houve também acusações de excesso de formalismo: *Mate-me por favor* seria um filme “cujo exibicionismo formal não consegue ir além de si mesmo, pois não propõe nada”, segundo observação de Rodrigo Sá, do site “Janela de Cinema”. De modo geral, porém, o filme foi bem recebido pela imprensa, e Silveira apontada como uma promessa autoral feminina pós-Retomada.

### **Estrutura da dissertação**

Este trabalho é composto por esta introdução, três capítulos de desenvolvimento e uma conclusão. No primeiro capítulo, o foco é a noção de “excesso” no cinema, em que discutimos tal conceito, concluindo que se trata sobretudo de uma categoria estética pela qual se pode abordar certos temas em um filme, usando procedimentos que reiteram noções e saturam elementos formais de modo a estabelecer com o público uma nova relação afetiva.

A partir da compreensão do melodrama enquanto uma imaginação da sociedade burguesa moderna (BROOKS, 1995), mostramos como o excesso, elemento habitualmente atrelado a obras melodramáticas, também está presente em filmes de diversas outras linhagens e gêneros. E com base na noção do “cinema de atrações”, termo cunhado por Tom

Gunning (2006), vemos como o modo de excesso tende a convocar o público a partir de procedimentos que já existiam no cinema desde seus primeiros anos de existência.

No segundo capítulo, a noção de estranhamento na arte, de teóricos como Viktor Chklóvski (1990) e Bertold Brecht (2005), revelamos o quanto o modo de excesso pode estimular que o espectador tenha um certo distanciamento (ainda que momentâneo) da obra de arte, fazendo-o direcionar um novo olhar sobre a mesma. Ilustramos essa noção com uma análise do curta *Os Mortos-vivos*, tendo por base as discussões teóricas baseadas em Eisenstein (1983), Brecht (2005) e Gutiérrez Alea (1984). Depois, destacamos procedimentos que Silveira utiliza com frequência para distanciar o espectador da obra de modo que ele possa, em seguida, ser reconvocado pelo próprio potencial de atração (no sentido eisensteiniano do termo) do modo de excesso presente em diversos trechos do longa.

No terceiro capítulo, o foco é sobre a corporeidade tão destacada nos curtas da diretora e em *Mate-me por favor*. Analisamos o quanto os corpos que se mostram para a câmera em modo de excesso contribuem para uma mudança de paradigma na forma como o espectador observa o objeto fílmico. Um aspecto importante é especificamente a maneira como Silveira trata o corpo das personagens mulheres e o quanto isso faz parte de um projeto político de emancipação feminina – na comparação com os homens, as mulheres em sua obra são mais ativas, sexuadas, abertas a experiências, seja as de prazer ou as de dor e morte.

Vemos que Silveira pretende usar o corpo de forma política, afastando-se dos mandamentos da linguagem clássico-narrativa, em que o corpo só deve ser mostrado quando há necessidade dramática de ele aparecer em cena, conforme explica Amiel (1998). Ainda nesse capítulo, destacamos a questão da performatividade desses corpos e seu potencial de gerar subversões às “tirantias narrativas”, de acordo com a noção de Elena Del Río (2008). Fazemos, ainda, uma análise sobre o espaço em que se passam os filmes de Silveira, sobretudo a Barra da Tijuca, de *Mate-me por favor*, explicitando como esse bairro, por peculiaridades sociológicas, pode servir esteticamente como cenário de um filme de horror.

Por fim, no capítulo conclusivo, fazemos uma revisita breve a tudo o que foi discutido, apresentado as conclusões do trabalho, em que ressaltamos a importância do uso do excesso pela cineasta em sua busca por fazer um filme de apelo sensorial enquanto forma de captar afetivamente o espectador, de maneira que detecte no longa uma visão crítica de uma realidade bastante específica como a dos jovens retratados em seus filmes (de classe média, moradores da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro).

## Capítulo 1. O cinema em modo de excesso

### 1.1. Uma categoria estética

A ideia de “excesso” no cinema costuma ser mais fácil de perceber do que de definir. Quando um espectador assiste a um filme, não é incomum que note com alguma desenvoltura os trechos que eventualmente possuam características excessivas, “acima do tom” em relação ao resto da obra. Mas mais complicada é a tarefa de explicar de maneira mais elaborada o motivo pelo qual ele sabe que aquele trecho destoa do restante: o que exatamente o torna excessivo? Pergunta à qual é interessante anexar uma outra, dela decorrente: o quão pertinente é pensar no excesso enquanto uma categoria estética para refletir sobre o cinema de um modo geral?

O termo “excesso”, na acepção em que usamos aqui, foi primeiramente explorado por Peter Brooks (1995) em sua hoje canônica análise lançada na década de 1970 sobre o melodrama literário, indicando-o como “um modo de dramatização ampliada” (BROOKS, 1995, p.xiii) ou a “extravagância de certas representações” (ibidem) na literatura. Segundo ele, o melodrama, mais do que propriamente um gênero artístico, é um fundamento do imaginário da sociedade burguesa moderna; logo, mesmo os gêneros (em qualquer arte) que parecem mais distanciados de marcas claramente melodramáticas trazem embutidos em si o melodrama como estrutura inalienável. Mas Brooks sabe que, ao longo dos anos, a denominação “melodrama” passou em geral a se restringir principalmente a um gênero muito específico, que opera, por suas características primordiais, no que ele chama de “modo de excesso”<sup>5</sup>, e é dele que pegamos emprestada a terminologia para aplicá-la ao cinema.

Kristin Thompson (2004) se dedicou a elaborar uma definição de “excesso cinematográfico”, mas seus esforços teóricos em geral recaem em uma perigosa tentação: a de definir a noção de excesso em contraposição à de cinema em linguagem clássico-narrativa. Mas a própria noção de cinema clássico-narrativo tem sido reavaliada ao longo dos anos, inclusive no que diz respeito a uma nem sempre facilmente perceptível presença de

---

<sup>5</sup> O termo vem do próprio subtítulo do livro em que Brooks (1995) explora o tema, que traduzido ao português seria “A imaginação melodramática – Balzac, Henry James, melodrama e o modo de excesso”.

elementos de excesso em filmes que, a priori, seriam calcados em uma narrativa marcada pela economia estilística e pela contenção temática.

Em um de seus estudos mais recentes sobre o melodrama, Linda Williams (2018) chama atenção para o fato de que aquilo que habitualmente se classifica como “cinema hollywoodiano clássico” também costuma trazer marcas de excesso – quase sempre, aliás<sup>6</sup>. Ecoando a tese de Brooks (1995) sobre o melodrama enquanto imaginação fundante do mundo moderno pós-revoluções burguesas, Williams diz que a linguagem clássico-narrativa teria, em suas origens, a propensão a fórmulas melodramáticas. Os excessos do melodrama teriam sido parte do “pecado original” do qual, segundo Williams, “um cinema narrativo emergente se purificou para ganhar estabilidade e status artístico de ‘clássico’”. A partir do momento em que teria encontrado uma estrutura estética e de linguagem mais lapidada, porém, é como se o cinema tivesse automaticamente renegado sua própria origem excessiva e buscado uma certa marca de comedimento narrativo, de invisibilidade de procedimentos e de equilíbrio emocional. O melodrama, sua matriz, passou a ser relegado a um simples gênero fílmico, marcado por exageros formais e temáticos, sem maior importância artística.

Em uma intrépida iniciativa revisionista, a autora não apenas defende que a ideia da existência de um “cinema clássico” talvez seja uma falácia como também propõe que o termo seja deixado de lado, de modo que aceitemos “a herança do melodrama como uma função de múltiplos estilos evocando diferentes qualidades e tipos de emoção – um melodrama que foi ele próprio adaptado à modernidade” (WILLIAMS, 2018). A preocupação central de Williams, ao que parece, é fazer uma reabilitação do melodrama enquanto matriz do cinema tal qual o conhecemos hoje (em sua forma menos experimental), esclarecendo que justamente aquilo que historicamente fez o melodrama ficar em um segundo plano em termos de prestígio artístico é algo que os demais gêneros também trazem embutidas em si, mas que os estudiosos preferiram ao longo da história “fingir” que não possuíam: marcas de excesso. E, prosseguindo em sua análise, a autora nos conduz a uma interessante problematização: se todo o cinema é melodramático em essência – e, logo, excessivo –, podemos realmente falar na noção de “modo de excesso” ou sequer de “excesso” como algo excepcional no cinema, uma vez que ele seria a norma, e não a exceção? (Porque se for, aí já não seria mais “excesso”, aquilo que sobra, mas o fundamento do cinema narrativo propriamente dito.)

---

<sup>6</sup> Em seu texto de 2018, Williams faz uma revisão de conceitos que ela própria havia difundido em obras anteriores, nas décadas de 1980 e 1990, em que também tendia a opor o “excesso” a “cinema clássico”. Cf. WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre and excess”. **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

A provocação faz sentido, embora Williams, em sua reflexão, muitas vezes tenda a superdimensionar a influência do melodrama inerente aos filmes do chamado “primeiro cinema” (o realizado entre 1895 e fins dos anos 1900) para toda a produção fílmica feita a partir dali. A matriz do cinema moderno pode até ser (como de fato é) melodramática, mas a abordagem estilística nem sempre o é. E Williams também tende a contrapor melodrama e realismo, quando as duas noções não são necessariamente excludentes.

Mas a pesquisadora de fato tem um bom *insight* quando amplia a ideia lançada décadas antes por Brooks (1995), de que o melodrama “pertence ao nosso repertório cultural e crítico” (BROOKS, 1995, p.vii), dizendo que o excesso está disseminado por toda a sensibilidade moderna – e, por extensão, por todo o cinema.

Pelo que já foi exposto, se o conceito de excesso enquanto uma simples “sobra” de um regime narrativo mais tradicional pode ser problemático, talvez seja mais frutífero buscar compreendê-lo como elemento de uma categoria estética de representação que se presta a transmitir uma determinada noção por meio de um exagero formal capaz de estabelecer uma relação afetiva mais intensa com o público. Porque um excesso, seja em um filme narrativo clássico, em um melodrama “puro”, em uma obra de caráter mais experimental ou mesmo em um representante de cinema de gênero, sempre terá uma marca bem específica: a intensificação na mobilização de afetos do espectador – processo que se dá a partir de estratégias de reiteração e saturação<sup>7</sup> de elementos na narrativa, que possam reforçar determinadas noções a partir da ênfase sobre elas por meio da estetização, garantindo o êxito dessa troca afetiva entre obra e público.

O modo de excesso (empregado a partir das estratégias de reiteração e saturação de elementos) tende a ter efeitos intensificadores de apreensão estética por parte do espectador moderno, o que pode ser compreendido de maneira mais eficiente se nos lembrarmos de que a matriz do imaginário da sociedade ocidental pós-revoluções burguesas se forjou a partir de todo um arcabouço de valores e de um modo de pensar e de sentir que pode ser chamado de “imaginação melodramática”, conforme Peter Brooks (1995) já aponta no título de sua obra mais icônica (“*The melodramatic imagination*”).

---

<sup>7</sup> Os termos “reiteração” e “saturação” são de Mariana Baltar (2012), a partir do estudo da autora sobre a obra do italiano Umberto Eco sobre as listas enquanto gênero literário e a tendência de várias delas incorrerem em excessos enquanto forma de ratificar o conteúdo nelas exposto. Cf. ECO, Umberto. **A Vertigem das listas**. São Paulo: Record, 2010.



Sobre esse aspecto social, Mariana Baltar (2019) explica que:

[...] as narrativas da matriz popular, as quais se expressam em modos de excesso – que marcaram a constituição de uma imaginação melodramática e, a partir disso, do melodrama – vinculam-se ao contexto de um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não mais se faz através das instâncias centralizadoras – seja do poder clerical, seja do poder monárquico. (BALTAR, 2019, p.102)

O melodrama, uma vez tornado imaginação primordial da sociedade capitalista pós-industrialização, foi cada vez mais florescendo enquanto sensibilidade geral na esfera das relações da vida privada – em contraposição ao modelo pré-renascentista anterior, oriundo da Idade Média, em que a esfera pública e a influência religiosa tinham papel fundamental sobre o imaginário e os comportamentos sociais de então. Toda uma cultura artística e midiática, inclusive, acompanhou essas mudanças (e as reforçou) no modo de estruturação do imaginário social. No atual estágio da sociedade burguesa/capitalista urbana, o excesso enquanto estratégia estética tem sido de enorme importância para a consolidação da cultura midiática contemporânea. E a formação da subjetividade moderna tem se dado sobretudo a partir do que Baltar (2012) chama de uma “pedagogia das sensações”, ou seja: um aprendizado sobre o mundo por meio de uma intensa mobilização sentimental, sensória e afetiva propiciada pelo excesso presente nos produtos midiáticos ou artísticos.

O excesso é entendido como a estratégia principal de ‘pedagogização’ através da ativação de um saber sensório-sentimental eficaz enquanto agente da percepção e da experiência da realidade. Tal saber é parte tão importante na construção da consciência e das subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento da modernidade. (BALTAR, 2012, p.132)

A autora ressalta que esse processo, em que as narrativas sensacionais da mídia ou da arte promovem um ensinamento sobre o mundo, muitas vezes se dá por meio do que ela denomina de “prazer sentimental do reconhecimento” (ibidem, p.133). No caso de uma obra audiovisual, esse prazer poderia ser alcançado a partir da prática de uma representação (de uma ideia ou uma noção) eminentemente reiterativa ou saturada. No caso da *reiteração*, por meio de uma insistência em apresentar o mesmo elemento ao ponto da redundância; no da *saturação*, por um uso de elementos estéticos díspares – sons, cores, movimentos de câmera, atuações etc – em um modo de excesso capaz de endossar e reforçar audiovisualmente a ideia/noção pretendida.

Que fique claro: quando falamos aqui em reiteração, não estamos nos referindo exatamente a uma mera repetição, mas sobretudo a uma persistência em reafirmar uma determinada ideia (geralmente moral) em um produto audiovisual, a partir de elementos expressivos que deem materialidade a essa ideia – o que se torna mais e mais relevante no processo comunicativo, uma vez que o público moderno parece propenso a cada vez mais ter desinteresse em (quicá dificuldades para) lidar com abstrações, tendendo a absorver com mais fluidez tudo aquilo que lhe é apresentado de forma mais palpável, facilmente reconhecível e identificável (TÜRCKE, 2010).

Baltar explica que “o excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo [...] a uma matriz cultural ‘fundante’ da subjetividade moderna”, cuja eficácia, segundo a autora, “se dá na reiteração de símbolos que presentificam a experiência da realidade e os valores morais” (BALTAR, 2012, p.134).

Assim, como já apontamos, o uso do modo de excesso costuma ser feito no sentido de reiterar uma ideia ou endossar o seu significado por meio da utilização de elementos expressivos, de forma que o espectador tenha uma compreensão maior do que é transmitido, a partir de seu reconhecimento (por sua própria experiência pessoal ou social) e da insistência que a forma estética traz enquanto elemento pedagógico. É nesse sentido que o excesso pode ser encarado enquanto uma *categoria estética*, que, quando bem utilizada por um artista, torna possível que haja uma captura afetiva do público com mais intensidade. O excesso se faz notar em um filme quando desperta uma sensação, emoção ou reação mais intensa ou de uma natureza mais inusitada no espectador do que os afetos mobilizados nas partes não excessivas (ou “menos” excessivas) da mesma obra.

Espectador que, além de mais atenção à obra apresentada, terá também uma melhor compreensão sobre ela em termos sensório-sentimentais. Ou seja: entendemos que o modo de excesso é uma categoria estética que pode ser utilizada com uma *finalidade política*, seguindo o pressuposto de pensadores modernos, como o francês Jacques Rancière (2005, 2012), de que uma obra de arte não necessariamente precisa ser de denúncia social, abertamente engajada ou militante de alguma ideia para ter potencial político. Afinal, “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões da história” (RANCIÈRE, 2005, p.12). É nesse sentido que compreendemos o uso do excesso enquanto ferramenta política capaz de fazer o espectador ter uma compreensão do mundo por meio da arte.

E é sob essa luz que faremos uma análise do nosso objeto de estudo – muito embora, mais adiante, explicitemos que quando o modo de excesso é utilizado no sentido de tirar o público de sua passividade “espectatorial”, o potencial político da obra tenderá a ser ainda maior. Por isso, o uso dessa proposta estética em determinados filmes pode ser ainda mais politicamente eficaz do que o excesso já embutido no cinema de linguagem clássico-narrativa – este último, em geral, tendendo a usar o excesso como forma de preservar o ilusionismo. Por outro lado, o excesso que busca complexificar a forma e gerar estranheza no espectador terá efeitos ainda mais impactantes sobre o mesmo.

Veremos isso em detalhes no capítulo seguinte. Antes disso, contudo, é importante conhecer melhor um pouco sobre a aplicação do excesso no cinema desde os seus primórdios, quando, apesar de ainda haver uma imaturidade nessa arte em termos de linguagem narrativa, a produção fílmica já trazia o excesso enquanto estratégia de convocação do espectador, desde o chamado “cinema de atrações”.

## **1.2. Excesso e atração**

De certo modo, o cinema é uma arte que já nasceu excessiva – aliás, passou de fato a ser pensado seriamente como uma “arte” justamente a partir do momento em que os “excessos” iniciais teriam começado a ser “contidos”, com o desenvolvimento de uma linguagem mais específica para essa nova forma de expressão<sup>8</sup>. Foi a partir dos anos 1910, com a contribuição de cineastas como o italiano Giovanni Pastrone (*A Queda de Troia*, 1911, e *Cabíria*, de 1914) e sobretudo do estadunidense D.W. Griffith (o curta *Londale Operator*, de 1911, e principalmente o longa *O Nascimento de uma nação*, de 1915), que a produção cinematográfica passou a explorar e a sistematizar o uso de procedimentos específicos daquele meio de expressão para desenvolver o que futuramente seria considerada a matriz da dita “linguagem clássico-narrativa” – que, como já vimos, é mais uma convenção do que propriamente um conceito fechado.

---

<sup>8</sup> Na verdade, essa “contenção” dos excessos do primeiro cinema não passa de uma ilusão. Os próprios filmes aqui citados, como *Cabíria* e *O Nascimento de uma nação*, são repletos de trechos altamente excessivos. A verdadeira diferença entre eles e as obras do primeiro cinema é que já trabalham com uma série de ferramentas mais sofisticadas de linguagem cinematográfica e uma organização narratológica mais alinhavada que o cinema que os precedeu.

Mas o que nos interessa aqui, neste primeiro instante, é resgatar o quanto o cinema realizado em seus anos iniciais, o chamado “primeiro cinema” (os filmes feitos entre 1895 e por volta de 1907), trazia em si elementos característicos de um modo de excesso. Até então, o cinema era em geral tomado por uma mera distração, cujo principal valor era o fato de ser uma novidade tecnológica, e não uma possibilidade expressiva que poderia se abrir a novas explorações estéticas.

Até os anos 1970, o primeiro cinema tendia inclusive a ser relegado a um plano secundário nos estudos cinematográficos, despertando um minguido interesse em pesquisadores da área – não costumava ter lá muito valor que se distanciasse de uma natureza mais puramente museológica. (Por vários anos, inclusive, o período da primeira produção cinematográfica foi displicentemente conhecido como “cinema primitivo”, e isso diz mais sobre quem denominou essa produção fílmica do que sobre filmes em si: mostra o quanto de desprezo se costumava ter pelas obras cinematográficas daquela época.) Mas a partir de um encontro da FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*), realizado em Brighton, na Inglaterra, em 1978, vários pesquisadores de todo o mundo se uniram em um esforço de visitar aqueles primeiros filmes e de buscar observá-los sob uma nova ótica.

Já se sabia, no entanto, que em seus primeiros anos de existência o cinema era uma forma de expressão essencialmente popular, voltada para grandes massas (CESARINO COSTA, 1995). Pouco após as primeiras sessões, que apresentavam ao homem moderno aquela novidade tecnológica e eram dedicadas a um público com mais acesso a uma “alta cultura”, logo a invenção dos irmãos Lumière<sup>9</sup> passou a ser relegada a um espetáculo voltado para plateias menos intelectualizadas, por vezes até iletradas.

O público do primeiro cinema era em sua maioria proletário, segundo o pesquisador Arlindo Machado (1997), que também destaca que era uma plateia “predominantemente masculina, recrutada nos segmentos mais pobres e mais desclassificados culturalmente da população” (MACHADO, 1997, p.63). Especificamente nos Estados Unidos, os imigrantes estrangeiros, que nas primeiras décadas do século 20 desembarcavam em profusão em solo estadunidense, também compunham parte expressiva do público desses filmetes – afinal, a falta de familiaridade com a língua inglesa “interditava o teatro e outras formas de

---

<sup>9</sup> Usamos aqui a convenção canônica de que o cinema foi “inventado” pelos franceses Auguste e Louis Lumière, em 1895, embora compreendamos que isso seja objeto de diversas disputas – das quais propositalmente passaremos ao largo, já que não nos interessam neste trabalho.

espetáculos baseadas predominantemente na palavra a essas multidões originárias, a maior parte delas, da Europa Central” (ibidem, p.63).

Como buscava uma comunicação com um público com poucas noções a respeito da chamada “alta cultura”, parte expressiva do cinema praticado até então fazia uso de técnicas que falassem diretamente àqueles espectadores pouco letrados. Muitos daqueles filmes abordavam aquela realidade do início do século XX, mas sem maior comprometimento com um regime propriamente narrativo.

Embora houvesse uma larga produção de registros documentais da vida cotidiana ou mesmo ficções de intenções realisto-ilusionistas (a despeito das evidentes limitações técnicas do cinema da época), entre as produções do primeiro cinema é bastante comum encontrar obras de estética e temática delirantes, feéricas, com um tom anárquico e um pronunciado desdém pelas regras de contenção e sobriedade que marcava o gosto das elites culturais de então (CESARINO COSTA, 1995), mais interessadas em grandes temas explorados de maneira mais esteticamente sofisticada em expressões artísticas mais consagradas, como a literatura, a ópera ou o teatro<sup>10</sup>.

A situação só mudaria um pouco em fins da primeira década do século XX, mais precisamente a partir de 1907, quando passa a existir um esquema de aluguel de filmes (e não mais venda) das produtoras aos exibidores, de modo que não mais era possível a alteração do produto original, que deveria ser apresentado em sua forma primeira – até então, era muito comum que os filmes fossem exibidos em formas distintas de como haviam sido planejados por seus criadores. Houve a partir dali, também, uma busca por um público mais amplo, que incluísse o espectador de cultura mais elevada, que até então via o cinema como um espetáculo vulgar, confuso e artisticamente pouco refinado<sup>11</sup>. Foi quando, segundo Machado, buscou-se encontrar “formas narrativas estáveis”, ou seja: passou a existir uma

---

<sup>10</sup> Wanda Strauven (2006) ressalta que o caráter anárquico desses primeiros filmes muitas vezes era buscado para além da sedução de espectadores pouco letrados, visando ser abertamente uma afronta a um público mais burguês. “Eram atrações que tentavam chocar, ou seja, escandalizar a burguesia em vez de apelar para o seu gosto” (STRAUVEN, 2006, p.19), diz a autora, ressaltando a noção eisensteiniana da busca pelo choque como uma das bases do “cinema de atrações” – embora, neste caso, com uma função expressamente subversiva, para além de uma mera convocação da atenção do espectador.

<sup>11</sup> A partir do momento em que empresários se deram conta do quanto a organização de cenas em discursos mais elaborados poderia gerar uma estrutura de circulação de filmes capaz de se tornar um negócio rentável, as imagens precariamente articuladas do primeiro cinema foram perdendo espaço para as obras mais narrativas – desembocariam em breve no nascimento de uma indústria cinematográfica alinhada à noção debordiana de “sociedade do espetáculo”. A esse respeito, cf. CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

busca por produtos que por si sós fossem capazes de apresentar uma história mais elaborada, narrativa, legível e compreensível a um público mais amplo – é bom lembrar que, até então, a parte mais culta da população estava habituada à linearidade das narrações predominantes no teatro, na ópera e na literatura. Porém, o cinema de até então era essencialmente inspirado no espetáculo de variedades de feiras e no *vaudeville*, frequentado sobretudo por uma plateia sem um arcabouço cultural mais canônico.

Se insistimos aqui no caráter pouco linear, algo sensacionalista e popular do primeiro cinema é para justamente evidenciar que é já ali que o modo de excesso era empregado enquanto forma de convocação da atenção do espectador. Na época, o cinema predominante era aquele produzido com bases em uma matriz de criação de espetáculo calcada em um conceito que posteriormente seria conhecido como “atração” – termo que seria “ressuscitado” por Tom Gunning (2006), no já mencionado encontro com outros pesquisadores em Brighton, em 1978, em suas pesquisas sobre o primeiro cinema. Falamos aqui em “ressurreição” do termo porque sua origem data de muitas décadas antes, sendo da lavra do cineasta e teórico letão Sergei Eisenstein (1983), em um de seus ensaios mais conhecidos, “Montagem de atrações”, de 1923. No texto, ele se apropria de uma noção do teatro que ele próprio praticava na União Soviética em fins dos anos 1910/começo dos 1920, para estendê-lo ao cinema.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade de o espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (EISENSTEIN apud XAVIER, 1983, p.189)

Embora não se referisse especificamente ao primeiro cinema, Eisenstein acreditava que um filme, na intenção de conseguir efeitos sensacionais, até metafóricos (pela fricção entre planos distintos), deveria investir no que ele chamou de “montagem de atrações”. Ou seja: na justaposição de cenas excessivas, com alguma independência na narrativa (ao menos em termos de “tom”), em estilo mais estridente que as demais cenas do próprio filme, no sentido de buscar respostas sensórias mais fortes do espectador. De uma maneira bastante resumida – e talvez até um bocado simplista, porém uma forma muito sucinta e direta de abordar o tema –, pode-se dizer que as atrações são “qualquer coisa no filme que fazem diferença para o espectador” (ANDREW, 1989, p.70).

Naquela época, Eisenstein se valia de conhecimentos destacados pela reflexologia do médico russo Ivan Pavlov e acreditava que era por um mecanismo semelhante que o cérebro humano, a partir de estímulos, reagia com exaltação ao que era mostrado na tela (AUMONT, 1983). Apenas tempos depois se dedicaria a um estudo mais refinado sobre a edição de imagens, a chamada “montagem intelectual”, valorizando o trabalho de racionalidade, de uso do intelecto, na apreciação humana da junção de imagens.

O próprio Eisenstein não tardou muito a reconhecer a falibilidade do procedimento da montagem de atrações. Em texto<sup>12</sup> primeiramente publicado em 1925, o letão reconhece que falhou quando, dois anos antes, tentou buscar um efeito de choque do público operário em alguns trechos de seu filme *A Greve*. Ele cita como exemplo uma famosa sequência de montagem paralela, em que alterna duas atrações distintas: um massacre a tiros de trabalhadores em greve e imagens de um boi sendo degolado (apud XAVIER, 1983, p.200). Em pouco tempo, abriria mão do uso do termo “atração”, dedicando-se a estudos teóricos de elementos muito próximos, como “associação”, que ele trabalharia em suas pesquisas sobre a montagem intelectual.

E, com os anos, embora o cineasta e teórico letão tenha se tornado um dos mais influentes da história do cinema, seu texto sobre a montagem de atrações se tornou algo tido como datado, sendo valorizado antes por ser o registro de uma concepção tipicamente formalista soviética sobre montagem da década de 1920 do que por seu caráter de uma teoria mais geral, aplicável a qualquer filme, de qualquer época. Apenas depois das reuniões realizadas em Brighton em 1978, sobretudo com as já mencionadas pesquisas de Gunning (2006) sobre o primeiro cinema, o conceito de atração voltaria a ser estudado em seus pormenores – o estadunidense, aliás, criaria o termo “cinema de atrações” para se referir aos filmes com matriz nesse conceito derivado da concepção de Eisenstein, mesmo que realizados em épocas e em estilos distintos.

Nos tempos do primeiro cinema, quando a narrativa cinematográfica ainda dava seus primeiros passos, os filmes se valiam fundamentalmente de uma estrutura ancorada na justaposição de trechos com características muito próximas às das atrações eisensteinianas. É bom lembrar que, até meados dos anos 1900, procedimentos como a montagem e a escolha de planos/enquadramentos eram utilizados de modo um tanto primário e instrumental, visando não tanto a “contar uma historinha”, mas a mostrar cenas que, por si

---

<sup>12</sup> Traduzido no Brasil como “Método de realização de um filme operário” (XAVIER, 1983).

sós, eram atrações isoladas; já se bastavam enquanto peça de entretenimento e de fruição do espectador. Correspondiam às necessidades daquele público urbano, “moderno”, em geral pertencente a uma pequena burguesia ou a um proletariado ávidos por excitações.

Segundo Gunning (2006), os filmes muitas vezes tinham como preocupação primordial prender o espectador, com um encadeamento de trechos com cenas de natureza em geral exagerada, em representação pouco naturalista. A preocupação com uma “trama”, aliás, nem sempre existia – muitas vezes, como já explicitamos, os filmes tinham a ordem das cenas alteradas durante a exibição, sem preocupação com a montagem inicialmente prevista, e mestres de cerimônia intervinham e utilizavam as imagens como elementos acessórios a espetáculos de natureza mista entre o cinema e o *vaudeville*. Gunning (2006) diz que as atrações são unidades de certo modo autossuficientes em um mesmo filme, que sequer precisam existir dentro de uma lógica narrativa no interior daquela obra, mas que têm a intenção de trazer o espectador para mais perto dela, por meio do estímulo ao público a partir de sua peculiaridade excessiva.

O pesquisador francês Jacques Aumont (1983), em seu estudo sobre Sergei Eisenstein, esclarece que uma atração tem duas características imutáveis: é um momento de pico agressivo e suficientemente autônomo na performance; rejeita o realismo, o ilusionismo teatral ou a verossimilhança. A atração no cinema, assim, não tem “obrigação de tratar o tema por meio de ações ‘logicamente’ conectadas ao evento (segundo a ‘lógica da vida cotidiana’)” (AUMONT, 1983, p.59).

Mas Aumont, mais adiante em seu texto, sugere que uma terceira característica é indissociável do conceito: “implica no esforço de atrair a atenção do espectador” (ibidem, p.60). Ora, para um cinema de propósito propagandístico, como a União Soviética dos tempos de Eisenstein exigia, natural que tivesse por característica conclamar o espectador ao que estava sendo mostrado na tela – da mesma forma que, no primeiro cinema, a ideia era falar diretamente a um espectador de um meio mais popular<sup>13</sup>. E não se pode ignorar que a visão que Eisenstein tinha sobre a arte cinematográfica era essencialmente ligada à noção de *utilidade* – o uso da técnica visando algum fim. De modo que um dedicado pesquisador

---

<sup>13</sup> Cabe aqui, no entanto, diferenciar as intenções políticas das atrações do primeiro cinema e a realizada por Eisenstein enquanto cineasta. Se as primeiras pretendiam absorver o espectador como forma sobretudo de entretê-lo (embora por vezes também com intenções de crítica burguesa – cf. rodapé 10), as segundas tinham uma intenção expressa de fazer o público compreender uma mensagem de cunho bastante político, a serviço das exigências socialistas da URSS dos anos 1920.



dos potenciais da linguagem cinematográfica, como Eisenstein, era uma figura de enorme importância dentro do universo de ideais propagandísticos soviéticos.

À medida que o cinema foi se narrativizando, sobretudo depois do aprimoramento técnico das ferramentas linguísticas próprias ao que era cinematográfico (a partir da década de 1910, principalmente na produção pós-Griffith), as atrações, aparentemente, foram sendo esquecidas e perdendo seu predomínio na produção cinematográfica. A busca por esconder as marcas de enunciação em nome de um efeito ilusionista foi se tornando cada vez mais intensificada, sobretudo em Hollywood. O próprio Gunning reconhece isso, mas desmistifica parcialmente essa ideia, apontando que as atrações continuaram presentes no cinema, com especial importância na produção experimental.

O entusiasmo das primeiras vanguardas pelo cinema foi, ao menos parcialmente, um entusiasmo por uma cultura de massa que emergia no início do século, oferecendo um novo estímulo para uma audiência não aculturada pelas artes tradicionais. (GUNNING, 2006, p.385)

Gunning defende uma ressignificação da presença das atrações no cinema, mesmo no de linguagem clássica-narrativa. Imprime às atrações um lugar privilegiado na filmografia contemporânea, destacando-as como uma herança muito mais absorvida pelo cinema em geral do que habitualmente se imaginava até os anos 1970. Ele aponta que um princípio idêntico ao das atrações está em praticamente todo o cinema de gênero, sobretudo naqueles tradicionalmente menos valorizados (justamente por serem excessivos), conforme a própria Linda Williams já havia notado, sobre os “gêneros do corpo” (WILLIAMS, 1991). E as atrações aparecem com peculiar assiduidade nos *blockbusters* cheios de efeitos visuais que surgem a partir da década de 1970, na trilha aberta pela produção de cineastas como Steven Spielberg e George Lucas (GUNNING, 2006).

Na esteira de Gunning, alguns autores, como Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009), sugerem inclusive que o cinema *mainstream* como um todo, a partir dos anos 1980, foi majoritariamente calcado no que chamam de “cine-sensações”, valorizando uma “orgia de efeitos visuais e sonoros” (LIPOVETSKY, SERROY, 2009, p.74). Desse modo, não é difícil concluir que também as obras de um cinema contemporâneo de caráter mais misto, que mesclam exploração vanguardista com uma linha narrativa mais comercial, herdaram igualmente (de ambas as fontes) a propensão a incluir trechos de atrações (exemplos não faltam: do cinema bizarro de David Lynch ao de Yorgos Lanthimos, da obra autoral

polêmica de um Lars von Trier à de um Paolo Sorrentino; no Brasil, dos expoentes de um cinema que destaca a sexualidade humana, como Claudio Assis e Daniel Nolasco, aos que renovam o cinema de gênero, como Juliana Rojas e a própria Anita Rocha da Silveira).

É preciso deixar claro, neste instante, que *não* entendemos aqui excesso como *sinônimo* de atração, mas antes como o elemento que torna uma atração o que ela é: algo que inspira no público uma reação afetiva diferente, mais vigorosa que os afetos despertados pela economia narrativa geral de um mesmo filme. É um “algo mais” que a distingue do resto de uma obra – ou que a torna, ainda que em aparente desconexão lógica com outras partes do mesmo filme, um elemento com potencial afetivo suficiente para estabelecer uma resposta mais intensa do espectador. E essa resposta mais intensa é obtida por meio de uma mudança de registro capaz de gerar em quem está diante da tela um breve instante de estranhamento, justamente porque, até então, ele vinha acostumado a um certo andamento narrativo, que subitamente foi rompido.

A linguagem clássico-narrativa, ainda que tenha preservado em sua estrutura a presença de excessos (originários de sua origem melodramática), diferencia-se do cinema que pretendemos analisar neste trabalho no que tange a uma questão muito específica: a busca por ilusionismo. Enquanto o narrativo clássico quer evitar que o espectador tenha sua atenção desviada do filme a todo custo, as formas mais contemporâneas do modo de excesso, em oposição, não se melindram em retirar o espectador do mergulho fílmico. Aliás, muito pelo contrário: por vezes esse afastamento faz parte fundamental daquilo que ele busca – embora, evidentemente, também o reconvoque de novo para a narrativa apresentada logo após um instante inicial de afastamento.

E é a produção cinematográfica mais calcada no sistema de atrações de Eisenstein/Gunning que nos interessa estudar para explicar o potencial de simultânea convocação e quebra de atenção que alguns trechos com marcas de excesso são capazes de operar sobre o espectador. Potencial este que se viabiliza a partir da via do estranhamento, conforme veremos no capítulo a seguir.

## Capítulo 2. O estranhamento

### 2.1. Para além do ilusionismo

Ainda em uma das primeiras elaborações teóricas sobre a psicologia do cinema, em 1916, o prussiano Hugo Münsterberg destacava dois tipos distintos de atenção humana: a voluntária e a involuntária (XAVIER, 1983). A primeira se dá quando a pessoa escolhe o foco para onde vai voltar seu investimento perceptivo e emocional. A segunda é resultado de alguma interferência extrínseca à mente da pessoa, mas que causa sobre ela algum tipo de reação – ou seja: quando “tudo o que mexe com os instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, entusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controle da atenção” (MÜNSTERBERG apud XAVIER, 1983, pp.28 e 29).

Muito se evoluiu nos estudos sobre a área desde os textos de Münsterberg, que em geral costumava pensar no cinema enquanto uma arte eminentemente narrativa, ignorando o (ou não demonstrando um interesse teórico muito pronunciado pelo) potencial dos filmes que operam em níveis mais abstratos ou instintivos. Mas o princípio basilar que rege a atenção do espectador enquanto vê um produto cinematográfico permanece, ainda hoje, praticamente o mesmo. Comparando teatro e cinema, o alemão diz: “Se acompanharmos [um]a peça [...] deixamos a atenção seguir deixas preparadas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão das imagens na tela [em um filme], certamente não faltarão meios de influenciar e dirigir nossa mente” (ibidem, p.30).

Münsterberg acreditava que os elementos de uma cena – atores, cenários, movimentos, falas – não deveriam se sobrepor ou se contrapor, sob o risco de a atenção involuntária do espectador ser desviada do que, para ele, realmente interessava: a história sendo narrada. Mas o fato é que nem todo cineasta pensava como o prussiano; muitos, aliás, acreditavam que o poder da confusão cênica poderia ter efeitos mais interessantes sobre o público do que a mera atenção ao conteúdo apresentado. O próprio Münsterberg, no entanto, reconhecia que o cinema ainda tinha muito a explorar em termos de evocação emocional do espectador para além do óbvio exigido por uma determinada cena: “O cinema ainda engatinha no terreno das emoções secundárias” (ibidem, p.52).

Três anos antes, no entanto, um teórico russo já apresentava um pensamento sobre a arte completamente distinto da visão que Münsterberg tinha como ideal (ao menos para o teatro e o cinema). Viktor Chklóvski<sup>14</sup> (OEVER, 2010) defendia que a arte deveria buscar uma quebra de expectativa na visão do público: ir à essência do que é observado, a partir da desnaturalização da obra, de modo que o seu caráter mimético da vida não o aliene do conteúdo que tem diante de si.

Chklóvski criou um neologismo no idioma russo que, mesmo em outras línguas, ficou conhecido por *ostranenie* (отстранение, em cirílico), embora tenha sido traduzido em português por termos como “estranhamento” ou “desfamiliarização”<sup>15</sup>. Na verdade, era uma proposta mais geral à arte como um todo – o autor cunhou a expressão a partir de seus estudos específicos sobre a literatura –, que deixasse de ter uma finalidade meramente ilusionista, apenas mimética da realidade, mas que trouxesse alguma nova maneira de o espectador se relacionar com o que estava diante de si. O teórico defendia que algum aspecto formal na obra de arte tirasse o público do mergulho na trama, fazendo-o ter uma reflexão sobre a arte propriamente dita.

E eis que, para devolver a sensação aos nossos membros, para nos fazer sentir os objetos, para fazer uma pedra ser de fato pétreia, ao homem foi dada a ferramenta da arte. O propósito da arte, então, é nos levar ao conhecimento de algo pela sua visão, e não pelo seu mero reconhecimento. Desfamiliarizando objetos e complicando a forma, o procedimento da arte torna a percepção longa e laboriosa. (CHKLÓVSKI, 1990, p.6)

Alguns anos mais tarde, um dramaturgo alemão proporia um outro conceito de natureza semelhante à do *ostranenie*, mas que ganharia as discussões artísticas de modo ainda mais abrangente, gerando uma influência quase inédita no campo do teatro – e que, conseqüentemente, seria expandido por novos estudiosos para outras formas de arte representacional. Bertolt Brecht desenvolveu uma estratégia para o teatro em que o espectador devesse ter um certo desprendimento emocional sobre o que estava vendo no palco. Criou o termo *Verfremdungseffekt* (por vezes abreviado como *V-Effekt*), que, em

---

<sup>14</sup> Utilizamos aqui a versão mais comum em língua portuguesa do sobrenome do autor, que também costuma ser mencionado como Shklovsky, sobretudo em textos em inglês (o nome original russo, em alfabeto cirílico, tem por grafia Шкловский).

<sup>15</sup> “*Ostranenie*” é uma palavra inventada por Chklóvski a partir do adjetivo russo “*strannyi*” (странный, em cirílico), que em português pode ser traduzido por “estranho”. Assim, a pesquisadora Olga Guerizoli-Kempinska, em seu estudo sobre o conceito e a aplicação do *ostranenie* na arte (GUERIZOLI-KEMPINSKA, 2010, p.64), diz que a tradução literal e certa para o português seria mesmo “estranhamento”, muito embora alguns textos na língua portuguesa tenham preferido o uso de outros termos, derivados de traduções do russo para o francês (“singularização”) e o inglês (“desfamiliarização”).

português, em geral se traduz por “efeito de distanciamento” (BRECHT, 2005), cuja proposta era de natureza ainda mais política e emancipatória do que o *ostranenie* de Chklóvski. A inspiração de Brecht para o *V-Effekt* veio sobretudo de suas observações sobre o teatro medieval, de ideias de outros teóricos que propunham novas formas de representação (como seu compatriota Erwin Piscator) e do teatro chinês. Na tradição oriental, por exemplo, os atores buscavam com que o público se envolvesse na história narrada, mas nunca em demasia, estabelecendo uma distância emocional por efeitos cênicos de estranhamento.

O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão semelhante [de estranheza], visão que é tão difícil quanto fecunda. Tem de fazer com que o público fique assombrado, o que conseguirá, se utilizar uma técnica que o distancie de tudo que é familiar. (BRECHT, 2005, p.146)

Brecht propunha um teatro que denominava “épico”, com viés revolucionário, em contraposição ao predominante até então (décadas de 1920 e 1930), o “dramático”, eminentemente burguês. Defendia que os atores e encenadores do teatro épico volta e meia investissem na quebra da chamada “quarta parede”, ou seja: estimular que o espectador repentinamente saísse de sua submersão na história narrada e superasse seu estado de passividade, tornando-o membro atuante do espetáculo, na medida em que, já sem a ilusão de que a obra de arte é a realidade, passasse a julgar, questionar e refletir sobre o que lhe era apresentado. Conduziria, assim, a plateia “à reflexão e ao aprendizado da postura política que o texto quer expressar” (HELIODORA, 2013, p.308).

Em um rol feito por Brecht com as diferenças entre o teatro dramático e o épico, um ponto-chave diz respeito à dialética “espetáculo – espectador”: enquanto no teatro dramático a peça “envolve a plateia na ação e consome-lhe a atividade” (BRECHT, 2005, p.31), no épico, faz da plateia “testemunha, mas desperta-lhe a atividade” (ibidem).

O pesquisador Gerd Bornheim (2007), em seus estudos sobre o teatro do século XX, faz um excelente resumo do propósito da estética brechtiana:

A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas; recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser tratados por Brecht de diversas maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade. (BORNHEIM, 2007, p.28)

Não se pode menosprezar o período sócio-político que a Alemanha de Brecht atravessava: no contexto pós-Primeira Guerra, enquanto os alemães tentavam recobrar o moral após a derrota no conflito, os sonhos do surgimento de uma nação socialista alemã iam por água abaixo, ao mesmo tempo em que ascendia no país o fascismo hitleriano. Brecht pensava no uso de ferramentas como o *V-Effekt* de forma que contribuíssem para uma politização do movimento operário alemão (CAMARGO COSTA, 1996), com uma preocupação em apresentar-lhe uma consciência marcadamente de esquerda, em uma época em que ideais de extrema-direita ganhava a cada dia mais tónus.

O campo do cinema também adaptou o pensamento brechtiano para si. Nem tanto para efeitos de uma politização “militante” do público, mas para o da tomada de consciência crítica e distanciada sobre aquilo a que assiste, a partir do princípio do estranhamento<sup>16</sup>. Trata-se de uma maneira de interromper a relação entre o filme e o espectador, de tirá-lo do estado inerte, não emancipado, diante da tela para que, de alguma maneira, reflita distanciadamente sobre algo. De certo modo, ao menos em uma leitura mais superficial, essa noção brechtiana parece ter função oposta ao das atrações propostas por Sergei Eisenstein, que buscava mergulhar o espectador ainda mais fundo no filme com suas técnicas excessivas. Mas, como poderemos perceber a seguir, as coisas não são exatamente assim.

### **2.1.1. O espectador, Brecht e Eisenstein**

A priori, de fato os conceitos propostos por Eisenstein e por Brecht podem parecer antípodas: enquanto a atração eisensteiniana visa a cativar a atenção do espectador e envolvê-lo em uma relação afetiva de maior intensidade, “puxando-o” para dentro do filme,

---

<sup>16</sup> Embora neste trabalho pensemos a relação entre estética e política de acordo com os preceitos de Jacques Rancière, em que a arte pode ser política sem ser necessariamente pela via de um discurso militante ou uma denúncia social, acreditamos ser fundamental explorar aqui a visão proposta por Bertolt Brecht para efeitos de compreensão do *mecanismo* de como o estranhamento atua sobre a percepção humana, a partir do cinema de atrações – mais especificamente na questão da quebra repentina do ilusionismo, que gera um *distanciamento* que faz o espectador ter um novo olhar sobre uma obra. Lembremos, porém, que Rancière (2005, 2012), embora critique a excessiva sustentação que Brecht fazia do racionalismo como substituto do efeito poético enquanto elemento capaz de transformar um espectador [“Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais” (RANCIÈRE, 2012, p.21)], deve muito ao alemão em sua própria defesa de uma arte em que esse mesmo espectador não seja completamente passivo e dependente do espetáculo que está apreciando.

o *V-Effekt* brechtiano se pretende ao contrário, afastando-o e fazendo-o ter plena consciência de que aquilo que observa é uma representação, uma alusão a uma realidade, e não a realidade em si. No entanto, ambos os conceitos muitas vezes caminham quase que lado a lado: ao mesmo tempo em que um excesso de uma atração pode convocar o espectador, é também capaz de bruscamente romper seu estado de atenção diante daquilo que vê – justamente por esse elemento excessivo e dissonante do resto da narrativa.

Nossa proposta aqui é a de que o excesso seja compreendido como uma categoria estética capaz de, muitas vezes, estabelecer uma dinâmica com a mente do espectador que envolve uma inicial quebra de foco, seguida por uma reconvocação da atenção, a partir do estímulo sensório-afetivo.

O filósofo francês Roland Barthes (1977) chegou até o extremo de sentenciar que “nada separa a cena no teatro épico da tomada de Eisenstein (a não ser que, em Brecht, o quadro é oferecido ao espectador para a crítica, não para a aderência)” (BARTHES, 1977, p.71). Mas o cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea (1984), em sua obra teórica para o cinema, estudou ainda mais profundamente a fusão cinemática dos conceitos de Eisenstein e de Brecht e o efeito que, juntos, causam sobre o espectador.

“Enquanto um [Eisenstein] exalta a paixão, o outro [Brecht] escolhe o caminho da razão; enquanto um quer o espectador *entregue* emocionalmente ao espetáculo, o outro o quer *separado*, distante, analítico, racional” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.70). Um pouco mais adiante, na mesma obra, o cubano aponta:

A divergência entre ambos só pode ser superada logicamente se considerarmos o *pathos* de Eisenstein e o distanciamento de Brecht como dois momentos de um mesmo processo dialético (alienação – desalienação), no qual cada um deles isolou e enfatizou uma fase diversa. Num sentido amplo, ambos os conceitos constituem parte de uma mesma atitude ante o cinema, o teatro e, conseqüentemente, ante a vida. (ibidem, p.85)

O cubano sugere que as contribuições de cada um dos teóricos só podem ser aplicadas de forma bem-sucedida se os compreendemos como dois polos em relação dialética: é preciso sentimento, identificação e êxtase, mas também razão, atitude crítica e lucidez (ibidem, p.85). Não é que Eisenstein defendesse um cinema puramente de mímese ou de ilusionismo. Mas ele acreditava no poder da identificação, do arrebatamento do público pelo espetáculo e acreditava que, assim, conseguiria fazer o espectador entrar em um outro estado sensório-emocional, que não o seu habitual.

O letão chamou de “êxtase” o fenômeno que ocorre quando o espectador, após um estado de extrema atração pelo que aparece na tela de cinema, sofre essa alienação de si, passando a sentir intensamente aquilo que propõe um filme (pelo sofrimento de um personagem, por exemplo). O termo “êxtase”, aliás, tem semanticamente esse significado: o de uma saída de si, de atingir um estado em que não se está habitualmente.

Ou seja: por mais que Eisenstein defenda que o espectador se conecte com o que lhe apresenta um filme, o faz com uma intenção de submetê-lo a uma mudança, que o faça ter uma outra percepção sensório-emocional que não a de um ser completamente passivo, sentado em uma poltrona na sala escura, sabendo que está vendo um filme, em estado de semiatenção ao que vê na tela. Há também no êxtase eisensteiniano um processo de alienação de si, mas a partir do *pathos* (termo usado para definir tudo o que é passível de ser sentido emocionalmente) apresentado pelo filme.

Já Brecht propõe uma alienação que aconteça de forma distinta, menos relacionada à emoção do espectador, mas justamente ao oposto: ao seu distanciamento emocional do que está diante de si, da situação dramática e dos personagens apresentados na obra artística. O espectador é restituído a sua realidade, passando a observar a obra a sua frente com certa objetividade. Para, assim, poder voltar a si mesmo, compreendendo melhor sua realidade, o universo que o rodeia, seu próprio lugar no mundo – além de poder ter uma visão crítica sobre a obra de arte em si, a partir dos julgamentos racionais permitidos pelo distanciamento causado pelo *V-Effekt*.

É a partir dessa visão do êxtase de Eisenstein e do *V-Effekt* de Brecht enquanto noções não antípodas, conforme sugere Alea, mas de potencial interpenetrante, é que pretendemos uma análise da relação do espectador com o cinema em modo de excesso. Ou seja: diante de uma cena com caráter de atração, o espectador é inicialmente convidado a se afastar do filme, via estranhamento. O significado do que está na tela “explode”, e o espectador deixa momentaneamente de prestar atenção àquilo (como sugere Brecht), sendo, a princípio, afastado da diegese por esses elementos excessivos, que o tiram da órbita fílmica e o alienam do que está sendo mostrado.

Mas, logo em seguida, após uma breve reflexão sobre esse estranhamento, ele tem sua atenção (e emoções) novamente despertados para o espetáculo (como sugere Eisenstein), já com um certo desprendimento e com um renovado potencial de troca afetiva. Pode, inclusive, atingir o estado de êxtase, reação tão desejada por um artista, sendo que a resposta



emocional pode inclusive ser apenas uma porta de abertura para uma posterior compreensão em um nível mais intelectual sobre o filme, sobre as intenções do artista e, logo, sobre o mundo. Citemos mais uma vez Gutiérrez Alea: “Eisenstein vai da imagem ao sentimento, e do sentimento à ideia” (GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p.84).

O cubano, aliás, ressalta que esse movimento entre alienação e desalienação pode acontecer várias vezes ao longo de um filme (ibidem, p.86). O tipo e a recorrência de trechos excessivos incluídos na obra certamente vão definir a constância em que esse processo acontecerá. Mas o que é de fato importante compreender, finalmente, é que o cinema em modo de excesso muitas vezes convida quem assiste a um filme a ficar sentado na sala escura com uma mão estendida a Brecht e, a outra, a Eisenstein. Ambos sempre mediados pelo cérebro e o corpo sensível do espectador, este receptáculo de estímulos em constante reação afetiva com o que lhe é mostrado. É esse efeito de estranhamento, que inicialmente separa, mas em seguida reconvoca o espectador, que vamos estudar a seguir, a partir de uma análise do curta *Os Mortos-vivos*.

### **2.1.2. Convocar pela estranheza: uma análise de *Os Mortos-vivos* (2012)**

*Os Mortos-vivos* já começa com uma cena de estranhamento: ouvimos em *voice over* um jovem falando sobre um rapaz que usa sempre roupa preta, que teria presenciado a morte de sua namorada por inalação de gás durante um banho a dois. Durante sua fala, a câmera imóvel lentamente se aproxima (por um *zoom*) de um rapaz sentado em uma mesa de bar, pensativo, vestido de preto. Mas, assim que o foco se detém sobre ele, o jovem se levanta e sai de campo – e o garoto cuja *voice over* ouvíamos até então, narrando a trágica história do banheiro, repentinamente surge na cena, sentando-se no lugar que o outro rapaz abandonou, continuando a conversa com seu interlocutor sobre o caso do banho.

Já aí existe uma quebra de expectativa – se não tão intensa a ponto de fazer o espectador “sair” por completo do filme, é inegavelmente um procedimento engenhoso, que faz o público se interessar um pouco mais pela história que está sendo narrada. Afinal, se não era o primeiro rapaz o protagonista da tragédia no banho, quem era ele? Será que ele ressurgirá em cena? Ou aquele era apenas um figurante do filme, em uma brincadeira visual da diretora com o público?

No caso desta última indagação, já existe aí (mesmo que tênue) um elemento brechtiano de distanciamento, ocasionado por uma quebra de expectativa que o tira da posição de observador passivo, que seria o caso se a cena fosse mais tradicional – a pergunta se refere, inclusive, a algo do campo do extrafílmico, o que já denota um afastamento do espectador da narrativa puramente diegética. Se de fato o rapaz de preto focado fosse o da história narrada, o público apenas aguardaria seus atos e o que ele diria a seguir, dentro do jogo da representação tipicamente ilusionista. Mas a pequena subversão feita pela cineasta, ao providenciar que ele sumisse de cena repentinamente, já força o espectador a ter uma nova visão sobre aquela situação, exigindo que se ponha a raciocinar para além do que está sendo mostrado na tela.



Logo no início de *Os Mortos-vivos*, o rapaz de preto que pensávamos ser personagem da narrativa em *voice over* se levanta repentinamente da mesa, sendo substituído pelo narrador – uma pequena subversão narratológica, que gera uma sensação de estranhamento no espectador

Logo em seguida, após o término da conversa breve entre os dois amigos (que se encerra de forma anticlimática, já que a narrativa sobre o rapaz que perdeu a namorada no banho termina com um frustrante: “E aí nada! Ela estava morta, ele ainda não”, dito pelo narrador – o que, por si só, também já é uma quebra de expectativa para o público, que esperava que a historinha terminasse em algo mais macabro), surge uma sequência em notório modo de excesso, com farta reiteração e saturação: vemos algumas garotas em uma fila para o banheiro de uma festa. A primeira delas olha para a câmera, com seu belo rosto pintado com uma maquiagem sombria. O som é abafado, parece em velocidade reduzida. A imagem se alterna entre instantes mais claros e intensos e outros mais escuros. A cena é em câmera lenta. São dois minutos e 20 segundos de duração (o que, para o cinema – ainda mais um curta-metragem –, parece uma eternidade), apenas com as garotas na fila, esperando, sendo que a moça da dianteira às vezes encara a câmera, com o semblante entre o sério e o triste, e de vez em quando olha para baixo.



A misteriosa personagem que encara a câmera no início de *Os Mortos-vivos*

Novamente, o público sofre um efeito de estranhamento, já que não sabe quem é a garota (seria a que morreu durante o banho?) e nem os motivos de encarar a câmera. Pela longa duração, o espectador é praticamente forçado a brechtianamente sair do filme e tentar compreender do que se trata aquela cena e mesmo os motivos de a diretora querer mantê-la por tanto tempo, daquela forma, sem que possua uma explicação “narrativa” para existir ali, daquela maneira como foi encenada.

Ao mesmo instante, porém, pela reiteração da situação, em tempo extremamente alongado (sendo que bastariam poucos segundos para o espectador entender que são apenas meninas na fila de um banheiro) e pela saturação dos elementos expressivos (maquiagem,

fotografia, som, posição algo coreografada das atrizes na fila, o enervante anel em piscapisca da garota logo atrás dela), a cena acumula tanta expressividade que se torna uma forte atração, no sentido eisensteiniano do termo. Ao mesmo tempo em que o espectador “sai” do filme e tenta compreender do que se trata, volta a ele pelo potencial convocatório de seus portentosos elementos expressivos.

Esse processo de saída e entrada no curta vai bem no sentido do que aponta Gutiérrez Alea, quando fala em constante alienação e desalienação do espectador quando diante de um filme de atrações. Ao mesmo tempo em que há uma excitação sensorial, o cérebro não para de se indagar questões, tanto diegéticas como extrafílmicas: quem é essa garota? O que a diretora pretendia com essa cena? Será que as atrizes tiveram dificuldade para a parte coreográfica da sequência? A maquiagem parece a de um zumbi, seria isso uma sugestão de que a jovem é a que morreu com o vazamento de gás? Etc.

Logo que a cena termina, passamos a outro ambiente, de festa, em que vemos o narrador da historinha do começo em pé, ao lado das escadas que levam a um banheiro feminino. Será que a moça da cena anterior vai descer? É ela que o rapaz está aguardando? Estão na mesma festa? Mais indagações o filme nos provoca, e, logo ali, surge mais uma frustração de expectativa: um plano do ponto de vista da escada do banheiro mostra o garoto olhado para cima, e, desanimado, depois saindo do quadro.

E a cena se encerra ali, com uma fusão que emenda para uma imagem de uma descarga de vaso sanitário, com a água translúcida e espumosa caindo em câmera lenta. Estamos diante de mais uma cena excessiva, saturada de elementos audiovisuais – a brancura da privada é tanta que a breve cena termina em um *fade out* em branco. O filme, até aí, é um encadeamento de estranhamentos, um atrás do outro. E praticamente cada cena funciona como uma atração, independente das demais, mas sempre com uma possível ligação lógica (o banheiro<sup>17</sup> é um elo em comum, por exemplo), apesar de ainda bastante obscura.

---

<sup>17</sup> O banheiro é possivelmente o lugar em que mais cenas excessivas acontecem na obra de Silveira. Muitas vezes, por ser um local que garante um momento de mais intimidade, em que personagens podem conversar e agir de maneira mais protegida da observação de terceiros – e, logo, possibilitando comportamentos mais autênticos ou que, fora dali, talvez fossem socialmente reprimidos. Há também uma relação com a questão da corporeidade: é no banheiro onde as pessoas se livram de dejetos físicos (fezes, urina, sangue menstrual, vômitos etc) e se preparam para poder voltar ao convívio social sem essas marcas orgânicas que, fora dali, são indesejáveis. Por fim, o banheiro é uma espécie de “não lugar”, conforme a definição de Marc Augé (1992), e que, na obra de Silveira, tem um peso importante, o que analisamos com mais detalhamento no terceiro capítulo desta dissertação.

Já fica claro o interesse de Silveira em atirar o espectador o tempo todo, em um sofisticado jogo que envolve quebras de expectativas, lançamento de dúvidas diegéticas e extrafílmicas e saturação de elementos visuais de modo a captar sensorialmente o público, com uma constante reconvocação a partir de excessos audiovisuais e, também, de pequenos mistérios narrativos.

Só depois dessas cenas iniciais, surgem as primeiras de caráter mais narrativo: ficamos sabendo que o garoto que contou a história no começo do filme (que é o mesmo que esperava alguém na porta do banheiro feminino) se chama João – descobrimos isso quando ele e dois amigos bebem cerveja e conversam. Bia, sua namorada (ou “ficante”), disse que ia ao banheiro e desapareceu, deixando-o desolado. Em seguida, uma breve cena volta a atirar o espectador: uma garota olha para João, sorrindo, talvez flertando. Mas logo chega o namorado dela, e o ator se parece fisicamente com o rapaz de preto da primeira cena do filme, mas não é possível afirmar ao certo se é o mesmo jovem.

Vemos, então, João tentar um flerte malsucedido com uma desconhecida e depois ir embora, e então o filme muda repentinamente de tom: o rapaz caminha meio trôpego pelo Aterro do Flamengo, já de dia, ao som de uma música mais alegre, rompendo com o tom noturno e embriagado do filme de até então. A câmera se detém sobre o monumento em forma piramidal em homenagem a Estácio de Sá, e efeitos gráficos brancos aparecem ao redor da pirâmide, como se ela emanasse uma espécie de energia própria. As cores da imagem, de repente, ficam brilhantes e ultrassaturadas.

Eis mais um estranhamento capaz de tirar o espectador do filme: o que significam esses traços brancos ao redor da pirâmide? Qual a relação desse monumento com tudo o que aconteceu até o instante no curta? O que a diretora pretende com essa cena? Por que especificamente a obra em homenagem a Estácio de Sá tem essa “energia” ao redor?

(A própria pirâmide instalada no Aterro, aliás, é um bocado misteriosa por si só: por que uma construção com esse formato homenageia o fundador do Rio de Janeiro? Dali se vê o Pão de Açúcar, que também tem uma forma geométrica semelhante, ou que ao menos tem parentesco visual com a de uma pirâmide – seria essa a razão pela qual seu arquiteto, Lúcio Costa, escolheu criar uma escultura piramidal para a honraria? De qualquer forma, de fato há algo de esquisito no monumento, cuja estranheza é usada pela diretora em seu filme justamente para reiterar o... estranhamento causado pela cena).



O monumento a Estácio de Sá emitindo “raios”: estranhamento e excesso no espaço do Rio de Janeiro, em *Os Mortos-vivos*

Depois disso, uma sequência em um banheiro mostra João tomando banho, em chuveiro a gás – há certo suspense sobre se vai acontecer com ele algo como houve com a moça da história do começo do filme. Um longo plano mostra João encarando a câmera, com o rosto e cabelos molhados – outra vez uma atração, um personagem exibido em modo de excesso, cuja quebra da quarta parede nos faz romper com o ilusionismo, conforme Brecht pregava. A sequência termina com um tom cômico: surge um gato preto, símbolo de azar, que passa pela câmera – é uma espécie de reiteração jocosa do potencial trágico da cena. *Os Mortos-vivos* abusa da recorrência de simbolismos que remetem a mistério, ao oculto, e essa superabundância é claramente um excesso usado para reforçar ao espectador a sensação de que algo inexplicável e da ordem do sobrenatural paira por ali.

Na sequência seguinte, vemos João de costas para a câmera, na praia, tentando falar ao celular. Um trecho mais narrativo se segue, com Julia, uma amiga do rapaz, conversando com ele – uma tomada em *plongée* mostra os dois na areia, deitados, até que se beijam, mas João prefere parar e vai tomar um banho de mar. A cena que se sucede, com um filtro bastante artificial de pôr do sol entre o rosa e o alaranjado, mostra João desaparecer na água. Depois vemos sua amiga acordar (com excessivas luzes urbanas ao fundo, que reiteram a noção de noite), como se tivesse pegado no sono. João sumiu.

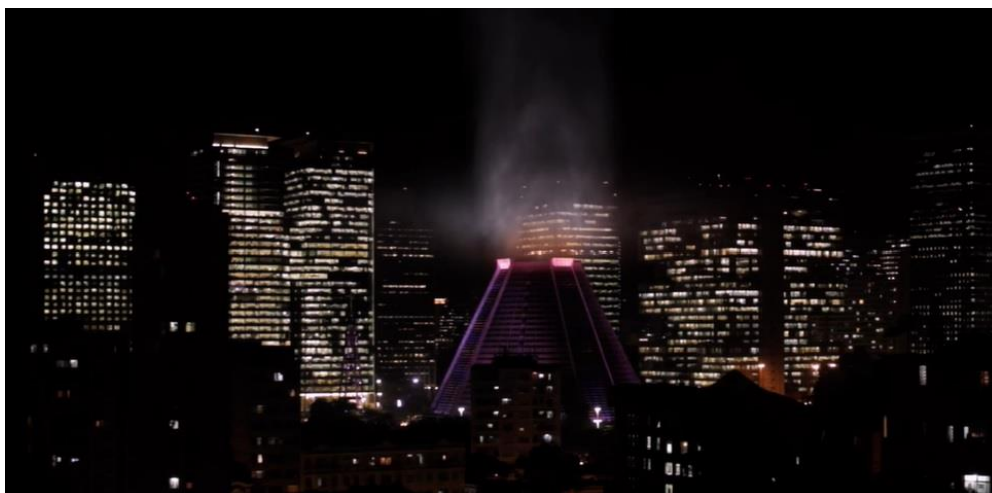
Voltamos ao banheiro de João, mas além de vapor d’água, vemos apenas o gato preto. Na sequência seguinte, ouvimos uma música que Julia e sua banda tocam – é uma canção à qual a garota havia se referido anteriormente, na praia, dizendo que a letra a fazia se lembrar de João: fala sobre um casal tipicamente de classe média, em que um dos pares reclama que

o outro desapareceu. No caso, agora também pode ser a música da própria Julia, uma vez que João também não dá mais as caras.

Na primeira cena dessa sequência, vemos uma imagem computadorizada, de feitura um bocado primitiva, como se fosse um pano de fundo de alguma tela cafona de karaokê, com desenhos de pirâmides do Egito. Em seguida, um vídeo caseiro mostra Julia triste, subindo as escadas rolantes que passam pelo ventre de uma réplica gigante de Esfinge egípcia, estátua de um *kitsch* extremo (o local parece ser um dos shoppings da Barra da Tijuca ou Recreio dos Bandeirantes). É mais uma série de reiteraões de motivos egípcios enquanto um símbolo de mistério, de força oculta, inexplicável. Mais adiante, o espaço físico carioca novamente tem sua forma piramidal explorada em uma cena de estranhamento: a Catedral Metropolitana, no Centro da cidade, também aparece, duas vezes; primeiro, iluminada, no que dá a impressão de ser apenas um *establishing shot* noturno do Centro do Rio; depois, com mais foco na arquitetura da igreja, que emite fumaça e luzes de energia.

Como se percebe, o curta continua na chave do excesso e da sucessão de atrações, mesmo em seus trechos mais narrativos. A seguir, uma garota vai de carro buscar Julia e uma amiga, e as três conversam sobre um sonho erótico que a motorista do veículo narra, entusiasmada, com o ator do filme *Crepúsculo* (Robert Pattinson), em que ele a leva ao banheiro (onde mais?) e, ali, morde seu pescoço, matando-a após o ato sexual. Vale destacar aqui algo recorrente na obra de Silveira: a morte e fissuras no corpo são obsessões das suas personagens. Ao fim da sequência, *inserts* de cenas já exibidas no curta: o bar da primeira cena (o rapaz de preto está no mesmo lugar); o monumento a Estácio de Sá, visto à noite; a Esfinge *kitsch*; o mar onde João sumiu. Mais reiteraões, que não teriam a menor necessidade narrativa, caso o filme optasse pelos moldes clássicos de *storytelling*. Estão ali, no entanto, por algum motivo.

Depois, vemos Julia encostada na parede do banheiro (inicialmente ela parece estar deitada, mas é a câmera que estava fora do ângulo – outro procedimento que causa estranheza); ao final, ela encara a câmera, mais uma vez quebrando a quarta parede. Por fim, vemos o mesmo ambiente da festa onde Bia sumiu, mas sem os personagens que já conhecemos. O filme se encerra com o já mencionado *establishing shot* do Centro carioca, mas com a Catedral Metropolitana com luzes intensas e tendo fumaça saindo de seu topo, como se fosse um vulcão.



A Catedral Metropolitana do Rio solta fumaça e luzes pelo seu topo

O filme não dá muita brecha para uma compreensão simples ou direta de seu significado, e ter uma explicação acabada para tudo ali está longe de ser a intenção de Silveira. O que ela parece, mesmo, é querer atirar o espectador o tempo todo, em vários níveis: no sensório, no emocional, no da atenção e sobretudo no da compreensão estética de que uma narrativa não precisa “se explicar” em termos de trama para fazer algum sentido. Pelo que o filme entrega ao espectador – e os excessos e estranhamentos certamente contribuem bastante para que o público apreenda isso, mesmo sem entender ao certo o que se passa diegeticamente –, é uma história sobre relacionamentos modernos em uma cidade grande, mais especificamente o Rio de Janeiro. Os romances são marcados por desencontros, causados por desaparecimentos – seja a morte da moça, após o banho a dois, seja o sumiço de Bia, ao ir ao banheiro e nunca mais ressurgir, seja a desapareção do próprio João, após se envolver com Julia... Seja, inclusive, o desaparecimento do rapaz de camiseta preta (apesar de suas prováveis reaparições, mas nunca como protagonista), o da garota na fila do banheiro, que fica mais de dois minutos na tela e nunca mais é mostrada no filme, o dos personagens que conhecemos na festa, mas que, no final, não estão mais ali.

É sobre a fugacidade dos amores modernos, provavelmente. E, no entanto, a vida continua: sempre haverá mais festas, apesar desses sumiços misteriosos (os símbolos egípcios do Rio são uma alusão a esse caráter enigmático dos romances cariocas), na cidade que parece ter como válvula de escape um vulcão de erupção noturna (onde, de dia, funciona um templo religioso), espalhando energia (sexual?) irradiada por suas estranhas formas piramidais (pontiagudas e algo fálicas).



Ou talvez essa não seja a interpretação mais adequada, mas pouco importa. É um entendimento geral do filme (e não de suas especificidades) o que interessa no curta – e na obra de Silveira de uma maneira generalizada: que o espectador tenha despertado em si afetos pouco esperados e inabituais, mas sempre intensos, de modo que possuam uma compreensão estética sobre o filme, muito mais do que no âmbito do entendimento de “trama” ou de intriga.

A cineasta utiliza o modo de excesso exatamente com essa função, fazendo um uso especialmente bem-sucedido do expediente do estranhamento e da sua capacidade de colocar o espectador para fora da passividade, autoquestionando-se o tempo todo sobre o que vê. E é isso que, no item a seguir, vamos compreender com mais detalhes, em nosso estudo mais específico de alguns procedimentos que fazem o uso do modo excesso enquanto categoria estética e estratégia de atração e estranhamento em sua obra.

## **2.2. Complicando a forma**

Em 1927, quando a teoria sobre o cinema estava em um processo inicial de construção, o pesquisador literário russo Boris Eikhenbaum já tinha se debruçado sobre as formas como o discurso fílmico era apreendido pelo espectador. Embora seu estudo não fosse especificamente sobre a recepção fílmica, ele concluiu que o público de cinema da época já estava familiarizado com uma série de códigos que regem o discurso cinematográfico, sobretudo no que tange à montagem. Ainda assim, o cinema exigia do espectador por vezes uma espécie de técnica de “adivinhação” sobre o que lhe era apresentado, de modo que pudesse ser organizada no cérebro de quem assistia ao filme uma narrativa inteligível – o que ele chamava de “discurso interno” (EIKHENBAUM, 1974).

No entanto, alguns procedimentos fílmicos poderiam comprometer a clareza do que o cineasta pretendia dizer com sua obra. “Nós nos acostumamos a toda uma série de padrões típicos da linguagem fílmica; a menor inovação nessa esfera nos atinge com não menos força que o aparecimento de uma nova palavra na linguagem” (EIKHENBAUM, 1974, p.14). Com isso, o russo dizia tão simplesmente que o cérebro humano tende a aceitar sem grandes

dificuldades a linguagem cinematográfica quando esquematizada dentro de um sistema lógico de continuidade e motivação.

O fato é que cada cena é apresentada ao espectador em pedaços, segmentos. Há muita coisa que o espectador não pode ver; os intervalos entre segmentos são preenchidos pelo discurso interno. Mas para esse discurso interno ser construído de modo a fornecer ao espectador a impressão de completude e lógica, os segmentos precisam proceder em uma certa e definida relação, e as transições precisam ser suficientemente motivadas. Alguns filmes são distorcidos a tal ponto que a montagem parece convulsiva; o espectador é incapaz de formular qualquer discurso interno e não compreende nada. (ibidem, p.17)

De fato: um espectador tende a acompanhar uma narrativa e compreender seu significado com mais facilidade se o diretor não traz maiores complicações na forma ou no conteúdo – e é exatamente para reiterar essa ideia que mencionamos aqui o estudo de Eikhenbaum. O cinema, no entanto, não é uma arte fossilizada: está sempre aberto a experimentações – e quando um diretor usa procedimentos que, ao menos aparentemente, não possuem motivação, o espectador poderá de fato ter sua fruição narrativa interrompida.

Eis aí o cerne do que aqui chamamos de estranhamento: algum elemento inusitado, fora das expectativas do espectador, capaz de cortar seu fluxo fílmico, turvando a capacidade de compreensão em um nível mais literal sobre aquilo que está sendo exibido. Mas Eikhenbaum exagera ao dizer que “distorções” narrativas fazem o espectador “não entender nada” de uma obra cinematográfica; de fato, há uma quebra no fio da compreensão diegética, mas em termos estéticos, um filme provavelmente há de transmitir algum dado ao espectador, por mais caótica que seja sua organização discursiva. Nem que isso ocorra em um nível meramente sensorio-emocional, ainda que ele não consiga nomear ou compreender exatamente do que se trata.

Há diversas maneiras de introduzir elementos em um filme de modo a causarem estranhamento em um espectador, e evidentemente o uso do excesso é uma delas, conforme já mencionamos anteriormente. E, também como já dissemos antes, isso ocorre no caso específico da obra de Anita Rocha da Silveira, por meio de diversos procedimentos. Veremos, nos itens a seguir, três das formas mais expressivas que a cineasta utiliza para causar uma convocação afetiva via estranhamento: a intensificação cromática, o uso estratégico do som e a quebra da quarta parede. A partir da análise de trechos em sua obra representativos desses procedimentos, procuramos dar uma noção mais geral dos mecanismos distanciadores-atrativos utilizados pela diretora.

### 2.2.1. A intensificação cromática

Uma das características formais mais destacadas do cinema Silveira é o cuidado na utilização das cores. Seja na escolha das roupas dos personagens, de suas maquiagens, do cenário onde se encontram e mesmo da iluminação do ambiente, a diretora investe em possibilidades cromáticas que rendam resultados expressivos.

Nos anos 1930, a colorista estadunidense Natalie Kalmus, chefe do serviço de aconselhamento de cores da Technicolor em Hollywood, traçou um conjunto de normas que praticamente definiriam a utilização cromática pela linguagem clássico-narrativa de ali em diante, em um artigo chamado “*Color consciousness*” [consciência das cores] (KALMUS, 1935). No texto, ela ressalta o quanto o uso de cores no cinema – que já existia mesmo antes da década de 1930, mas que só se tornaria algo mais corriqueiro a partir dos anos 1950 (por questões econômicas e técnicas) – deveria ser bem mais pré-estudado e consciencioso do que muitas vezes os cineastas acostumados ao preto e branco tendiam a imaginar. Ela defendia o uso das cores de acordo com motivações bem específicas, sob o risco de um filme estimular reações do público incoerentes com as expectativas do diretor ou de que a atenção do espectador fosse desviada devido ao mau uso de alguma tonalidade.

“É um fato psicológico que o sistema nervoso experimenta um choque quando é forçado a se adaptar a qualquer grau de antinaturalidade na recepção de estímulos externos” (KALMUS, 1935, p.141), explicava a colorista. Para filmes com uma preocupação eminentemente ilusionista, que não distraíssem o espectador do conteúdo previamente planejado pelo diretor/produtor, a cartilha pregada por ela deveria ser seguida o mais à risca possível, buscando um efeito de reprodução do real com eventuais destacamentos cromáticos estratégicos, mas sem incorrer em exageros destoantes.

A linguagem clássico-narrativa ainda hoje se deixa influenciar por esse tipo de filosofia cromática, mas obras alinhadas ao modo de excesso costumam ignorá-la, seja com um uso completamente livre de cores variadas ou então intensificando tonalidades de forma a torná-las propositalmente antinaturais, permitindo que, ao espectador, fique evidente que há naquela opção um interesse de uso estético expressivo da cor.

O cinema de Anita Rocha da Silveira flerta com essa linha subversiva. É evidente que, de um modo geral, há várias cenas que buscam um alinhamento maior com um realismo tradicional. Mas esse uso, muitas vezes, parece uma simples maneira de preparar terreno

para que o efeito de uma sequência em modo de excesso que estar por vir tenha seu potencial de estranhamento e de atração ampliados.

Convém perceber que algumas cenas parecem optar pelo que seria uma busca por realismo, mas que também estão em um modo de excesso, embora camuflado – em uma espécie de “excesso às avessas”. Em *Handebol*, por exemplo, as garotas se exercitam com uniformes acinzentados, e embora essa opção possa mostrar um comedimento cromático, ela se explica porque, ali, é outro aspecto cênico que a diretora pretende destacar – no caso, a fisicalidade das jogadoras (isso será estudado com mais detalhes no capítulo a seguir).

As tomadas externas da Barra da Tijuca em *Mate-me por favor*, por exemplo, buscam um certo comprometimento com as tonalidades branco-acinzentadas dos edifícios que compõem a paisagem do bairro carioca; há ali uma reiteração justamente da falta de vida e da impessoalidade das cores desses prédios. Mas também isso é um tipo de uso do modo de excesso – no caso, poderíamos até dizer que se trata de um “excesso de ausência” cromática. (No capítulo a seguir, voltaremos a analisar mais detalhadamente o espaço urbano e sua relação com os personagens no filme).



O “excesso de ausência” de cores: em *Handebol* (imagem superior) os uniformes são em tons acinzentados, assim como a paisagem da Barra em *Mate-me por favor* (imagem inferior), em que só pessoas (no caso, Bia) se destacam pela cor

Mas é mesmo o procedimento de intensificar certos tons que tende a ser mais corriqueiro na obra de Silveira. *O Vampiro do meio-dia* investe na saturação das variações de amarelo, presentes sobretudo nas vestimentas dos personagens – essas tonalidades fazem eco com a luz do próprio filme, ressaltando o aspecto ensolarado de um Rio de Janeiro quase saariano, que faz os personagens suarem em profusão. Já em *Mate-me por favor*, aparecem especialmente tons mais arroxeados, com destaque para azul e o cor-de-rosa, em uma

ressignificação sarcástica da conservadora dicotomia “azul é cor de menino, rosa é cor de menina”. Naquele universo adolescente, a pulsão sexual irrefreável das personagens as faz desafiar qualquer regra de orientação cromática segundo o gênero da pessoa. O azul surge sobretudo em duas tonalidades, azul-bebê e azul-royal, nos uniformes do colégio de Bia; já o rosa ganha visibilidade extra no sutiã de Mari, no vestido que Renata usa na festa, no cabelo de Michele e no *look* extravagante da pastora evangélica, em seu número de louvor *sexy* em que exalta Jesus, diante de um enorme crucifixo de néon azul-celeste.

Há, no entanto, uma estratégia mais específica de estranhamento cromático pela via do excesso que vale a pena ser destacada na obra de Silveira: a alteração repentina do filtro da imagem, transformando a direção de fotografia de viés mais realista de uma determinada cena em uma iluminação monocromática – a diretora tem um gosto especial por introduzir um súbito avermelhamento a determinadas imagens.

O uso tático do vermelho vem de uma motivação temática: seus filmes falam de calor, de sentimentos intensos, do feminino, de sangue. Ainda que a cineasta utilize essa cor em um registro que não teme soar antinaturalista – já que a intenção é reiterar essas noções (o calor, a intensidade sentimental, o feminino, o corpóreo) por meio de uma saturação mobilizadora de afetos –, seu uso segue os parâmetros simbólicos definidos pela própria Natalie Kalmus, em seu canônico texto sobre consciência cromática.

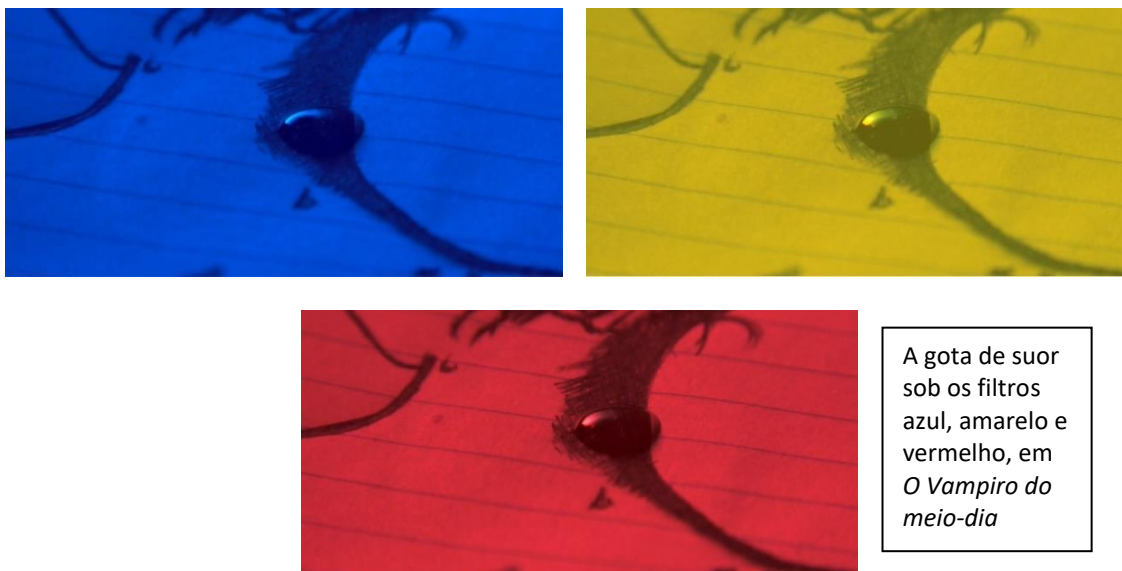
O vermelho traz à mente um sentimento de perigo, uma advertência. Também sugere sangue, vida e amor. É materialista, estimulante. Colore o rosto do ódio e conduziu soldados romanos à batalha. Tons distintos de vermelho podem sugerir várias instâncias da vida, como amor, felicidade, força, vinho, paixão, poder, excitação, tumulto, tragédia, crueldade, vingança, guerra, pecado e vergonha. Que são diferentes, mesmo que, em alguns aspectos, sejam o mesmo. (KALMUS, 1935, p.143)

Vejamos exemplos. Em *O Vampiro do meio-dia*, a primeira cena traz um balão vermelho sendo enchido diante de uma parede amarelada – a simbologia desse balão, que reaparece no filme outras vezes, permanece incerta mesmo após o fim do curta. Mais adiante, quando o protagonista está em um ônibus desenhando em um caderno, uma mulher (vestida de vermelho, enquanto ele usa uniforme escolar amarelo – e já há aí um contraste cromático, entre a carnalidade rubra da moça e o desbotamento amarelado do adolescente) se aproxima do assento do rapaz. Do corpo da mulher, cai um pingo de suor, que vai parar na boca do estudante. Assim que ele sorve a gota, a imagem muda de iluminação, passando de um tom amarelo-alaranjado (que sugere tanto a rotina sem emoções do protagonista quanto o já

mencionado calor ambiental carioca, que faz as pessoas suarem aos borbotões) para um vermelho intenso – a cena terminará em um *fade out* e a tela ficando totalmente vermelha.

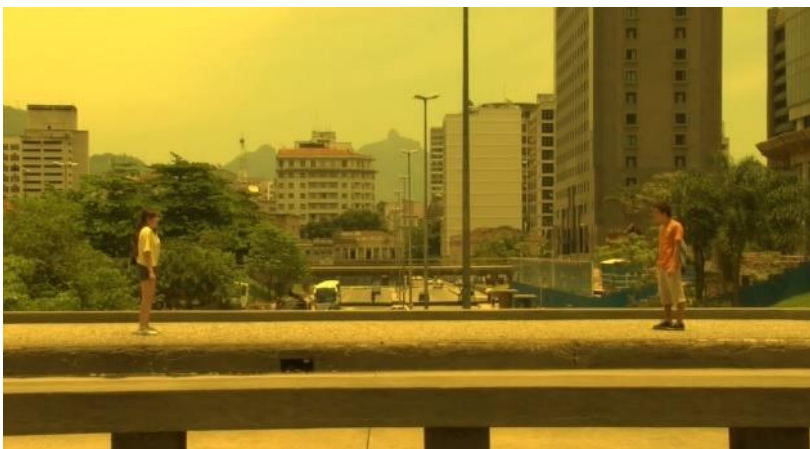
A ideia, claro, é expressar por essa intensificação cromática um dado sobre o personagem, em extremo estado de excitação sensual após o contato com o líquido vertido pelo corpo da passageira ao lado. Também sugere um estado provavelmente onírico, que não é o mesmo do padrão do filme – após a tela ficar vermelha, a câmera volta ao ônibus, e a mulher já não está mais lá. Talvez tenha já saído, durante o transe do personagem, ou então sequer esteve ali e tudo era mero devaneio erótico do rapaz, mas isso pouco tem relevância: a mensagem sensorial é transmitida ao espectador, ainda que ele fique em um estado de incerteza a respeito dos fatos diegéticos a que acabou de assistir.

Posteriormente, a cineasta utiliza com habilidade as luzes de uma projeção de *slides* em sala de aula para aplicar uma iluminação expressiva às imagens. Quando cai sobre o caderno do protagonista uma gota de suor da garota sentada à sua frente, a imagem do pingo d'água sobre a folha é mostrada com três tipos de filtro: primeiramente azul, em seguida amarelo intenso, e depois vermelho – como se tais iluminações fossem diegéticas, causadas pela luz da projeção dos *slides*, embora evidentemente sejam uma aplicação de filtros de imagem feitas expressamente para ressaltar sensorialmente a gota de suor sobre o caderno.

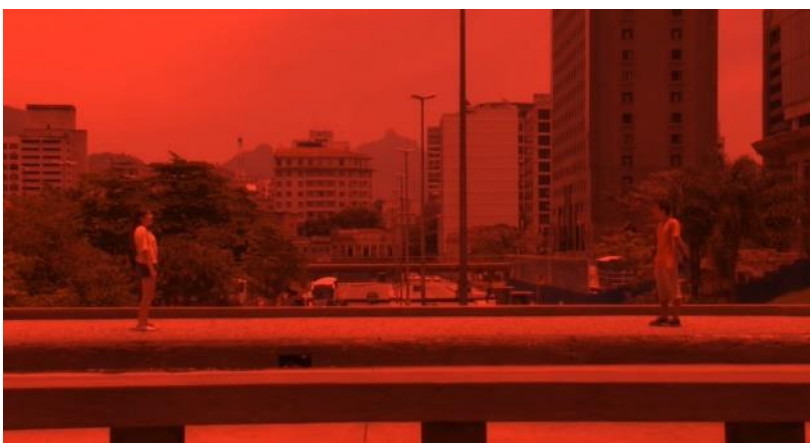


Na cena final do curta, o mesmo procedimento se repete (embora, ali, já sem o projetor de *slides*). O protagonista e a garota de quem ele gosta estão em um viaduto, rindo um para o outro. E a imagem tem a iluminação repentinamente alterada para um filtro azul, depois amarelo e, finalmente, vermelho. Não há uma motivação explícita, e grande parte do estranhamento gerado vem dessa “falta de razão” para essa opção estilística. É provável que

essa escolha de cores tenha a ver com os estágios na relação entre ambos: a princípio, um bocado fria (azul), em seguida, mais morna (amarelo), terminando com extrema calidez (vermelho). De qualquer modo, são formas expressivas de realçar a imagem final, que mostra um jovem rindo para a sua preferida, ambos com certa cumplicidade na feição (os dentes afilados de ambos sugerem figuras vampirescas), reforçando aquele instante por meio das alterações cromáticas. É como se houvesse ali uma interrupção do tempo, e a percepção realista do mundo já não coubesse. Um procedimento estranho, aparentemente inexplicável, que convida o espectador a ter uma relação de natureza mais sensorial com aquela cena.

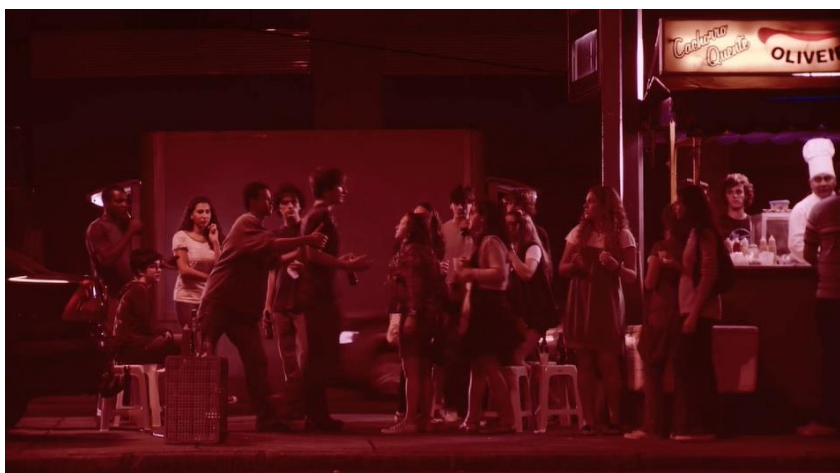


O encontro final de *O Vampiro do meio-dia*, com as imagens nos filtros azul, amarelo e vermelho

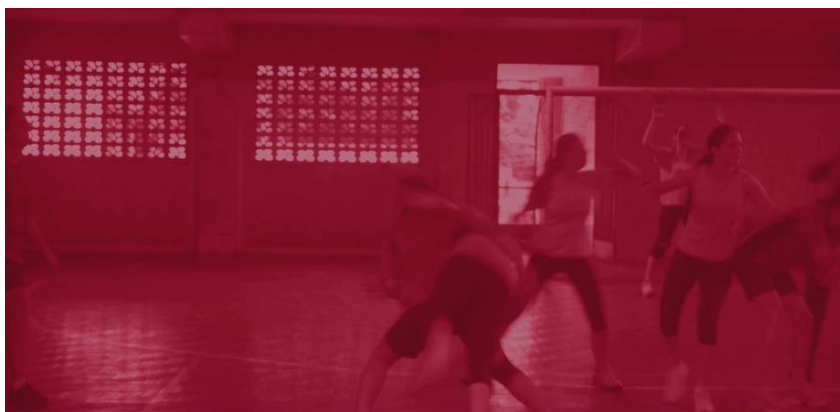




Em *Handebol*, há um breve trecho noturno em que um grupo de amigos confraterniza na rua, ao lado de um quiosque de cachorro-quente. No começo da cena, quando os jovens parecem se divertir tranquilamente, a imagem não tem filtro. Porém, após um ônibus vermelho surgir na frente da câmera, a cena passa a ser mostrada com uma iluminação avermelhada – e, desta vez, uma garota e um rapaz parecem se estranhar e quase iniciam uma briga, embora sejam separados pelos amigos. A mudança cromática pode parecer sem sentido em um primeiro momento – é provável, até, que muitos espectadores sequer se deem conta de que há um princípio de briga entre um garoto e uma garota naquela cena. Mas o avermelhamento da iluminação convoca o público a olhar a sequência mais atentamente; a cor vermelha é um indício de que os ânimos entre os membros daquele grupo de repente ficaram exaltados – o enrubescimento da luz é uma sugestão de briga, confronto, que talvez culmine em sangue. Já adianta, de certa forma, a sanguinolência do trecho final do curta – quando também o filtro vermelho é utilizado, no instante em que as jogadoras se desentendem e iniciam uma truculenta briga física.



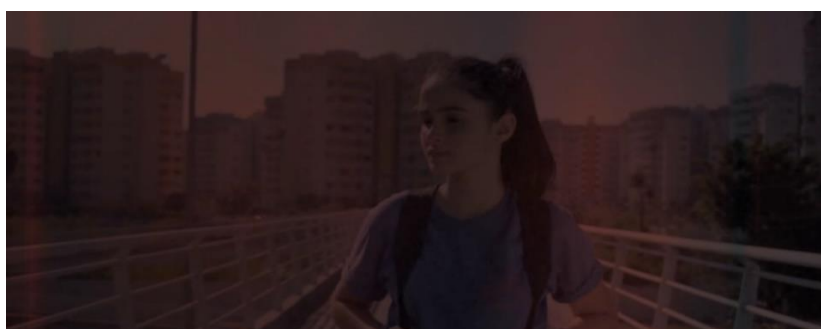
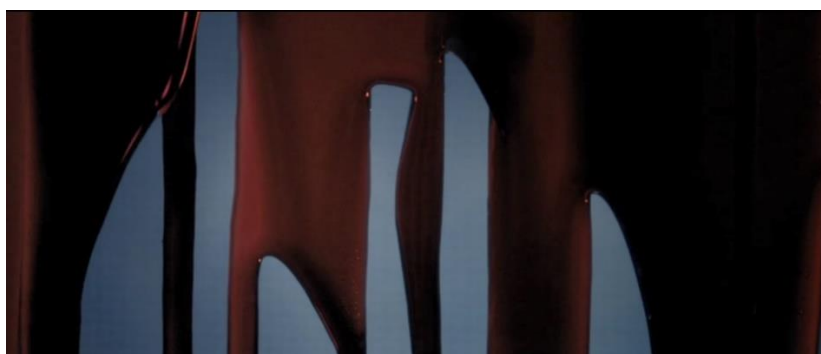
A imagem fica vermelha quando um rapaz e uma garota se estranham, em *Handebol*; o mesmo procedimento se repete, no jogo final, em que as jogadoras se agridem





Em *Mate-me por favor*, logo após Bia beijar os lábios de uma das jovens assassinadas, surge um trecho excessivo mostrando a estudante olhando para a câmera e, em seguida, tocando-a. Então, começa a escorrer pela tela um líquido vermelho viscoso que alude a sangue, até a imagem ficar toda tomada por aquele fluido. Após um *fade out*, vemos Bia andando em uma passarela de pedestres na Barra, e antes de a cena trazer as cores da fotografia padrão do filme, há um trecho em que fica em filtro vermelho – como se a garota tivesse sido irremediavelmente contaminada pelo derramar sanguíneo da cena anterior.

E o uso desse filtro volta a surgir ao fim do longa, quando o assassino é mostrado pela única vez no filme, enquanto estupra e mata uma jovem. A imagem, então, sai dos tons escuros e fica iluminada por um filtro avermelhado – como se a morte fosse um momento de gozo ou o início de uma fase mais cheia de intensidade na trajetória daquela garota.



Três cenas do filme *Mate-me por favor*, em que a cor vermelha se torna protagonista da imagem

Há outros procedimentos relativos à iluminação que Silveira utiliza em seus filmes para mostrar aspectos menos evidentes sobre as personagens, mas vamos aqui destacar apenas mais um deles. Em *Mate-me por favor*, na sequência da festa de Amanda, há um instante em que vários jovens são mostrados aos beijos com outros convidados da festa. Bia, que havia acabado de se desentender com Pedro (ela quase o estrangulou enquanto se “amassavam” em uma escada fora do salão central), aparece sozinha, e a iluminação sobre seu rosto é elaborada de modo peculiar. Trata-se de um procedimento derivado dos estudos com luz do cineasta francês Henri-Georges Clouzot feitos durante as filmagens de *L’Enfer* (1962), em que mostrava o rosto de Romy Schneider sendo iluminado com luzes rotatórias, evidenciando várias feições distintas da atriz – que, no entanto, mantinha a face com a mesma expressão. Silveira faz o mesmo com o rosto de Valentina Herszage, a atriz que interpreta Bia; com essa iluminação extravagante, procura mostrar a confusão interior de Bia, que naquele momento estava com uma série de sentimentos contraditórios, todos ao mesmo tempo, como costuma ocorrer com os adolescentes. De acordo com cada ângulo da luz, tem-se um resultado distinto de expressão facial, e mesmo com a atriz não mudando a feição neutra original, tem-se a impressão de que ela passou por vários tipos de sensações em apenas alguns segundos.



Em *Mate-me por favor*, o rosto de Bia permanece com a mesma expressão, mas ganha diferentes feições de acordo com a iluminação

### 2.2.2. O som estratégico

Também o som na obra de Silveira é utilizado de maneira especialmente perspicaz. O trabalho de mixagem permite que, em alguns momentos, ruídos e falas se prolonguem, continuando após o fim de uma cena, encavalando na seguinte. Ou o contrário: sons da cena que virá começam antes da cena em si – em ambos os casos, tem-se o que David Bordwell

e Kristin Thompson (2008) chamam de “ponte sonora”, que costuma gerar um efeito de estranhamento bem peculiar. Afinal, “se a ponte sonora não é imediatamente identificável, pode surpreender ou desorientar o espectador” (BORDWELL, THOMPSON, 2008, p.291).

O procedimento é utilizado já no começo de *Mate-me por favor*, quando a primeira jovem é assassinada: os gritos permanecem audíveis mesmo quando a sequência termina – vemos a cartela com o título do filme e, em seguida, a imagem de Bia, observando uma paisagem de mangue. O som do grito, já mais abafado, acaba se fundindo com o da sirene de uma ambulância, até que finalmente desaparece, restando apenas o som local do mangue. Um pouco antes dessa cena com Bia no mangue terminar, surge uma nova ponte sonora – desta vez, o começo da fala de Michele (sobre um pesadelo sexual) na cena seguinte já é audível. Em vários instantes do filme, Silveira utilizará esse procedimento, explorando o potencial de causar confusão na mente do espectador.

Mas há uma ponte sonora peculiarmente intrigante e que merece uma análise mais detalhada. É a que ocorre quando Bia e seu paquera, Pedro, estão se beijando no banheiro. A menina desce pelo corpo do garoto e sai do enquadramento, como se fosse performar sexo oral no rapaz. De repente, ouvimos a frase: “Posso ir?”, dita por uma voz que parece ser a de Bia – tudo indica que é a garota perguntando a Pedro se poderia iniciar a felação. Mas logo uma outra voz feminina (ou seria a mesma? Não é possível saber ao certo) responde: “Pode!”. E, então, inicia-se a cena seguinte, em que Bia, Michele, Mari e Renata aparecem rindo muito; ali, Michele começa a falar sobre uma garota que encontrava rapazes no banheiro, cada dia um diferente (ela se refere à Loira do Banheiro, mas também parece ser uma alusão galhofeira à própria Bia).

O “Posso ir?” é uma fala imprecisa: afinal, foi dita por Bia no banheiro? Ou já é o som da cena seguinte? Tudo leva a crer que a resposta “Pode!” é parte da segunda cena, mas não é possível afirmar ao certo. Existe a possibilidade de ambas as falas serem parte de uma conversa extradiegética, que talvez tenha acontecido antes de a câmera começar a filmar a cena da conversa das garotas – como se as atrizes estivessem perguntando à cineasta se poderiam começar a dizer suas falas na cena. O efeito é de ambiguidade, e provavelmente era isso o que a diretora queria: com humor, levar o público a pensar em uma coisa (uma fala durante o sexo oral), quando na verdade o que estava sendo dito referia-se a outra situação (a conversa das meninas sobre a Loira do Banheiro). É algo simples, que dura alguns segundos, mas que é capaz de desestruturar o raciocínio do espectador, fazendo-o pensar em diversas possibilidades – é um procedimento de princípio bastante brechtiano, nesse sentido.

O silêncio também é utilizado de forma especial pela cineasta. Logo no começo de *O Vampiro do meio-dia*, o protagonista observa algumas garotas no banheiro, mas quando seu olhar fetichista se demora sobre sua garota preferida, que dança com um cigarro na mão, o som diegético desaparece, e após um ruído transicional, surge um silêncio. O mesmo ocorrerá mais adiante, já no trecho final do filme, no ônibus, quando o protagonista reencontra a garota e fantasia estar jogando uma gota de suor (ou água?) sobre ela. O silêncio volta a aparecer no fim do curta, quando os dois personagens estão em um viaduto e a imagem ressurgue nos já mencionados filtros azul, amarelo e vermelho. Em todas as cenas, é um silêncio que serve para acentuar o poder da imagem – tem um efeito parecido com o de intensificação por meio da música, como Silveira também faz bastante em sua obra (e que veremos a seguir), só que com o procedimento inverso; em alguns casos, a ausência de um elemento sonoro intensificador também se presta a esse mesmo papel. É, assim como nos tons desbotados de cinza e branco da paisagem da Barra da Tijuca, em *Mate-me por favor*, a ausência enquanto possibilidade excessiva de afetar o espectador.

Também o uso de canções nos filmes de Silveira traz um aspecto por vezes ambíguo, até enigmático. Em geral, o sentido das letras pode ser atrelado à situação apresentada pela diegese, como que em um comentário sobre o que está acontecendo na cena ou sobre o estado de espírito de algum personagem focado.

Vejamos o caso de seu curta mais rápido, *Falos & badalos*: o filme se desenrola ao longo de três minutos e 20 segundos, o tempo da execução da faixa “Perfect Day”, lançada em 1977 por Harry Nilsson. A música havia sido utilizada anteriormente com conotação mais abertamente literal (ainda que com alguma ironia) em um trecho do longa estadunidense *All that jazz – o show deve continuar* (1979), do cineasta Bob Fosse – surgia em uma cena em que o mulherengo protagonista vivido por Roy Scheider (*alter ego* de Fosse) ia para a cama com uma de suas amantes. A sonoridade da canção sugere romantismo, assim como a letra (o trecho final diz: “É o modo perfeito/ De terminar um dia perfeito/ É o modo perfeito/ De dizer que eu te amo”).

No contexto de *Falos & badalos*, a canção não parece lá a mais adequada para acompanhar sonoramente a trama; o filme mostra uma jovem que visita diversos monumentos espalhados pelo Rio de Janeiro, entre estátuas com corpos e poses de marcada sensualidade e edificações em formato fálico (entre os quais, diversos obeliscos, a torre do relógio do antigo edifício Mesbla e o próprio monumento piramidal dedicado a Estácio de Sá, já utilizado por Silveira em *Os Mortos-vivos*). A personagem passa o curta inteiro

olhando admirada para tais monumentos, como que tomada por uma lascívia escopofílica diante desses locais públicos, a ponto de chegar a um êxtase de natureza sexual ao se confrontar com o Obelisco de Ipanema; ela termina o filme desmaiada aos pés do bizarro (e ainda hoje inexplicável) monumento localizado na movimentada confluência entre a Rua Visconde de Pirajá e a Rua Henrique Dumont.

Ao longo de toda a projeção, ouve-se a música de Nilsson, do começo ao fim. O romantismo da melodia e da letra parecem em contraste com o que o filme apresenta, mas existe nessa proposta de estranhamento um caráter irônico/humorístico no uso da canção, que chega até a ser paródico. A jovem ultrassexuada se encanta pelas formas sensuais do Rio – e cabe aqui ressaltar que o filme não mostra o costumeiro relevo arredondado, que em geral associa a paisagem carioca ao corpo de uma sinuosa mulher; é um Rio de Janeiro eminentemente masculino, testosterônico, que surge como que orgulhoso de seus monumentos que sugerem membros eretos. A moça os observa com um olhar algo depravado e, assim, tem um “dia perfeito” diante de tanta virilidade, que culmina com seu êxtase final, encerrado a jornada “de modo perfeito” (as imagens do Obelisco de Ipanema são registradas em intenso modo de excesso, com a câmera subindo e descendo e com *zooms in* e *out* que sugerem os movimentos de um ato sexual). A estranheza, aqui, surge como reforço cômico neste curta que, por fim, é uma grande brincadeira com as formas fálicas cariocas e com a personagem que não teme exercer seu desejo, ainda que por obras estáticas.

*Handebol* tem uma de suas primeiras cenas embalada pela canção “God only knows”, um dos maiores hits da banda Beach Boys. É executada enquanto são mostradas imagens de adolescentes jogando handebol – ou, mais propriamente, fazendo exercícios preparativos para o esporte. As imagens são em câmera lenta, com um foco *voyeur* na força e na graciosidade dos corpos femininos em pleno movimento (falaremos mais sobre esse aspecto no próximo capítulo). A letra da canção discorre sobre um indivíduo que imagina que seu relacionamento afetivo não vai durar para sempre e que, quando isso acontecer, apenas Deus sabe o que será dessa pessoa.

É difícil entender qual a relação entre a letra da música e um jogo de handebol, no entanto, a sonoridade melódica funciona muito bem enquanto elemento que reforça a intenção da realizadora de glorificar de certo modo aqueles corpos. Parece uma homenagem à juventude, à feminilidade, à beleza do corpo humano, aos encontros entre pessoas promovidos pelo esporte; nesse sentido, independentemente se houve ou não alguma motivação especial para a escolha específica dessa canção, a letra pode ser interpretada

também como uma forma de diálogo entre a própria diretora e o que ela filma: só Deus sabe o que seria dela sem ter esse material que tanto a fascina enquanto objeto de filmagem. E também, por extensão, pode ser interpretada como um comentário sobre a provisoriedade das relações na juventude – todos sabemos que vamos um dia deixar a maior parte dos amigos da adolescência e as atividades comuns ao grupo escolar para seguir uma vida adulta, a partir de escolhas individuais. Nesse sentido, “God only knows” é um certo lamento sobre a impossibilidade de viver eternamente aquele período, ainda que todos saibamos e aceitemos que seu fim em algum momento virá.

No mesmo curta, um trecho de “Tears in the morning”, também dos Beach Boys, é executado enquanto caem gotas de sangue do nariz da protagonista. Ali, ao que tudo indica, trata-se de uma brincadeira, em que os pingos vermelhos são equiparados metafórica e melodramaticamente às lágrimas matinais do título da canção. Mas também pode ser visto como uma alusão à vida sentimental da personagem, que tem sangramento no nariz quando briga com o namorado na primeira cena – talvez esse sangue tenha razão emocional, a somatização de conflitos internos. Afinal, a letra de “Tears in the morning” menciona uma pessoa que sente falta da cara-metade, que se mudou para a Europa – as lágrimas matinais são do choro pela saudade que o sujeito da canção sente do(a) parceiro(a).

*Os Mortos-vivos* usa canções de modo um pouco mais literal que os outros filmes. Uma versão em português de “Last kiss”, do Pearl Jam (Silveira é creditada como uma das autoras da letra), fala sobre alguém que está em busca da pessoa amada, que desapareceu – exatamente como várias personagens do filme. “Onde está, onde se escondeu?/ Por que, meu Deus, me esqueceu?”, diz o refrão da música, executada no filme diegeticamente por uma banda de adolescentes. Mais difícil de compreender, porém, é a inclusão de um trecho de “Stereo love”, de Edward Maya e Vika Jigulina, quando o protagonista João caminha pelo Aterro do Flamengo após uma noite de flertes malsucedidos. Como já vimos, porém, essa opção faz parte da estranheza do curta, tendo um efeito de interrupção da atmosfera noturna e embriagada que o filme trazia até então, abrindo caminho para os trechos diurnos da obra.

Em *Mate-me por favor* há igualmente um uso interessante da trilha musical. O *funk* é certamente o estilo preferido dos adolescentes – surge mais de uma vez no longa, diegeticamente ou como comentário das cenas, sendo inclusive assunto dos personagens.

Na primeira sequência em que a pastora religiosa aparece, em meio a uma pregação evangélica, diz: “Fiel, solta a batida pra *nóis!*”, para, em seguida, começar a cantar o *funk* de louvor “Vem Jesus”. Canções animadas sobre fé já não são novidade há algum tempo nos

cultos cristãos no Brasil, tanto os católicos quanto os neopentecostais. Mas a sensualidade da performance da pastora causa, sim, um efeito de estranhamento – além de um resultado cômico. A letra usa termos (“me seduz”, “não quero mais pecar”) que, entoados com um estilo languidamente sexuado pela religiosa, reforçam a bizarrice da situação, que por si só já era inusitada graças ao visual *sexy* (roupa justa em rosa-choque, maquiagem forte, cílios postiços, muitas bijuterias), ao já mencionado crucifixo de néon azul ao fundo (que sugere antes uma balada que um culto) e às coreografias de “batidão” performada por ela. Nesse momento, Silveira propõe que o espectador deixe de pensar nesse encontro religioso como uma simples pregação rotineira, passando a observá-lo como antes um espetáculo um bocado ridículo, em que o “rebanho” da pastora é literalmente seduzido por sua capacidade de *show-woman*, ainda mais do que por suas mensagens de fé. É obviamente uma crítica ao aspecto mercantil e excessivamente material, terreno de algumas religiões neopentecostais – quando o que em geral se espera em eventos religiosos são pregações de caráter mais espirituais e sem tanta carnalidade. (A canção ressurge algumas cenas depois, como toque de celular de Pedro – um uso sem dúvida de finalidade cômica, mas também novamente crítica.)

Em outro instante de claro excesso, o irmão de Bia, João, canta lentamente “Nosso sonho”, um dos maiores *hits* de Claudinho e Buchecha. A cena começa com o rapaz diante do computador, entoando a primeira parte da música em versos ditos demoradamente – em certo momento, ele olha diretamente para a câmera, recurso muito utilizado por Silveira, conforme falaremos mais adiante. Ele continua cantando, mas o filme muda de cena, mostrando Bia, caminhando em câmera lenta no velório de uma das garotas mortas – a música segue sendo cantada por João, mas agora em *voice over*. Bia chega até o caixão e passa a mão no rosto da jovem, mostrado em *close*.

“Nosso sonho” é um *funk* peculiarmente melodioso, que talvez se destaque mais pela beleza da composição musical do que por seu ritmo ou sua batida. A letra é bem extensa e fala sobre um homem e uma mulher que tentaram viver uma relação intensa, mas que nunca se concretizou, por motivos não muito claros. No contexto da diegese, cabe bem à situação de João, que, ao entoar a música diante do computador, refere-se a sua tristeza sentimental diante do sumiço por três semanas da garota de quem ele gosta. No caso de Bia, a letra já não faz tanto sentido lógico, mas cabe entender que pode se referir, também, à relação dela com a garota morta (ou as garotas mortas do filme, em geral), que ela não conhecia, mas com a qual se identifica em certos aspectos – àquela altura do filme, Bia estava extremamente tocada pelas mortes que aconteciam sistematicamente na Barra da Tijuca e

ficava morbidamente fascinada pelas jovens que morriam. Provavelmente, via-se ali, como uma vítima em potencial – e, simbolicamente, identificava-se com a condição de morta, já que estava passando pelo ápice da adolescência, um período de grandes mudanças, em que a Bia criança começava a agonizar, abrindo caminho para o surgimento de uma outra Bia, esta adulta. O toque no rosto da jovem assassinada é um gesto de tentativa de conexão.

A canção “Kiss and say goodbye”, do The Manhattans, é utilizada duas vezes (na verdade, como veremos, três), em situações semelhantes, no pátio do colégio. Nos dois casos, quando Bia observa ao longe um casal de namorados se beijando ardentemente (ela tem um olhar admirado, talvez se projetando naquela situação), mas é interrompida por uma amiga que lhe chama atenção para alguma outra coisa.

Na primeira cena, é Michele quem interrompe o devaneio de Bia, chamando atenção para a petulante Amanda, que está prestes a atravessar o pátio para tirar satisfações com a *nerd* da escola, Renata, sobre a razão pela qual ela ainda não havia confirmado presença em sua festa. Assim que Amanda começa a caminhar rumo ao grupo de Bia, a canção ressurge, desta vez destacando a fisicalidade da loirinha – como se, agora, ela tivesse roubado para si o protagonismo que, antes, pertencia ao casal dos beijos ardentes. A garota se desloca em câmera lenta, no rumo da câmera, ao som da canção, que é um *hit* romântico cuja letra não tem relação aparente com a situação. É, no entanto, uma música que glamouriza e até cosmetiza o caminhar de Amanda (assim como glamourizava e cosmetizava o beijo do casal admirado por Bia), com uma maneira de filmar que mostra ao mesmo tempo sarcasmo e admiração por parte da cineasta ao ressaltar a fisicalidade da garota “mais popular do colégio”.

A segunda cena com “Kiss and say goodbye” se dá um pouco mais adiante no filme, no mesmo local, mas desta vez o foco é apenas Bia observando o mesmo casal aos beijos, sem a presença de Amanda. Nesta segunda cena, a menina do beijo também olha para Bia, de maneira libidínosa (em uma sequência futura, as duas se beijarão no banheiro da escola), configurando um flerte entre as duas adolescentes. Mais uma vez a canção é interrompida de repente, agora por Mari, que puxa assunto com Bia – assim como na primeira cena, aqui também a canção se presta a glamourizar a situação do beijo e o charme da garota, que encanta tanto Bia como a própria diretora (e os espectadores).



### 2.2.3. O olhar para a câmera

O ato de olhar para a câmera não é exatamente algo novo no cinema – isso, para não dizer o contrário. Já em um dos primeiros filmes realizados e exibidos publicamente, o célebre *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896), de Louis e Auguste Lumière, é possível ver pessoas fazendo isso – no filmete, alguns dos passageiros, assim que descem do trem na estação do vilarejo de La Ciotat, dão claramente uma olhadela para a câmera, que registrava a chegada do comboio. E mesmo filmes de ficção do primeiro cinema traziam trechos com atores quebrando a quarta parede – citemos aqui *O Grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter, que termina com um famoso plano em que o ator olha diretamente para a câmera, com um semblante agressivo, assustando o público da época ao dar tiros com uma pistola no rumo do espectador.

Mesmo após a consolidação da linguagem clássico-narrativa, o procedimento volta e meia reaparecia, em trechos muito pontuais de obras de diretores como Fritz Lang (ocorre em vários de seus filmes, desde os da fase alemã, como *Metrópolis*, de 1927, até os da hollywoodiana, como *Vive-se uma só vez*, de 1937), em trechos de vários musicais e comédias e, em um caso mais extremo, no longa *A Dama do lago* (1946), de Robert Montgomery – este último, todo filmado em câmera subjetiva, logo com todos os personagens se dirigindo a ela, como se fosse os olhos um personagem diegético.

Mas a utilização do plano em que um personagem encara a câmera, em geral, não costumava ter um propósito distanciador ou sequer de causar estranhamento. Foi sobretudo a partir da década de 1950, com o icônico e desafiador olhar da personagem de Harriet Andersson para a câmera em *Monika e o desejo* (1953), de Ingmar Bergman, que o cinema autoral começou a utilizar esse tipo de procedimento, então já com novas propostas estéticas. E na década seguinte, com o sopro de modernidade trazido pela Nouvelle Vague e os diversos cinemas novos mundo afora, aí é que o olhar para a câmera passou a ser utilizado de maneira mais sistemática, seguindo uma matriz brechtiana de ruptura momentânea do ilusionismo e do convite a uma nova interação entre espectador e filme. O longa *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard, por exemplo, se tornou célebre por apresentar vários momentos assim – logo no começo, Jean-Paul Belmondo não apenas olha para a câmera como também conversa com ela, como se estivesse falando diretamente ao público.

Brecht já havia defendido décadas antes que, no teatro, não havia problema algum se o ator interrompesse o fluxo narrativo para olhar diretamente para a plateia e até falar para ela. Aliás, era um excelente método de se conseguir um *V-Effekt* bem-sucedido, segundo o dramaturgo alemão: “Se for necessário dirigir-se ao público, então isso deve ser feito totalmente e não deve ser por meio de um ‘falar para o lado’ ou da técnica de monólogo do teatro antigo” (BRECHT, 1967, p.164).

De certa forma, o expediente de olhar para a câmera enquanto modo de quebrar o automatismo da recepção do discurso pelo espectador é o equivalente cinematográfico da quebra da quarta parede do teatro, configurando um dos procedimentos propostos por Brecht mais comumente absorvidos pelo cinema.

O pesquisador francês Marc Vernet (1989) aponta que, quando um personagem olha para a câmera, há um estreitamento na relação entre o espectador e o filme – como se a narrativa deixasse de falar sobre um “ele” e passasse a se configurar entre um “mim e você” (VERNET, 1989). O uso desse tipo de olhar incorreria em uma das principais interdições de um cinema de interesse ilusionista, uma vez que há uma quebra na instância narrativa de uma história sendo contada a alguém.

No entanto, como já mencionamos, mesmo na linguagem clássico-narrativa há historicamente a inserção de olhares para a câmera, embora não exatamente constituam uma interrupção verdadeiramente forte do fluxo do filme. Vernet cita alguns casos exemplares: certos números musicais e de comédia, em que o ato de olhar para a câmera surge oriundo de uma tradição do *music hall* e que, por isso, funciona nesses contextos como um código já consagrado das narrativas ficcionais. O mesmo ocorre com os personagens que, em um filme, falam a um repórter ou um diretor de cinema; ali, o espectador entende que se trata de um olhar para a câmera presente na diegese, e não para o aparelho que de fato está registrando a cena no *set* de filmagem. Vernet menciona, ainda, outros exemplos, como o do personagem que olha para a câmera em um gesto que marca o início (e o fim) de algum trecho de natureza onírica, de “ficção dentro da ficção” ou mesmo de um *flashback*; em casos como esses, o olhar para a câmera não traz um choque intenso ao espectador, já que não é percebido como um olhar que espera uma resposta de quem está assistindo ao filme.

Há, no entanto, o cinema que segue os caminhos trilhados por Brecht no teatro e que se propõe a exigir uma reação (mesmo que apenas em um nível afetivo, e não necessariamente de tomada de consciência político-militante) por parte do público. Em seu estudo sobre o tema, o francês Pascal Bonitzer (1977) observa que esse tipo de olhar para a

câmera é capaz de colocar o espectador em uma situação bastante desconfortável, beirando o sentimento do que ele denomina de “abjeção”. “É como se [o filme] se dirigisse a ele [o espectador], indagando: ‘O que você quer?’” (BONITZER, 1977, p.42).

É da minha liberdade de espectador que se trata: a que me permite me colar por vontade própria a um fluxo de narração verossímil, mas sobretudo de me identificar com os trajetos mais ou menos complicados do olhar que materializam os movimentos da câmera e a montagem dos planos. É o prazer de olhar, a *Schaulust* [curiosidade], que se encontra ameaçada por uma espécie de desafio de contraolhar: o olho na lente é o *olho mau*<sup>18</sup>. (ibidem, p.44)

Bonitzer chega a fazer uma subdivisão entre dois tipos de olhar para câmera: um que é resultado de uma submissão de quem olha à ordem do diretor, outro em que quem olha o faz por desejo próprio, consistindo em uma quebra bem mais radical das convenções ou da “ordem do cinema”. Este segundo tipo de olhar corresponde aos de filmes essencialmente metalinguísticos, em que a instância da ficção é sempre irrevogavelmente quebrada, e o fazer fílmico é exposto e colocado em questão. Não é o caso, assim, dos filmes de Silveira, que estariam mais alinhados à primeira situação. O olhar para a câmera não possui uma intenção de rompimento radical com o mergulho no universo ficcional; ao contrário, como o próprio Bonitzer diz, é um olhar para a câmera capaz de redobrar a intensidade da ficção – ainda que promova, sim, um efeito de estranhamento e de distanciamento momentâneo.

Em *Falos & badalos*, a protagonista que flana entre os monumentos sensuais do Rio de Janeiro, por dois momentos olha diretamente para a câmera. No contexto do filme, esse olhar para a lente se presta a colocar o espectador na posição dos monumentos observados, de modo que possa perceber a emoção e a carga sexual que a garota transmite ao encarar cada obra pela cidade. A quebra da quarta parede pode até causar certo desconforto no espectador, mas como se trata de um filme muito curto, não chega a operar um efeito de distanciamento real, brechtiano; ainda assim, tem um efeito (mesmo que leve) de tirar o espectador da posição confortável de ser o sujeito da observação, passando a ser (ainda que em um campo imaginário) o objeto desse olhar.

---

<sup>18</sup> No original, em francês, a expressão utilizada por Bonitzer é *mauvais oeil*, que permite três possibilidades de tradução para o português: “mau olhado”, “olho mau” ou “olho errado (inadequado)”. De qualquer forma, todas possuem conotação negativa, e Bonitzer explora a ambiguidade do termo para justamente ressaltar o sentido incômodo do olhar direcionado para a câmera.



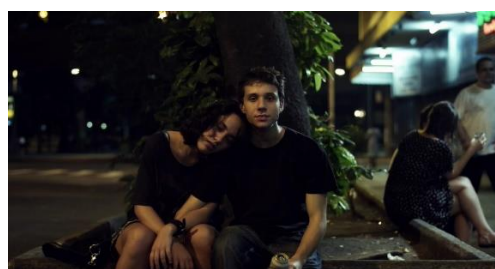
A protagonista do curta *Falos & badalos* olha para a câmera como se estivesse admirando um dos monumentos sensuais do Rio de Janeiro

Tal efeito ocorre com mais intensidade em *Os Mortos-vivos*, na já analisada cena em que a garota na fila do banheiro encara longamente a câmera. Como é um olhar expressivo, de um rosto com um semblante muito sério e uma maquiagem carregada, o desconforto do espectador é ainda maior. E como é um olhar muito demorado, há quase que inevitavelmente um *V-Effekt* que tira o espectador do mergulho no filme, colocando-o a pensar sobre a finalidade daquela cena e de seus potenciais significados.

Mais adiante, o personagem João olha por duas vezes para a câmera: na primeira, quando está flertando com uma garota bêbada e pergunta onde ela mora. Mas a moça cai no sono, e ele olha para a câmera meio que como indagasse ao espectador: “E agora, o que eu faço?”. Trata-se de um olhar, pois, antes de cumplicidade com o público que de desafio, ocorrendo em um registro extremamente distinto do da garota do começo do filme. Algumas cenas mais tarde, o mesmo rapaz mira novamente a câmera, após tomar uma chuveirada – ele aparece com o rosto molhado, inclusive uma gota de água escorre em seu olho esquerdo como se fosse uma lágrima. É um encarar a lente de natureza mais incômoda que o da cena anterior; ele se expõe ao espectador para que intua a partir do olhar seus sentimentos após aquela noite desagradável.

Depois, a personagem Julia olha duas vezes para a câmera: primeiro, em um vídeo aparentemente caseiro, em que aparece em um shopping center *kitsch* da Barra da Tijuca ou do Recreio dos Bandeirantes. Tal como a Esfinge que aparece no fundo, ela parece lançar um desafio ao espectador: “Decifra-me, ou eu te devoro!”. E ela volta a olhar para o público em sua última cena, no banheiro, quando joga um olhar um bocado perdido para o espectador. Assim como o rapaz na cena pós-chuveirada, Julia também não parece contente

e se expõe ao olhar do público para que seu estado de espírito seja compreendido e, assim, talvez ela se sinta menos solitária em sua tristeza com o sumiço de João.



Personagens de *Os Mortos-vivos* que encaram a câmera, exigindo do espectador que reflita sobre essa quebra da quarta parede

Mas é mesmo *Mate-me por favor* o filme de Silveira mais prodigioso na quebra da quarta parede. Já acontece na cena de abertura, quando a primeira jovem assassinada surge com um ar embriagado, primeiro olhando para um foco bem ao lado da câmera (o que pode ser confundido com um olhar para a lente), mas, depois de alguns segundos, inquestionavelmente lançando um olhar para a câmera. Ela tem no rosto uma feição autopiedosa, e uma lágrima escorre do seu olho direito.

A mesma moça voltará a olhar para a câmera alguns minutos mais tarde, em situação bastante distinta: após ser perseguida pelo assassino, olha para o espectador em estado de completo pânico e solta um grito de pavor. Um contraponto a esse olhar de desespero surge na cena imediatamente seguinte, em que a protagonista do filme, Bia, aparece pela primeira vez – dá uma breve olhada para a câmera, com um semissorriso que transparece autoconfiança, antes de se pôr a caminhar.



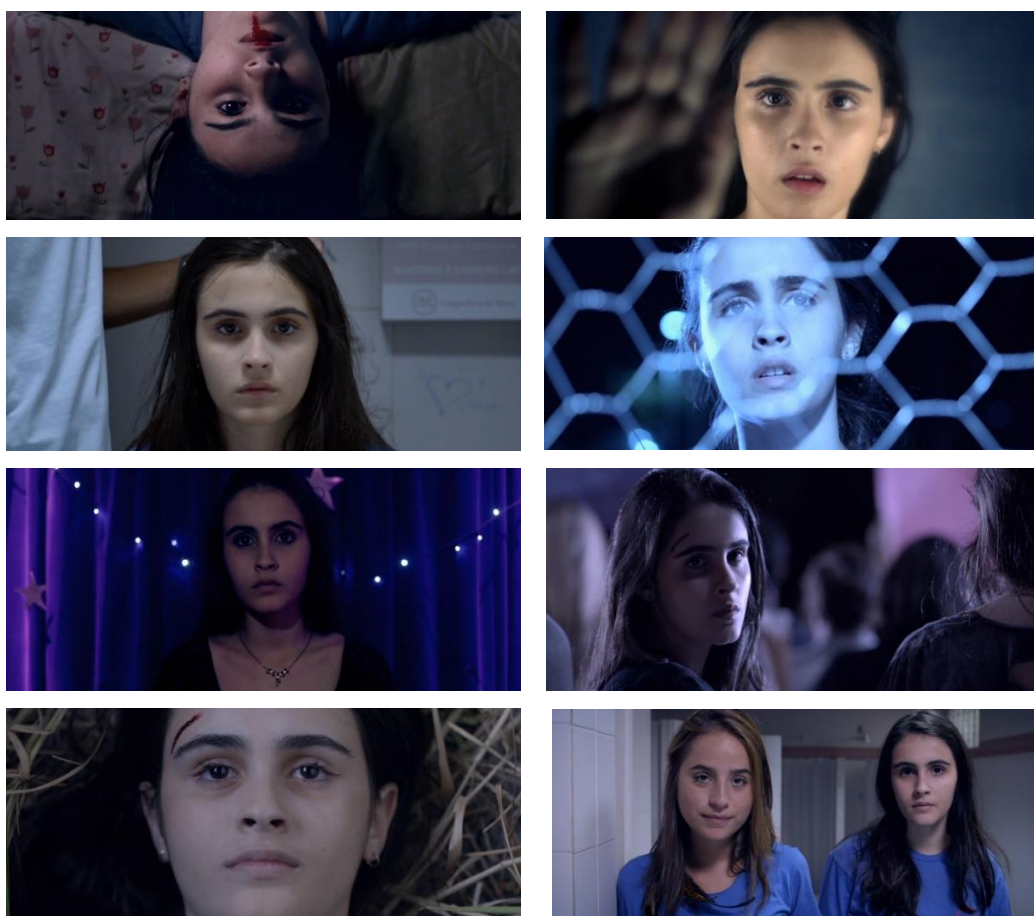
Os três olhares para a câmera no começo de *Mate-me por favor*; os dois primeiros são da garota que está prestes a morrer; o terceiro é de Bia, que assume o protagonismo do filme a partir dali

São três olhares de impactos diferentes. O primeiro é o mais misterioso – e, também, o mais desconcertante, sobretudo pela duração da tomada. O segundo é um olhar que coloca o espectador na posição do assassino – ou, talvez, seja um grito por socorro da personagem, uma vez que o público acaba sendo uma testemunha da atrocidade pela qual ela passa (nesse sentido, ela lança uma certa acusação ao espectador de negligência, já que está vendo uma cena violenta e nada faz para contê-la).

O olhar de Bia já é diferente dos outros dois: antes de mais nada, é uma maneira de revelar ao espectador que aquela garota de costas, olhando para o mangue, não é a mesma que morreu. E quando ela olha para o público e sorri, existe nesse ato algo de jocoso, como se Bia dissesse ao espectador que ele se enganou, e ela está viva e saudável, diferentemente da primeira jovem. Mas existe também ali uma postura de aviso ao espectador de que ela é a real protagonista do filme e que é para *ela* (e não mais para a primeira jovem) que iremos olhar a partir de então.

O filme segue, a partir daí, em um registro mais convencional de narrativa, mas com recorrentes instantes de quebra da quarta parede. Em geral, os olhares para a câmera são

utilizados para que o espectador elabore pensamentos sobre o que a personagem está passando em determinado ponto da trama. É uma maneira, também, de estabelecer uma relação com o público para além do envolvimento com a historinha narrada – são instantes de suspensão do jogo narrativo, em que o olhar para a câmera interpela o espectador de maneira que ele consiga sair provisoriamente do filme e retornar com um novo investimento afetivo. São inserções que constantemente buscam com que o espectador rompa com a própria subordinação à história.



Alguns instantes em que Bia olha diretamente para a câmera e instiga o público a tentar entender seu estado de espírito; na última imagem, ela e a menina a quem está prestes a beijar dirigem seus olhares ao que seria um espelho, mas que corresponde ao nosso olhar

Há algumas cenas em que o olhar para a câmera tem uma ligação específica com a noção de espetáculo. Por exemplo, há um trecho em que a pastora fala em um vídeo que “a Barra não é Sodoma”, clamando por justiça no bairro, e o tempo todo olha para o espectador. Assim como, em outra sequência, Michele se torna uma espécie de mestre de cerimônias e



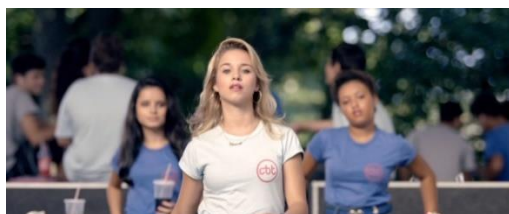
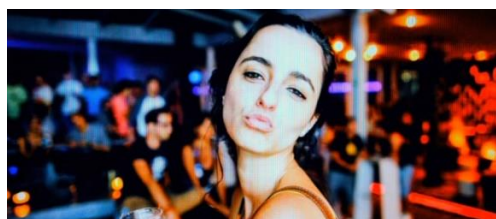
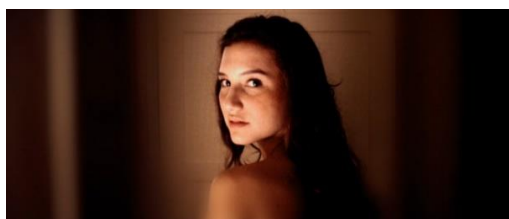
apresenta as regras do jogo “A Cidade dorme” ao público. Nesses casos, há o que Marc Vernet (1989) caracteriza como códigos apreendidos pelo espectador, por isso o estranhamento acontece em uma escala mais reduzida. Há, no entanto, o poder atrativo típico de uma apresentação espetacular de entretenimento.



Michele apresenta as regras de um jogo, enquanto a pastora clama em vídeo por justiça na Barra da Tijuca: em ambos os casos, ocorre um olhar para a câmera já codificado pelo espectador

Também as imagens que reproduzem *selfies* das garotas desaparecidas, embora interpelem o espectador, fazem parte de uma codificação à qual o público está acostumado. No entanto, nessas imagens de *selfies* se percebe igualmente um outro tipo de natureza de olhar para a câmera: um gesto de autoexibição, de se mostrar sem medo, estabelecendo uma comunicação mais direta com o espectador. Em *Mate-me por favor*, o que não faltam são rostos e corpos ávidos por existir e se fazer notar. A mostração de si é um elemento fundamental dessas imagens. E é sobre esse aspecto da exposição do corpo que vamos discutir mais detalhadamente no capítulo a seguir, em que destacamos a corporeidade do cinema de Anita Rocha da Silveira.





O olhar para a câmera enquanto gesto de automostração, em *Mate-me por favor*; as duas primeiras são selfies; as três seguintes apresentam personagens exibindo a própria corporeidade, seja caminhando, com beijos e abraços ou dançando *funk*

## Capítulo 3. O corpo

### 3.1. A cultura somática contemporânea

Já mencionamos anteriormente que a imaginação (melodramática) contemporânea teve sua solidificação no período pós-revoluções burguesas, quando esse grupo social começou a se firmar enquanto classe detentora de poder tanto econômico quanto político – o que o levaria, naturalmente, a se apropriar também do predomínio nas decisões de âmbito cultural, como o comportamento humano.

O psicanalista Jurandir Freire Costa (2005) aponta que, no Ocidente, foi justamente após as revoluções burguesas que uma sensibilidade moderna começou a ser moldada estabelecendo, a princípio, uma relação de caráter conflituoso entre a sociedade e o corpo humano. Como forma de diferenciação de classes sociais inferiores, os burgueses passaram a investir, segundo o autor, em uma série de mecanismos no sentido de disciplinar o corpo e seus sentidos – como se o próprio conceito de civilização se confundisse com a domesticação do que era corpóreo. O corpo era visto como “o reservatório de instintos agressivos e sensuais que precisavam ser domados e postos a serviço da evolução sentimental, moral e espiritual” (FREIRE COSTA, 2005, p.205).

Assim, por muito tempo houve uma valorização muito grande do que era do âmbito dos sentimentos e do intelecto. Ainda hoje, aliás, nossa sociedade persiste em conferir mais prestígio ao que diz respeito a essas duas áreas – mesmo que, em termos práticos, a situação tenha mudado um bocado nas últimas décadas. A partir do momento em que o progresso científico foi sendo alcançado em escala exponencial, em meados do século 20, com notáveis melhorias sobretudo no campo da medicina, a ciência passou a guiar uma certa moralidade humana, substituindo a influência de instâncias anteriormente mais poderosas, como religião, trabalho, política e família (ibidem, p.189). “O cuidado de si, antes voltado para o desenvolvimento da alma, dos sentimentos ou das qualidades morais, dirige-se agora para a longevidade, a saúde, a beleza e a boa forma” (ibidem, p.190).

Freire Costa nomeia de “cultura somática” essa nova maneira de a sociedade se relacionar e compreender tudo o que é relativo ao corpo; a fisicalidade passou a ter uma

importância muito maior nas decisões práticas e mesmo na composição do imaginário do cidadão capitalista ocidental de desde então.

Essa mudança paradigmática não se deu por acaso. Primeiramente, é importante perceber o quanto a ciência e a tecnologia se desenvolveram, permitindo, por exemplo, uma existência muito mais confortável às pessoas. Com um aumento da qualidade de vida geral da humanidade<sup>19</sup>, a expectativa vital aumentou bastante de uma hora para a outra. Buscar condições para garantir conforto a esse novo organismo humano longevo passou, de repente, a ter uma nova centralidade; a preocupação com o corpo deixou de ser algo relegado a “selvagens” ou pessoas intelectualmente indolentes, tornando-se uma postura socialmente tida como positiva, de valorização da própria vida.

Foi sobretudo a partir dos anos 1960 que as transformações científicas começaram, também, a exercer influência sobre o campo do saber – conceitos de natureza filosófica que tendiam a ser mais rígidos, como “verdade” e “razão”, de repente passaram a ser questionados pelos pensadores da época, sobretudo no âmbito acadêmico. Nada mais era exato, preciso, e a dúvida se tornou o grande *leitmotiv* da existência do novo homem de então. O filósofo francês Jean-François Lyotard (2004) chama de “pós-moderna” essa era em que o campo do saber entra em crise, quando começaram a ser vistos com incredulidade os pensamentos e as conceituações de ambição totalizante, imutável.

Freire Costa aponta que também houve, nesse movimento, uma reformulação da relação entre as pessoas e a política.

O desinvestimento nos temas políticos tradicionais [conflitos de classe, entre Estado e sociedade, entre blocos ideológicos, econômicos etc] provocou um deslocamento dos indivíduos para questões circunscritas à esfera social, com os conflitos raciais, sexuais ou geracionais. Nos debates desses assuntos, as diferenças biológicas se tornaram componentes fundamentais para a construção de identidades pessoais e sociais. (FREIRE COSTA, 2005, p.209-210)

Como podemos perceber, as pautas identitárias tão debatidas de hoje em dia – já em um contexto de “hipermodernidade”, para usar o termo cunhado pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky (2004) –, começaram a surgir a partir dali, na esteira dessa pós-modernidade

---

<sup>19</sup> Estamos falando aqui, obviamente, das populações de países com um certo nível de desenvolvimento econômico-industrial, e não da massa miserável mundial que, infelizmente, permanece sem acesso a condições básicas de higiene, segurança alimentar ou qualquer outro requisito que possa garantir a alguém uma vida minimamente digna enquanto ser humano.

lyotardiana, com a percepção da importância de compreender o quanto diferenças biológicas entre as pessoas podem interferir em processos mais amplos de âmbito sociológico e psicológico. Se em um primeiro momento houve uma tendência a equalizar as pessoas, colocando-as dentro do mesmo rótulo “seres humanos”, a partir dos anos 1970 os estudos feministas, raciais e sexuais passaram a apostar na análise das peculiaridades biológicas enquanto fonte de compreensão de fenômenos e comportamentos sociais mais abrangentes.

O filósofo Vladimir Safatle (2016) é mais específico quanto à época da gênese dessa nova forma de pensar, para além do que se produzia no campo da Academia: diz que foi a partir do Maio de 1968, com a revolução comportamental gerada na esteira dos protestos na França por melhorias na educação, que a esquerda viu na diferença o valor supremo de toda crítica social e ação política. “Os anos 1970 e 1980 foram palco da constituição de políticas que [...] visavam construir a estrutura institucional daqueles que exigiam o reconhecimento da diferença no campo sexual, racial, de gênero etc” (SAFATLE, 2016, p.27).

A percepção dos corpos enquanto elemento diferenciador, não apenas de indivíduos entre si mas também entre certos grupos sociais e outros, tornou-se algo extremamente importante e valorizada. E é nesse contexto que essa cultura somática (hiper)moderna também invadiu as produções artísticas, tornando-se algo de fundamental relevância em algumas das filmografias mais destacadas do mundo.

### **3.2. O corpo no cinema**

Embora seja o que de mais concreto sobre o ser humano uma tela pode reproduzir, o corpo nem sempre foi um elemento utilizado no cinema de maneira expressiva, ao menos não dentro do que permitem as possibilidades cinematográficas. A partir do momento em que o modelo narrativo clássico hollywoodiano se solidificou, sobretudo a partir da influência de D.W. Griffith, em meados dos anos 1910, a fisicalidade humana passou a ser explorada de maneira mais codificada, deixando de lado várias possibilidades estéticas de representação corpórea, que seriam levadas em consideração apenas em um cinema mais marginal ou de experimentação. O *mainstream* só as incorporaria mais conscienciosamente a partir do fim dos anos 1950, com os cinemas novos e seu sopro de renovação estética em

diversas outras artes e na cultura *pop* – formando, aliás, o caldo de cultura que contribuiria para mudanças no campo comportamental, do já mencionado Maio de 1968 e de toda a revolução de ali em diante.

Vincent Amiel (1998) aponta que o corpo humano foi, por muito tempo, utilizado pela linguagem clássico-narrativa de forma instrumental – filmes calcados na apresentação de uma história e sem tanta preocupação com a composição das imagens tiveram, por vários anos, a propensão a utilizar o físico de homens e mulheres como mero veículo para o que, em geral, importava naquele contexto: os acontecimentos da intriga. Naquilo em que o corpo não era fundamental à narrativa, tendia a ser relegado a um plano secundário.

Voltando-se para a matéria romanesca, o cinema tentou desde cedo utilizar o corpo como um simples vetor da narrativa, abandonando sua densidade em proveito exclusivo de sua funcionalidade. Houve, nesse projeto do cinema clássico, tornado rapidamente exclusivo, um perigo de apagamento [...]. O corpo era – e é ainda – um instrumento a serviço de articulações narrativas precisamente desencarnadas. (AMIEL, 1998, p.2)

O próprio Amiel, contudo, explica que a partir do neorrealismo italiano o corpo passou a ser explorado de maneira distinta no cinema. Mencionando sobretudo a obra de Roberto Rossellini (especificamente *Paisá*, de 1946, e *Stromboli*, de 1950), o autor francês diz: “A partir do momento em que abandona as explicações e a legitimação psicológica das ações, o cinema moderno se abre à possibilidade de posicionar o corpo no centro de suas articulações e de, então, dar-lhe toda uma outra dimensão” (ibidem, p.80). Quando ele fala em “cinema moderno”, refere-se a toda uma linhagem cinematográfica que teve nas obras neorrealistas uma grande inspiração estética, compondo um tipo de cinema em que os personagens passam por um certo processo de redução de protagonismo diante da presença de seus corpos, que encontram uma notável emancipação em cena.

Esse cinema recebeu tanto a influência de Rossellini como, também, desse processo mais geral de valorização do corpo a partir da crise do saber, que já mencionamos anteriormente. Aliás, a cultura somática tanto influenciou o cinema e as artes como um todo quanto foi influenciada por eles, em um processo de retroalimentação que continuamos a observar ainda hoje.

O neorrealismo e os cinemas novos por ele influenciados seriam a principal fonte de inspiração de uma filmografia que existiria a partir da década de 1970 com ênfase muito grande na corporeidade dos personagens, ainda que em chaves e estilos por vezes completamente distintos – o pesquisador Erly Vieira Jr. (2020) chama-a de “cinema do

corpo”. Dele, podemos citar como exemplos cineastas tão díspares como a belga Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*, de 1975), o francês Maurice Pialat (*A Nossos amores*, de 1984), o malaio Tsai Ming-Liang (*Vive l’amour*, de 1994), a argentina Lucrecia Martel (*O Pântano*, de 2001), o chinês Jia Zhangke (*Amor até as Cinzas*, de 2018) e diversos outros que se tornaram figuras recorrentes nos principais festivais de cinema pelo mundo.

É preciso destacar, porém, que nem todo cinema pré-rosselliniano<sup>20</sup> ignorava as possibilidades estéticas permitidas pelo corpo humano enquanto elemento expressivo. Ao contrário: já eram exploradas no próprio cinema de atrações – as obras de Sergei Eisenstein, por exemplo, eram pródigas em mostrar a excentricidade física dos atores em cena (caso de qualquer um de seus longas-metragens, mas citemos aqui sua obra de estreia, o curta *O Diário de Glumov*, de 1923).

O dinamarquês Carl Theodor Dreyer, em outra chave, explorou na tela o rosto da atriz Maria Falconetti de uma maneira quase obsessiva, de modo a ampliar no espectador a sensação de sofrimento e angústia da protagonista de *O Martírio de Joana d’Arc* (1928). E também houve uma meticulosa exploração imagética do corpo humano nas vanguardas europeias dos anos 1920, fosse nas criaturas bizarras do expressionismo alemão, de Robert Wiene (*O Gabinete do doutor Caligari*, de 1920) ou Fritz Lang (*Metrópolis*, de 1927), passando pelo surrealismo da francesa Germaine Dulac (*A Concha e o clérigo*, de 1928) e do espanhol Luís Buñuel (*Um Cão andaluz*, de 1928, codirigido pelo compatriota Salvador Dalí), que não negavam o corpo humano enquanto fonte de pulsões incontrolláveis e/ou imagens de poder desconcertante. E, obviamente, não nos esqueçamos do corpo enquanto perfeição, do cinema de inclinação nazista da alemã Leni Riefenstahl (*Olympia*, de 1938).

E mesmo dentro do escopo de um cinema mais clássico, sempre houve alguns gêneros propensos a utilizar o corpo humano de maneira mais expressiva, com ênfase na corporeidade em si, usada inclusive como forma de reiterar eventuais mensagens ou ideias para as quais servem de veículo. Linda Williams (1989, 1991), como já mencionamos na introdução deste trabalho, fez um célebre estudo específico nessa área, em que destaca o

---

<sup>20</sup> O que Vincent Amiel (1998) salienta é que, pelo menos até a eclosão do neorealismo italiano, a maneira como esse corpo expressivo surgia no cinema tendia a ser ainda muito servil aos imperativos da narrativa ou da trama, sem o senso de liberdade que ganharia principalmente a partir do cinema influenciado pela filmografia surgida na Itália em meados dos anos 1940; por esse motivo, achamos importante manter aqui a citação ao autor, a despeito do seu caráter generalista.

quanto os “gêneros do corpo”<sup>21</sup> – o melodrama, o pornô e o terror (além de, em certa medida, também o musical e a comédia) – tendem a explorar vários aspectos físicos dos personagens para se tornarem produtos mais efetivos.

No melodrama, há o histrionismo corporal e o choro causados pela tristeza. Na pornografia, os espasmos corpóreos gerados pelo orgasmo. E, no terror, mutilações ocasionadas pela violência física. Nesses três gêneros, há a presença massiva de gritos: de sofrimento, no melodrama; de prazer, na pornografia; de medo, no terror. E há, ainda, os líquidos corpóreos, mostrados pela câmera em modo de excesso: para reforçar a noção de melancolia, os melodramas destacam as lágrimas; a pornografia, por sua vez, intensifica a noção de gozo investindo na visibilidade de esperma, umidificações e suor; já o terror, para assustar e transmitir pavor, explora o jorrar de sangue.

Para que esses gêneros fílmicos tenham mais eficácia (em termos de afetar o espectador), é preciso tornar o mais observável possível o sofrimento no melodrama, o prazer no pornô e o medo no terror. E a saída em geral utilizada é o uso do corpo em modo de excesso. Williams observa que nosso corpo reage a esses organismos assim apresentados produzindo em nós sensações que são próximas das que o personagem sente no filme – “o corpo do espectador é flagrado em uma imitação quase involuntária da emoção ou sensação do corpo na tela” (WILLIAMS, 1991, p.4). Uma vez que o espectador se presta ao jogo da obra de arte, torna-se apto a ter sensações diversas, ambíguas, próximas (ou talvez exatamente as mesmas) das reações mais puras em situações análogas fora da sala escura. Será afetiva e sensitivamente tocado.

A pesquisadora francesa Martine Beugnet (2007) reconhece que, pelo menos desde a década de 1950, o cinema comercial tem absorvido uma estética voltada para as sensações que, até então, era algo mais relegado à produção experimental. Ela ressalta, no entanto, a partir da leitura de Julie Turnock (2001), que o uso do sensacional, em geral, tem sido utilizado pelo cinema *mainstream* com o intuito de auxiliar na narratividade e no caráter ilusionista da obra, praticamente nunca com intenções disruptivas da atenção do público ao excesso ali presente. Em um curioso artigo em que esmiúça a sequência de batalha inicial de

---

<sup>21</sup> O termo foi primeiramente empregado por Carol J. Glover, em 1987, em “Her body, himself: gender in the slasher film” – a autora se referia, então, apenas à pornografia e ao horror como os dois gêneros “baratos” (ou menos habitualmente valorizados pelas elites culturais) que evidenciavam corpos humanos em situações extremas de modo a despertar sensações corpóreas no espectador. Williams, em seu estudo sobre a corporeidade no cinema, ampliou conceitualmente a expressão criada por Glover, fazendo com que abarcasse um gênero a mais: o melodrama.

*O Resgate do soldado Ryan* (dirigido pelo cineasta Steven Spielberg, em 1998), Turnock diz que muito do que de excessivo as cenas trazem opera no sentido de dar a impressão de realismo, por meio de técnicas visuais e sonoras modernas, com um objetivo bastante ilusionista que vai justamente contra a noção do choque eisensteiniano provocado pelas atrações e a do *V-Effekt* distanciador propalada por Brecht.

Há, no entanto, toda uma linhagem cinematográfica mais recente em que o sensorio é utilizado de maneira menos literal e sem a mesma finalidade óbvia. Toda a produção do já citado “cinema do corpo” de Vieira Jr. (2020) poderia se inserir nesse grupo, mas Beugnet destaca com mais ênfase toda uma filmografia francesa realizada entre fins dos anos 1990 e o começo dos 2000, em que o cinema instiga no espectador uma sensorialidade que escape ao que é meramente do campo da visualidade.

Quando o cinema se torna um cinema dos sentidos ele começa a gerar mundos de sons mutantes e imagens que constantemente fluem e refluem entre o figurativo e o abstrato, e onde a forma humana, ao menos enquanto uma entidade unificada, perde facilmente sua função de principal ponto de referência. De uma maneira ou de outra, o cinema da sensação sempre mergulha rumo ao sem forma; onde o fundo e o primeiro plano confluem e o corpo subjetivo parece se transpor em matéria. (BEUGNET, 2007, p.65)

A francesa propõe um novo termo para falar de um cinema dedicado a despertar sensações: “sinestética” – provavelmente uma junção entre *sinestesia* e *estética*. Ou seja: um certo tipo de cinema que convoque todos os sentidos do espectador durante a experiência cinematográfica, em especial a tátil. Nesse ponto, a autora reitera a ideia de outros teóricos sobre os sentidos no cinema, como a estadunidense Vivian Sobchack (2004), que defende que um espectador experimenta um filme não apenas pelo que permitem os olhos (e ouvidos), mas também por toda a extensão corporal.

Sobchack ressalta que somos todos seres sinestésicos em potencial, e que nossos sentidos são em geral muito menos compartimentados, facilmente separáveis dos demais, do que tendemos a imaginar. E mais ainda quando assistimos a um filme: os sentidos despertados por uma imagem podem até não ter a mesma intensidade (e clareza) da experiência que temos no mundo “real”. Mas, segundo a teórica, nós temos não exatamente uma versão “reduzida” da sensação que teríamos diante da mesma situação no mundo real, mas algo diferente; seria, aliás, até uma sensação “aprimorada”, de certa maneira. Afinal, segundo Sobchack sugere, quando vemos um filme, fazemos uma espécie de investimento na recepção dos estímulos proporcionados pelas imagens (SOBCHACK, 2004, pp.76-77).



E nada melhor para estimular sensações corpóreas em um espectador do que um cinema que apresenta, justamente, o corpo humano enquanto receptor de estímulos sensoriais. Isso explica, em parte, a razão pela qual o corpo costuma ser tão presente em toda uma linhagem cinematográfica afeita ao cinema de excessos. Baltar (2016) ressalta o quanto o corpo e seus movimentos têm um peso no cinema de atrações moderno:

Mais ainda do que o movimento dos corpos, o centro das preocupações da modernidade – e que se acirram e adensam no contexto do contemporâneo – é a visibilidade desses corpos e desses movimentos. Dar a ver ao olhar público tais corpos, colocá-los no centro da cena através de um jogo afetivo (sensorial) entre corpos na tela, o corpo do aparato fílmico e o corpo do espectador. (BALTAR, 2016, p.5)

Peter Brooks (1995) também já ressaltava o quanto um corpo humano em exibição em uma tela capta a atenção de outras pessoas: “a curiosidade sobre o corpo, sua postulação explícita ou implícita de que o corpo – o de outro ou o seu mesmo – traz a chave não só para o prazer como também para o conhecimento e o poder.” (BROOKS, 1995, xiii).

Mas a “mostração” de corpos no cinema não tem necessariamente apenas uma função de buscar respostas igualmente físicas e sensoriais de um espectador. Existe, também, um caráter de natureza política na maneira como se opta por inserir em um filme corpos humanos, especialmente quando eles não são apresentados de maneira canônica e bem comportada, seguindo meramente as necessidades da economia narrativa de um cinema que se presta acima de tudo a desenvolver uma trama e contar rotineiramente uma história.

Um corpo autônomo, portador de liberdade, que se mostra e não teme julgamentos, tende a exigir também que o espectador se mobilize e talvez até modifique sua forma de observá-lo. Quando os corpos são apresentados em modo de excesso, sobretudo quando se valem de artifícios como a performance e a “automostração”, rompem com essa tradição de serem veículos, propondo uma nova representação da fisicalidade humana no cinema. Ao seu modo, essa postura estética pode contribuir para uma reformulação de imaginários consagrados, por meio de uma decolonização do olhar, algo que o cinema em modo de excesso tem a capacidade de operar.

Voltemos um instante aos gêneros do corpo: Linda Williams destaca o fato de serem corpos femininos, em geral, os que mais são apresentados no modo de excesso nesses filmes. E quase sempre em uma posição subalterna, em termos de representação: são mulheres quem geralmente sofre e chora nos melodramas, assim como também é o corpo feminino que é

mostrado escancaradamente para consumo (ainda que, na diegese, tendo prazer) nos pornôs, e também são mulheres as vítimas preferenciais das violências dos filmes de horror.

A teórica britânica Laura Mulvey (1983) já havia tido um excelente *insight* quando destacou o quanto a linguagem clássico-narrativa, de uma forma geral, possui um ponto de vista essencialmente masculino – ela usou o hoje célebre termo *male gaze* (olhar masculino) para se referir à forma como, em geral, a câmera tende a focalizar os corpos femininos, mostrando-os de maneira objetificada. Como se a presença física feminina nos filmes estivesse sempre à disposição de um olho masculino em posição de comando e em constante deleite – o corpo dando-se a ver passivamente a esse olhar, que teria uma postura mais ativa e determinante que a do próprio organismo em movimento na tela.

A visão de Mulvey sobre o feminino e o masculino no cinema, influente como poucas e já tão debatida (e atualizada por ela própria em artigos posteriores), interessa-nos aqui apenas parcialmente – na verdade, a utilizamos meramente como um ponto de partida para destacar uma certa postura analítica sobre os corpos femininos no cinema posterior aos feminismos dos anos 1970, já consciente da predisposição dessa arte audiovisual a esse *male gaze* e sem detectar nisso uma questão tão degradante para a mulher como via Mulvey, à época. Propor uma subversão a essa regra é sempre importante, inclusive em termos políticos, conforme acabamos de mencionar. No entanto, outras formas de perceber esses corpos, para além da questão da representação de gênero, são possíveis e, por vezes, interessantes pontos de partida analíticos.

Nesse sentido, o cinema de Anita Rocha da Silveira se alinha a uma proposta estética em que corpos femininos se entregam, sim, a serem observados para a câmera, mas não necessariamente apenas seguindo os imperativos sexuais-escopofílicos de um olhar de viés masculino<sup>22</sup>. Aliás, ocorre nesse cinema o contrário: um regime de mostração de uma corporeidade eminentemente ativa e emancipada, de corpos que se apresentam livremente para a câmera, expondo sua fisicalidade, seus desejos, suas pulsões, sem medo de julgamentos. Corpos deliberadamente em modo de excesso, justamente para reiterar a carnalidade das personagens e o quanto elas também são capazes de, no geral, afetar o espectador – que, por sua vez, já não mais possui com tanta firmeza as rédeas do seu próprio

---

<sup>22</sup> Falamos em “viés masculino”, mas é claro que não nos referimos aqui necessariamente a um olhar de um cineasta homem. O que pretendemos ressaltar são os vícios de representação que a linguagem clássico-narrativa tendeu a operar ao longo da história, impondo-se no cinema de uma maneira geral. Mesmo na estética de várias cineastas mulheres, cuja câmera foi condicionada a insistir em um *male gaze*, ainda que elas próprias não fossem do sexo/gênero masculino.

olhar (como no esquema do *male gaze* do cinema clássico), mas que é convidado a seguir as proposições sensoriais emitidas pelos corpos das mulheres que performam na tela.

A pesquisadora Elena Del Río (2008) aponta que é possível que uma cena traga elementos de objetificação feminina, mas que, ao mesmo tempo, ofereça justamente um movimento em sentido contrário – ou, ao menos, em um sentido distinto. Em uma abordagem deleuziana sobre os corpos e seus movimentos no cinema, a teórica chama atenção para o poder afetivo de certos gestos performáticos, especialmente em um cinema por ela denominado “afetivo-performativo”.

Ela exemplifica utilizando filmes de Douglas Sirk, o mais paradigmático cineasta de melodramas hollywoodianos da década de 1950, cujos filmes trazem várias imagens de mulheres tanto reforçando o esquema do *male gaze* quanto o desafiando, por meio de corpos (em modo de excesso, bem ao estilo do gênero melodrama) que se movimentam e performam gestos que a câmera enfatiza, em uma dinâmica em que “circunstâncias opressivas podem funcionar como libertadoras em vez de inibidoras da expressão” (DEL RÍO, 2008, p.18).

Esses corpos ganham um poder de afetar o espectador muitas vezes ultrapassando as expectativas calculadas pela câmera/pelo diretor do filme. Del Río expande a análise sobre corpos em cena para além do campo da representação visual; a ela, importa também captar as sensações não completamente decifráveis que um corpo performático pode transmitir ao corpo do espectador, superando uma análise que busque meramente decodificar o que a imagem apresenta em termos semióticos ou ideológicos (tal como a teoria de Mulvey).

Na verdade, a associação cultural do corpo feminino com uma expressividade mais enfática, selvagem, torna este corpo um local particularmente produtivo de emergência do afetivo-performativo em sua forma mais subversiva. Ironicamente, os mesmos recursos que costumam ser usados a serviço da coerção ideológica também podem servir como veículos para uma desterritorialização de normas culturais e quadros de referência. Esses efeitos desterritorializantes podem até não libertar o sujeito feminino de forma definitiva, mas são capazes de influir radicalmente e alterar a estagnada relação entre seu estado de confinamento e suas capacidades de movimento. (DEL RÍO, 2008, p.31)

Del Río propõe que, quando um corpo se põe a expressamente “performar” diante da câmera, ele não está só se oferecendo enquanto objeto de prazer visual ao espectador; muitas vezes, a performance tem um funcionamento de natureza mais anárquica, permitindo ao corpo em movimento que se liberte do que a autora chama de “tirania” dos requerimentos narrativos. Como se, de repente, aquele corpo-objeto se tornasse um corpo-espetáculo ativo

(e altivo), escapando de um regime apenas representativo-visual e se emancipando. Aproximando-se, inclusive, de um esquema de atrações, em que o corpo performático se torna elemento capaz de fazer a imagem convocar afetiva e sensorialmente respostas intensas do espectador, aos moldes da “atração” de Eisenstein (1983).

Um corpo pode ser, sim, apreendido e analisado por uma luz que não seja necessariamente a do campo do seu significado enquanto representação de um grupo social. Como já dissemos, pode haver uma complementaridade entre as questões representacionais e as relativas ao potencial afetivo de um corpo, conforme defende Del Río e, igualmente, a pesquisadora finlandesa Susanna Paasonen: “Em vez de serem mutuamente exclusivas ou conflitantes entre si, essas perspectivas [a representativa e a afetiva] dão suporte uma à outra” (PAASONEN, 2011, p.8).

Nossa proposta, no item a seguir, é a de um estudo mais pormenorizado sobre o caráter espetacular da corporeidade nos filmes de Anita Rocha da Silveira – mais uma vez ressaltando que ele pode, igualmente, vir junto de uma análise sob o prisma da representação, o que também fazemos em nossa explanação, uma vez que uma das marcas do cinema de Silveira, para além da performatividade dos corpos, é o cuidado de transgredir as normas clássicas de representação feminina.

### **3.3. Corpos elétricos**

Tomemos os movimentos corpóreos das personagens logo no começo de *Mate-me por favor*. O filme já se inicia com a sequência do primeiro assassinato, que é eminentemente física. Depois do já analisado olhar fixo para a câmera performado pela primeira personagem a aparecer (e que é a primeira garota a ser assassinada pelo *serial killer* do longa), entramos na diegese propriamente dita, quando a moça aparece sentada, amparada em um totem de combustível de um posto de gasolina.

A embriaguez da personagem se faz notar em sua irregular movimentação do pescoço e em seus olhos sonolentos. Ao fundo, jovens curtem a música do ambiente, enquanto bebem diante de uma loja de conveniência, em clima de paquera e alegria – seus movimentos são exageradamente flertivos, e mesmo para os parâmetros de festa e celebração etílica, há uma

estilização no modo como se portam. A fisicalidade histriônica desses jovens contrasta com o corpo trôpego e impaciente da garota, que logo vai embora, irritada.

Depois, a jovem olha a avenida em que alguns carros passam e faz cara de desdém. Sai andando cambaleante, sorve o resto da cerveja de uma lata, até ir parar em um ambiente muito escuro. Ali, percebe que está sendo perseguida, corre em disparada, até cair – solta, então, um berro de pavor, mirando a câmera.

Trata-se de uma sequência em que não há sequer uma palavra dita, mas da qual o espectador pode extrair uma série de informações a partir das marcas performáticas dos personagens, que parecem propositalmente enfatizadas para sublinhar a ideia de um fim de noite antecipado (para a protagonista da sequência, ao menos, e não para os jovens do posto de gasolina). Afinal, como já ressaltamos, no modo de excesso não é suficiente transmitir uma ideia: é preciso reiterá-la, de modo que a cena ganhe em expressividade e poder de atração. E o corpo humano, em sua gama variadíssima de possibilidades gestuais, é talvez o veículo mais propício para a expressão excessiva.

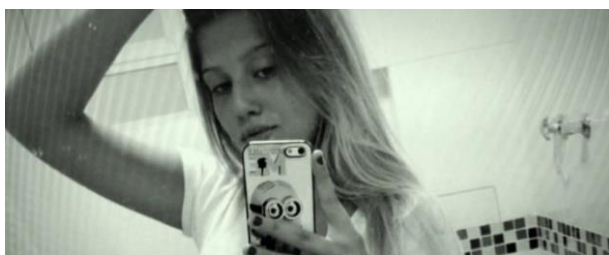
A performatividade é uma constante na obra de Silveira como um todo, mas em seu longa surge ainda mais marcada: todas as personagens importantes fazem uso dela. Segundo o antropólogo canadense Erwin Goffman (1959), o ser humano está constantemente representando pequenos papéis, de acordo com a situação social que vivencia. Ele definiu a performance como a “atividade de uma pessoa que acontece em um período marcado por sua presença contínua diante de um conjunto particular de observadores e que possui certa influência sobre eles” (GOFFMAN, 1959, p.32). Mesmo que o conceito de Goffman tenha sido estipulado para situações da vida real, acreditamos ser bastante enriquecedor levá-lo para o universo da arte, mais especificamente o de *Mate-me por favor*.

No longa, quase o tempo inteiro as personagens se prestam a um jogo duplo (e, como não poderia deixar de ser, excessivo) de performatividade, voltada tanto para os demais personagens quanto para o espectador. São pequenas performances para obter “certa influência”, para usarmos o termo já referido de Goffman, sobre tanto os demais pertencentes ao mundo diegético quanto ao público da sala escura, dentro de uma proposta estética de mobilização afetiva por parte da diretora.

No filme, podemos notar altos índices performativos em diversas instâncias. Por exemplo, na sequência de imagens de várias jovens, que aparecem se mostrando em uma sucessão de *selfies* publicadas em redes sociais. Surgem fazendo caras e bocas, posando para

imagens em ambientes diversos, como praia, loja, clube ou o espelho de um banheiro. Diegeticamente, trata-se de meninas que se mostram para seus seguidores, agindo de acordo com os imperativos do mundo atual hiperconectado, em que as pessoas precisam o tempo inteiro registrar em imagens sua vida cotidiana, dentro de uma lógica em que aqueles que não se mostram parecem simplesmente não existir. Ao mesmo tempo, dão vazão a uma necessidade ególatra e exibicionista, mas também socialmente imposta, de se mostrar e receber um *like* de volta, engajando-se “em uma autovalorização e autopromoção narcísica” (INKSTER; TOSEEB, 2015, p.1) por meio de publicações nessas redes.

Não há um indício mais preciso sobre quem sejam exatamente essas garotas – a maior parte delas, nós nunca vimos no filme e nem jamais reveremos em cena. Há um indicador, no entanto, de que sejam as vítimas do *serial killer* – a primeira a surgir é justamente a garota da sequência de abertura, que aparece em duas fotos olhando para a câmera. Depois vemos outras meninas, claramente diferentes, mas todas adolescentes de classe média.



Ao lado, algumas imagens da sequência de *Mate-me por favor* que traz uma sucessão de *selfies*, com garotas se exibindo em redes sociais, em constante “automostração” aos seus seguidores nas redes sociais

Quando a sequência de *selfies* termina, vemos João observá-las com olhos atentos à tela de seu computador. Há um interesse dramaturgico na construção dessa cena: Silveira quer deixar a entender que João acompanha o caso dos homicídios de moças que assusta a Barra da Tijuca – é, inclusive, uma sugestão do roteiro de que ele talvez seja o assassino em série propriamente dito. A forma obsessiva como ele observa a autoexposição física dessas meninas dá margem para isso – as moças conseguem captar a atenção dele, em seus espetáculos para a câmera publicados nas redes sociais.

Há um senso de performance muito marcado em diversos outros instantes do longa. As cenas de jogo de handebol, em que corpos femininos se mostram em uma espécie de baile esportivo, destacam ao mesmo tempo a graciosidade física das garotas em movimento e o seu vigor muscular – veremos isso em detalhes mais adiante, mas cabe lembrar aqui a dimensão altamente performática da maneira como esses corpos se mostram para a câmera nesses instantes esportivos. E mesmo fora deles: há por vezes um posicionamento diante da câmera que sugere uma coreografia, por vezes de finalidade simbólica – quando as meninas vão ao terreno baldio pela primeira vez, por exemplo, chegam a andar dispostas de tal maneira que a imagem de seus corpos sugira uma cruz ou um crucifixo (uma alusão a um símbolo recorrente em longas de horror, mas que também pode ser visto como um indicativo de uma cruzada rumo ao desconhecido – por que não?).



As personagens de *Mate-me por favor* caminham pelo terreno baldio, em um posicionamento diante da câmera que sugere uma cruz ou um crucifixo

No colégio, em vários momentos, Bia observa os beijos ardentes de um casal, que, para além de satisfazerem seu desejo enquanto se beijam, fazem isso ostensivamente diante dos outros alunos, de modo exibicionista. Mais adiante, há uma cena no quarto de Bia em que Mari se despe diante da amiga, gerando um olhar de admiração e desejo – embora ela própria não perceba, está se mostrando à colega. Destaquemos também as cenas de festa ou

de interação no colégio, em que os jovens efetuam jogos corporais que muitas vezes são miniespetáculos que visam a impressionar os demais colegas.

Das quatro amigas protagonistas, Michele é a mais comprometida com um comportamento performático diante dos demais. Inclusive diante da câmera – quando ela quer reiterar o quanto é desejada por seu paquera, depois da festa, vira para o espectador e diz, enfaticamente: “[Ele] diz que quer muito me ver de novo. Muito mesmo!”. Em vários outros momentos, é ela quem narra histórias de cunho sexual, em geral envolvendo violência e morte. Suas narrativas são cadenciadas, cheia de detalhes – por vezes ela até exagera (inventa?) alguns elementos para tornar sua performance mais atrativa. (Em *Os Mortos-vivos*, uma personagem é uma espécie de protótipo de Michele: a garota que faz para as amigas uma narrativa cheia de detalhes sobre seu sonho sexual com o ator de *Crepúsculo*).

É curioso observar que há diferença na maneira como Michele narra algumas histórias – a do assassinato de Daniella Perez<sup>23</sup>, por exemplo, é dita em tom mais sóbrio, talvez pela gravidade do tema e por ser real, mas ainda com um tom em modo de excesso. Nas partes envolvendo sonhos, lendas ou histórias macabras, há um ar mais jocoso na narração. Já em uma de suas primeiras narrações, o seu espetáculo é tão digno de registro que Mari a filma em seu celular. Sua preocupação é em envolver o espectador – o de suas narrações e o do filme. Ao seu modo, Michele é a grande sedutora do longa – entende-se por que o garoto cobiçado da festa de Amanda preferiu ficar com ela, e não com a aniversariante.

Amanda, aliás, também é uma personagem de grande performatividade, mas em outra chave. Se Michele seduz por meio de um jogo corporal e vocal para sexualizar suas narrativas repletas de violência e morte, Amanda já investe em um repertório gestual mais canônico dentro do que se reconhece tradicionalmente por feminilidade. Seu corpo é todo curvilíneo, suas roupas são justas, sua boca é estufada; ela posa o tempo todo diante das pessoas e do espectador – sua presença no filme é sempre em modo de excesso, o que se dá de forma tão intensa que, mesmo a câmera, de repente a focaliza em velocidade lenta, com rajadas de vento não diegéticas assoprando suas madeixas loiras.

---

<sup>23</sup> Atriz morta a punhaladas em um terreno baldio na Barra da Tijuca, em um caso que horrorizou o Brasil nos anos 1990. Então no auge de sua carreira, Daniella Perez (1970-1992) tinha uma personagem de destaque em *De Corpo e Alma*, telenovela escrita pela mãe, Glória Perez, então exibida em horário nobre na TV Globo. O choque popular foi maior quando se descobriu que ela foi assassinada por seu par romântico em cena, o ator Guilherme de Pádua, com a cumplicidade da mulher dele na vida real, Paula Thomaz, em um crime de motivação sombria, que envolveu questões passionais, arrivismo profissional e a influência de práticas de magia maléfica. Os criminosos cumpriram pena e hoje vivem em liberdade.





Michele, a grande *performer* de *Mate-me por favor*. Na primeira imagem, a garota fala sobre a Loira do Banheiro com tanto magnetismo que Mari começa a filmá-la com a câmera de seu celular. Na segunda, a jovem coloca-se como o centro das atenções ao apresentar o jogo “A Cidade dorme”. Na terceira, exibe um “chupão” no pescoço como um troféu

Quando Amanda atravessa o pátio da escola, olhando a câmera, com os cabelos esvoaçantes, o filme sai da narrativa habitual e entra em uma espécie de “estado de suspensão” – enquanto ela segue sua caminhada. É uma cena em que a loirinha se exhibe de maneira altamente autoconfiante, soberba, como se o longa quisesse reiterar o quanto aquela garota é vista como um ícone de beleza e sensualidade entre as meninas do colégio.



A performática Amanda está sempre fazendo poses e gestos cheios de sensualidade: na imagem superior, vamos a loirinha atravessando o pátio do colégio, e na outra, ela tira uma fotografia ao lado do modelo contratado para sua festa de aniversário

Aliás, não se pode esquecer de outra cena que também propõe uma suspensão narrativa e de caráter altamente espetacular: a já mencionada sequência em que um grupo de alunos do colégio dança *funk*. Ali, a canção e a coreografia antes servem para ilustrar uma situação do que propriamente para mostrar algum acontecimento diegético, conforme já observamos ao destacar o potencial de estranhamento do trecho.

Os corpos ali se exibem especificamente para a câmera, sempre muito livres, mesmo que sigam os passos indicados por uma coreografia. Desafiam a estrutura do longa, impondo

momentaneamente ao espectador um trecho fora do fluxo da narração, reforçando a noção defendida por Elena Del Río de que a performance corporal traz consigo a capacidade de libertar os personagens (e o filme como um todo) da “tirania” dos requerimentos narrativos.

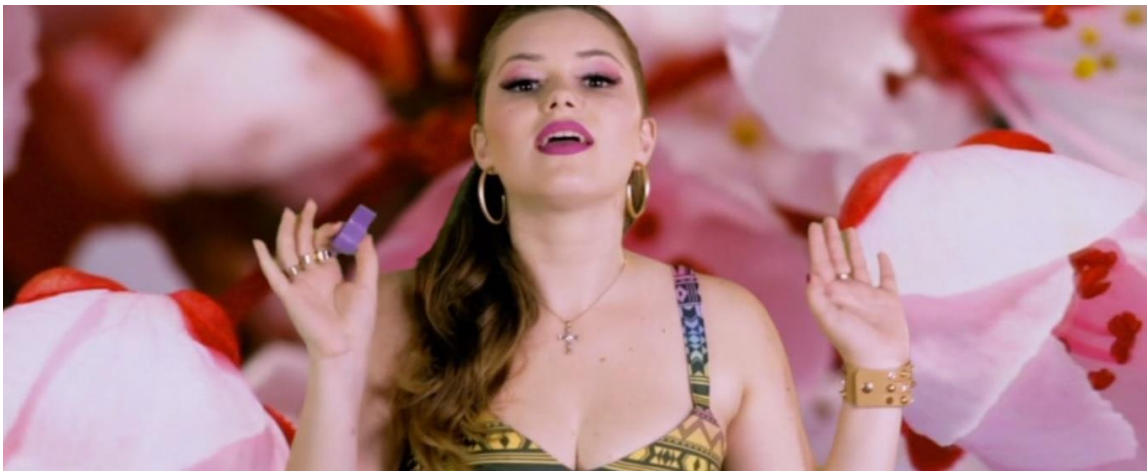


A cena do *funk*, em que os personagens interrompem a narrativa para, por meio de sua corporeidade livre e performática, interpelar diretamente a corporeidade do espectador

  interessante destacar ainda aqueles instantes no filme que talvez representem os casos mais extremos de performatividade: as cenas das prega es da pastora do culto neopentecostal. São mais propriamente shows de uma estrela da música do que um mero ritual religioso. Embora também repita uma performatividade excessivamente feminina, a pastora se diferencia de Amanda porque esse comportamento não condiz com o que se espera das atitudes de uma líder evangélica. Provavelmente este seja um dos motivos pelos quais acaba sendo tão sedutora aos seus fiéis – seu corpo   uma promessa de pecado e salva o, o que fica bastante evidenciado quando ela canta músicas de louvor que destacam aspectos orgânicos das religiões cristãs (o sangue, o corpo etc).

Como já abordamos anteriormente, fica destacado ali o aspecto de *show-woman* da pastora, que utiliza sua performance repleta de elementos de excesso no palco para conseguir um efeito que, inclusive, tem certa semelhança com o que o próprio cinema de Silveira muitas vezes procura: servir como uma forte atra o para o espectador, em sua dimensão mais eisensteiniana. As roupas, a can o, a carnalidade da atriz, o néon ao fundo: tudo ali   espetáculo, feito para arrebat r o rebanho de fiéis e o espectador – ainda que, no segundo caso, por seu aspecto espalhafatoso e cômico.





Dois momentos da pastora religiosa de *Mate-me por favor*, que, com sua fisicalidade, performa verdadeiros shows de louvor

Já falamos um bocado sobre *Os Mortos-vivos* no Capítulo 1, mas convém reiterar a ideia de que o corpo tem uma peculiar centralidade no filme – aliás, mais adequado seria dizer que a *ausência* de corpo é central. Afinal, é um curta justamente sobre a não presença física de certos personagens, que ou desaparecem ou são apenas mencionados em conversas. Mas há, obviamente, corpos ali, alguns mostrados em notório modo de excesso – o exemplo da garota que olha fixamente para a câmera, na cena da fila do banheiro, é o mais icônico.

Há uma cena na praia em que o protagonista do primeiro trecho aparece de costas para a câmera, em um procedimento que tem certa recorrência na obra de Silveira. Logo em seguida, ele aparece com Julia visto em *plongée*, em cenas com pouca movimentação, configurando outra utilização muito particular da cineasta ao focar os corpos de alguns personagens: o uso dos *tableaux*.

A palavra *tableau* vem do francês e significa literalmente “quadro” ou “pintura”. No cinema, sua acepção deriva de uma prática performática com origem medieval, mas que se tornou mais constante a partir do século 19, em que atores em cena (em uma peça ou em performances isoladas) ficavam imóveis, como se fossem personagens de uma pintura – esse estilo de representação ficou conhecido como *tableau vivant* (pintura viva). Tal estilo de performance poderia ter por finalidade tanto uma mera reprodução de pinturas preexistentes a partir de corpos humanos vivos (que imitavam os personagens de um quadro) como também representações de intenção mais simbólica, ilustrando algum contexto ou situação com relação com a intriga do espetáculo.

No caso do cinema, os *tableaux* também podem ter os dois tipos de finalidade, por vezes vindo juntos. Em termos narrativos, não possuiriam (a rigor) uma função mais específica para o andamento do filme – afinal, geralmente contam com as personagens imóveis, não fazendo nada a não ser “existir” para o olhar do espectador. Porém, a opção por *inserts* de *tableaux* em um filme nunca é (ou, ao menos, não deveria ser) anódina.

O filósofo Roland Barthes (1977), inspirado na estética de Denis Diderot, dizia que a cena teatral (e, por extensão, também a cinematográfica) tem uma essência estético-narrativa que não se distancia muito da de uma pintura. Uma peça de teatro (ou um filme) seria uma sucessão de *tableaux*, praticamente uma exposição de arte: “A cena, o quadro, o plano [...], eis a condição que nos permite conceber o teatro, a pintura, o cinema, a literatura e todas as artes.” (BARTHES, 1977, p.70). Em seu texto, em que aproxima conceitualmente procedimentos na obra de Diderot, Bertolt Brecht e Sergei Eisenstein, Barthes estuda mais especificamente um tipo de *tableau* que ele chama (a partir de uma noção emprestada de um crítico de artes saxão do século 18, Gotthold Lessing) de “instante pregnante” (ibidem, p.73). Ou seja: instantes “grávidos” de passado e futuro – o momento presente existe, mas na imagem há também indícios de características de uma situação passada (e que fez os personagens chegarem àquele ponto específico do *tableau*), assim como indicativos de como será (ou seria) o futuro daqueles personagens.

Não vamos trabalhar, aqui, exatamente com o conceito de instante pregnante tal qual Barthes (ou Lessing) indica, porque acreditamos que os *tableaux* da obra de Silveira escapam um pouco desse caráter de síntese de uma temporalidade que os pregnantes trazem em si. De certo modo, no entanto, há resquícios de uma situação passada e, igualmente, sinais de um futuro nos *tableaux* da obra de Silveira, mas eles estão geralmente dentro do

campo antes do simbólico, e não tanto do temporal. Em *Mate-me por favor* há uma cena, por exemplo, em que as meninas estão deitadas na grama conversando, mas o *tableau* não se preocupa necessariamente em mostrar como elas foram parar ali ou para onde vão logo em seguida. Há, porém, uma série de informações mais abstratas que esse *tableau* carrega que indica uma ilustração sobre o que sentem aquelas personagens – e o que sentiram antes e o que (talvez) sentirão em breve. É antes uma metáfora que um congelamento temporal.

Silveira reforça o caráter pictórico de certas cenas de modo a torná-las mais expressivas, em um modo de excesso que gera no espectador reações sobretudo de estranhamento. Pode ser que Silveira tenha se inspirado, em algumas dessas cenas, em quadros ou desenhos que a tenham influenciado, mas não importa tanto aqui fazer uma busca por eventuais referências concretas que poderiam “explicar” algumas dessas imagens. O que nos interessa é, sobretudo, destacar o quanto o *tableau* é utilizado em sua dimensão mais metafórica e mais atrativa, também sendo um espetáculo em si, a despeito da falta de movimentação no plano – o que não quer dizer falta de dinamismo, já que essas imagens possuem, sim, uma inegável energia intrínseca.

Segundo Mariana Baltar (2019), o *tableau* cinematográfico tem muitas vezes o papel de sintetizar um certo momento de um filme, em uma estratégia de simbolização a partir de um recorte da ação propriamente dita. Nesse instante congelado, insere-se uma alta carga de elementos expressivos que se ligam simbolicamente a uma certa situação mostrada. Essa simbolização “é o que articula o efeito metafórico de ‘presentificação’ dos elementos-chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme com uma obviedade estratégica e produtiva” (BALTAR, 2019, p.136). *Mate-me por favor* tem vários *tableaux*, e muitos deles podem ser observados a partir dessa noção de simbolização exacerbada.

Na primeira sequência de conversa entre as amigas, Michele relata um pesadelo de natureza erótica, envolvendo violência sexual. A narração é ostensivamente antinatural, e o conteúdo do que a garota narra é repleto de detalhes físicos – bem típico das narrativas da personagem, como já vimos. Durante essa fala, a câmera posicionada no alto, em *plongée*, vai se afastando lentamente de um plano próximo sobre as garotas, em um movimento para o alto que se encerra mostrando as meninas meticulosamente posicionadas no chão, em um instante de descanso e de bate-papo informal. As atrizes ficam o tempo todo quietas, apenas posicionadas para o movimento da câmera.

A despeito de se basear na falta de movimentação, também podemos considerar se tratar de uma cena com performatividade. As garotas ficam imóveis, apenas “posando” para a câmera registrá-las. Entregam-se de maneira aparentemente submissa ao olhar da diretora do filme – e, também, do espectador. Mas existe na composição da imagem uma certa vetorização a partir dos corpos das garotas meticulosamente posicionados, garantindo ali um aspecto curioso de insubmissão à falta de movimento evidente. A imagem é quase estática, mas traz uma energia interna que impede que o quadro se torne monótono; há ali um estranho e inesperado dinamismo.

Elena Del Río defende que, em alguns casos, o *tableau* não deve ser pensado em seu caráter meramente de imobilidade, como uma coreografia de corpos enquanto uma imagem acabada; mais adequado seria observá-lo como um instante provisório de contenção e concentração de forças. “Um campo de energia concentrada que o filme eventualmente libera, seja gradualmente ou abruptamente” (DEL RÍO, 2008, p.68).

Como já evidenciamos, não é que a cena que mencionamos (ou mesmo em outras do filme) seja apenas um preparo ou a véspera de uma outra, em que de fato os corpos estáticos de repente entrarão em movimento brusco, deixando escapar, enfim, toda aquela energia concentrada entre as paredes do quadro. Mas o que se destaca ali é a sugestão de que existe na imagem, apesar do tédio das meninas e de seus corpos parados, domados, uma força que *pode* irromper a qualquer instante. (Se *vai* irromper ou não, pouco importa.) É um princípio que se relaciona tematicamente com o filme, em sua abordagem da adolescência na Barra da Tijuca (veremos isso em detalhes um pouco mais adiante): as meninas levam uma rotina sem grandes acontecimentos reais, mas seus corpos e suas mentes estão o tempo todo em pleno dinamismo, entregando-se a sonhos, fantasias, jogos. O *tableau* é usado pela cineasta de forma expressiva para simbolizar e ilustrar o quanto existe em termos de contraste entre a rotina domesticada daquelas garotas e seus fluxos internos, corporais e cerebrais, que estão a mil por hora, a despeito de sua indolência na tela.

E em vários momentos do longa – e também de vários dos curtas da diretora – há essas cenas estáticas, denotando uma representação estilizada do paradoxo das pulsões corporais e do mundo real em que existem. De uma certa forma, o uso desses *tableaux* é feito em uma chave semelhante ao das performances mais dinâmicas dos mesmos filmes, porém em instantes em que a energia está toda concentrada em corpos imóveis – mas que,

como dissemos, estão à beira de explodir em movimentos, ainda que em um campo potencial ou simbólico. São cenas altamente performáticas, mesmo que não pareçam.



Três instantes de *Mate-me por favor* em que as atrizes do longa surgem em cena praticamente estáticas, em posições que podem ser consideradas *tableaux*, com gestualidade cuidadosamente escolhida pela diretora





Em *Handebol*, Silveira explora o caráter pictórico das imagens, destacando um dinamismo corporal, apesar de as personagens estarem ou estáticas ou então sendo apresentadas em câmera lenta

### 3.4. Representação e performance

Já falamos um pouco sobre o quanto a linguagem clássico-narrativa foi moldada a partir de uma perspectiva do *male gaze*, que engessou não apenas uma certa atitude da câmera, em geral, diante do corpo que ela enfoca (com objetificação do corpo mostrado, dependendo se masculino ou feminino), como também a própria concepção dos comportamentos na trama de personagens homens e mulheres. Homens, em geral com posturas mais ativas (e altivas), emanando força e energia, direcionando a ação dramática a partir de suas preferências e necessidades; mulheres, geralmente de forma mais passiva, atendendo às preferências e necessidades da figura ativa masculina<sup>24</sup>.

O cinema de Anita Rocha da Silveira se propõe a desafiar essas noções estereotipadas sobre comportamentos femininos e masculinos, e o uso que ela faz do modo de excesso, de certa forma, contribui para essa quebra paradigmática. Ora, se por décadas os excessos dos “gêneros do corpo” contribuíram para a cristalização do olhar para a mulher enquanto ser vulnerável, passivo e sexualmente objetificado enquanto regra, por que não seria possível utilizar a mesma estratégia estética para propor uma formatação de imaginário no sentido exatamente oposto – com a mulher enquanto ser potente, ativo e sexualmente desejoso? Eis aí uma forma política de utilizar o modo de excesso, e uma análise dos comportamentos das personagens e da maneira sem sutilezas como eles são representados em *Mate-me por favor* é bastante ilustrativa de como Silveira explora essa possibilidade.

Praticamente não há personagens masculinos de destaque no longa – as duas exceções são Pedro, o “ficante” de Bia, e sobretudo João, seu irmão viciado em internet. Os dois não possuem uma individualidade muito marcada: João parece existir com a única finalidade de gerar algum suspense na mente do espectador, como sendo um suspeito de ser

---

<sup>24</sup> Não ignoramos, aqui, que esse modelo representacional do “masculino = sujeito ativo; feminino = objeto passivo” surgiu no cinema sobretudo como extensão de uma sociedade estruturada exatamente nesse pensamento acerca de cada gênero – a tela grande não exatamente “inventou” esse sistema. No entanto, acreditamos que dizer que o cinema apenas “reproduziu” o que acontecia no mundo prático talvez seja incorrer em uma visão por demais eufemística, sobretudo por não trazer em si embutida a ideia do quanto o cinema também exerceu historicamente uma influência conservadora sobre as concepções de gênero no imaginário da sociedade como um todo. De qualquer forma, sem demonizar o esquema do *male gaze* nem tampouco abrandar suas reais consequências, o que nos interessa aqui é sobretudo destacar a ideia de que a linguagem clássico-narrativa ajudou a perpetuar esse modo de pensar e de representar a sociedade, com influências para além da tela grande.

o assassino em série. O filme brinca com a curiosidade do público e deixa em aberto se ele é ou não o *serial killer* da Barra da Tijuca.

Pedro, por sua vez, é um rapaz que tem uma posição passiva em relação a Bia; em grande parte das cenas em que os dois aparecem juntos, o filme subverte os comportamentos clássicos masculinos e femininos. Logo no começo, na primeira cena em que aparecem juntos, há a sugestão de uma cena de *cunnilingus* performado em Bia. Mas há já ali uma inversão: vemos apenas o rosto de Bia demonstrando orgasmo. Embora tradicionalmente o prazer seja um privilégio quase que exclusivamente masculino na linguagem clássico-narrativa, em *Mate-me por favor* é a garota quem é vista entregue ao gozo.

Logo após a cena do orgasmo de Bia, ainda na mesma sequência, a protagonista se mostra uma jovem sexualmente liberada, chamando o rapaz para passar a noite em sua casa, o que ele rejeita, já que seus pais não deixariam, posição não apenas pouco masculina para os padrões de uma narrativa mais tradicional como também um bocado infantilizada. Ainda nessa cena, em outra inversão de papéis, é o menino quem diz que talvez tivesse sido melhor se não tivessem feito sexo antes de um eventual casamento – ao que Bia, atônita e displicente, responde: “Cê tá louco?”. Ao que tudo indica, a consolidação do ideal do amor romântico não interessa a Bia – ao menos, não neste momento de sua vida e certamente bem menos que a ideia empolga o garoto.

Em outra cena, no banheiro da escola, Bia o beija com bastante desejo, mas ele interrompe, dizendo que a pastora de sua igreja (ele é evangélico) não gostaria de saber daquilo. Bia não dá a mínima e sai de quadro, deslizando para baixo do *frame*, como se fosse fazer uma felação no rapaz. Mas a câmera corta antes de Pedro ter prazer; o enfoque é sempre no fogo e no desejo da personagem feminina, não no masculino.

Ao longo de todo o filme, Bia volta e meia se flagra admirando um casal de namorados – a dupla performática dos beijos ardentes que já mencionamos anteriormente. Muito provavelmente, Bia gostaria de estar ela própria tendo aquele prazer carnal – nem tanto no que tange à esfera afetiva do beijo, mas sobretudo no que ele possui de sensual, ou mesmo sexual. Os hormônios de Bia estão jorrando com força total por seu corpo, e isso afeta, inclusive, o seu comportamento. Torna-se, aos poucos, mais agressiva, até masculinizada – no jogo de handebol, ela é a atacante, e em uma determinada cena, atira a bola com força no rosto da amiga Renata. A câmera enfatiza sua movimentação física, por vezes mostrando-a em câmera lenta. Mais adiante no filme, Bia xinga Mari e lhe dá uma cabeçada. Sem contar que, em uma cena anterior, a protagonista tenta esganar Pedro, em um

momento de exercício de uma libido altamente influenciada pelos crimes da Barra – Pedro, após ato tão violento, se afasta de vez da moça.

Naquele ponto do filme, sobretudo após o acúmulo de assassinatos que tanto a fascinam, Bia já não tinha mais interesse por Pedro; inclusive, já tinha desenvolvido um tipo de sexualidade menos óbvia. Começa a reparar no corpo da amiga Mari, dá um “selinho” na boca de uma das moças assassinadas e chega até a convocar a Loira do Banheiro, performando em seguida um tórrido beijo de língua em uma colega de escola (é a garota que ela volta e meia observava se agarrando com o namorado. Ou seria ela própria a Loira, que apareceu após ser convocada? O longa planta essa dúvida). Bia é uma personagem em constante busca por satisfação, hetero ou homossexual, sem ficar na posição passiva classicamente reservada à mulher no cinema (e na sociedade em geral). É uma adolescente experimentando o que a vida lhe proporciona no caminho rumo à idade adulta – mesmo que, diversas vezes, muito próxima à morte.

E Bia não é a única personagem feminina sexualmente emancipada. Mesmo a meiga Mari tem uma posição até certo ponto ativa no que tange aos seus interesses sexuais: ela flerta o tempo todo com o irmão de Bia, mas é ignorada. Mari, aliás, é a mais romântica das amigas – sonha em conquistar João, e por isso, ao longo do filme, não dá muita voz à própria carnalidade, investindo sempre em tentativas frustradas de flerte com ele. O único momento em que ela de fato se descola desse padrão e exerce sua fisicalidade em sua potência máxima é no número musical do *funk*, em que ela protagoniza uma coreografia ultrassexualizada. A doce Mari, ali, mostra o “vulcão” que tem dentro de si, que espera apenas uma oportunidade para entrar em erupção e se fazer mostrar. É uma pena para ela, no entanto, que João esteja com o interesse afetivo tão distante dali...

Só Renata, garota desajeitada e corpulenta, não consegue dar muita vazão à sua própria carnalidade, embora também ela tente: vai à festa de Amanda usando um vestido decotado e *sexy*, bem diferente de suas roupas largas do dia a dia. E, na pista, tenta seduzir dois rapazes, ainda que muito discretamente, com um tipo de movimentação física feminina marcada pelo que a autora feminista Iris Marion Young (2005) chama de “intencionalidade inibida”, ou seja: ela tem uma intenção de performar uma determinada tarefa (no caso de Renata, conquistar sua presa sexual), porém sua execução é comprometida por imperativos sociais opressivos à condição feminina, que a fazem conter seus gestos. (A opressão sobre Renata é ainda pior porque não é apenas advinda de exigências masculinas, mas também do

*bullying* que sofre por parte das próprias colegas mulheres, que a fazem ter pouca confiança em si mesma). Seus flertes são por demais retraídos, atrapalhados, e não dão em nada.

Mas alguns flertes de mulheres do filme funcionam, e novamente precisamos mencionar o caso de Michele, que fala de sexo a praticamente cada cena em que aparece. Atirada, ele consegue mais êxito com seu comportamento “direto ao ponto” na festa de Amanda do que a própria – até rouba da aniversariante o garoto mais disputado do evento. No dia seguinte, ostenta com orgulho um “chupão” em seu pescoço a todos no colégio – aquela marca roxa é uma espécie de comprovante físico que funciona como um “selo de qualidade” daquele corpo, que foi tão desejado pelo parceiro sexual a ponto de o garoto não resistir e deixar ali vestígios de sua luxúria.



No flerte ativo (Michele), passivo (Renata) ou mesmo na tentativa homossexual (Bia), as garotas de *Mate-me* não temem o prazer

Já falamos, também, sobre a pastora, guru evangélica que não apenas é uma mulher ocupando uma posição de poder já atípica entre lideranças religiosas como também abusa da própria feminilidade, fugindo do cânone da representação feminina religiosa no cinema, que em geral ressalta aspectos virtuosos por meio da ausência de artifícios e com uma renúncia de qualquer elemento sexual, imagem da qual a pastora do filme se descola por completo. É uma visão tanto libertadora da libido de uma religiosa (ela é humana e sente prazer, afinal, ainda que dedicada à causa divina) quanto crítica do comportamento muitas vezes hipócrita das lideranças neopentecostais, que falam muito sobre castidade e virtude, mas que, no caso, se comporta de forma bem distinta.

Também já comentamos sobre Amanda e a representação mais canônica de feminilidade que o longa reserva a ela. Porém, apesar de tanta beleza física, para os moldes do filme esse comportamento ultrafeminino surge como desinteressante – tanto é que, em seu próprio aniversário, ela não consegue “ficar” com ninguém. A única pessoa com quem

Amanda consegue se entender afetivamente é Pedro, outro garoto de comportamento “quadrado” como o dela.

Por fim, e em contraste com as representações femininas do longa, há o outro personagem masculino de mais destaque no filme, além de Pedro: João. Um pouco mais velho que a irmã Bia, o rapaz aparece pela primeira vez no filme com seu rosto atrás do *laptop* – apenas seus olhos aparecem, e ele observa as *selfies* de várias garotas em redes sociais, detendo-se mais fixamente a um vídeo de Camila, a garota por quem é apaixonado. Na cena seguinte, o rapaz surge sentado no sofá da sala, apenas ouvindo os gemidos de prazer da irmã no quarto ao lado.

É um personagem que se movimenta muito pouco no filme. Quase sempre, está com um computador ou um celular à mão (ou, então, um copo com bebida alcoólica). Claramente está incomodado com alguma coisa – o longa faz certo suspense: estaria ele chateado com o desaparecimento (o término de um namoro?) de Camila? Ou será que ele é quem está por trás do sumiço da jovem – e das demais assassinadas naquela região?

Em certo ponto do filme, quando Bia e suas amigas discutem a identidade do assassino e a possibilidade de ele ter distúrbios psíquicos, Renata diz de bate-pronto: “Gente, o irmão da Bia é total psicopata!”. O rapaz de fato tem um comportamento que dá margem para se pensar que, se não possui algum tipo de psicopatia, ao menos está vivendo uma profunda crise depressiva.

Aparece em geral calado, com olheiras. Com a irmã, é por vezes agressivo. No começo do filme, em uma cena em que João e Bia jantam macarrão instantâneo, o rapaz assiste a uma novela no computador, em que um casal apaixonado aparece (embora não fique exatamente claro se o casal focado está em uma TV da sala, que o espectador não vê, ou se é algo a que o rapaz assiste em seu *laptop*). Ali, ele se mostra autoritário com Bia, monopolizando o computador, acusando-a de ter infectado a máquina com um vírus. Debochada, a garota retruca: “Tu bem deve ter aberto um desses e-mails estranhos: ‘*Enlarge your penis*’ [aumente seu pênis]”. Depois, mais calmo, João deixa uma mensagem para Camila, chamando-a para um chope ou um cinema.

Já fica claro, aí, que o rapaz é bastante romântico, sentimental (até assiste à novela açucarada, seja na TV da sala ou em seu computador). Tem planos de fazer um passeio saudável e inocente com Camila – ele sempre se endereça a ela de maneira gentil, leve,

jamais com algum tipo de mensagem de conotação mais sexual, como provavelmente vários de outros rapazes de sua idade fariam.

Às vezes, João sai pela cidade de carro, sozinho, e em geral acaba bêbado, solitário. Na festa de Amanda, até surge feliz quando toca como DJ, mas ao ouvir uma música lenta, não se contém e deixa uma mensagem romântica na caixa postal de Camila.

João é o personagem que mais sofre por amor – em uma de suas principais cenas, surge de olhos vidrados na tela do *laptop*, entoando lentamente a letra do funk “Nosso sonho”, de Claudinho e Buchecha, cuja letra fala, como já destacamos no capítulo anterior, sobre um casal que tenta ficar junto, mas que não consegue (uma alusão à sua própria história com Camila, provavelmente). E há um momento de astucioso jogo narrativo, em que Michele anuncia a todos que acharam mais um corpo: “Mataram um homem!”, diz a menina, em *voice over* – na cena logo a seguir, ainda marcada pela mesma trilha sonora do trecho anterior (o que dá a noção de continuidade, embora essa ponte sonora seja bastante discreta), a câmera enfoca o rosto de João. Ele parece um zumbi, com olheiras profundas e arroxeadas, pensando no sumiço de Camila; a princípio, pode parecer que o filme está insinuando que ele é o sujeito que teria cometido os crimes, e que por algum motivo (ciúme? compulsão assassina?) agora também mata rapazes. Mas um olhar mais atencioso à feitura da cena mostra outra possibilidade de interpretação; em sua deplorável figura, ele não é o criminoso, mas a vítima: se “mataram um homem”, este homem é ele, destruído pela desilusão amorosa.

No trecho final do filme, João finalmente reencontra Camila, durante um culto em homenagem aos assassinados da Barra da Tijuca. Ele tenta se aproximar da amada, mas a garota se apavora e foge. O comportamento de paixão extrema de João o torna obsessivo, a ponto de a própria Camila achar que esse excesso de romantismo é sinal de algum desequilíbrio (como Renata já havia sugerido antes, ao se referir a ele como “psicopata”). A propensão a idealizar o amor romântico faz João se tornar uma pessoa considerada socialmente ameaçadora. Tanto quanto as pessoas que morrem assassinadas no filme, João também é uma das grandes vítimas em *Mate-me por favor* – no caso, das próprias expectativas frustradas de uma vida romântica tradicional e feliz. O que não corresponde à representação mais comum dos homens no cinema (em geral, o romantismo costuma ser feminino nas telas), mas que é uma das tônicas do longa.

Essa visão de uma mulher emancipada, dona do próprio corpo e da própria sexualidade, já existia em vários curtas de Silveira. Destaquemos, aqui, *Falos & badalos*,

em que a protagonista sai pelas ruas do Rio de Janeiro com o intuito de admirar as belas formas cariocas – não as da paisagem natural da cidade, já tão exploradas em outros filmes, mas as de várias de suas estátuas e monumentos.

Essa personagem tem um interesse especial por figuras pontiagudas, que remetam à forma de um pênis, mas ela admira também os corpos como um todo; existe da parte dela um notável interesse pelo físico humano, de uma certa maneira até semelhante ao que a própria cineasta também possui – a câmera de Silveira, percebemos logo, tem um cuidado especial para registrar a fisicalidade das estátuas cariocas.

Uma das primeiras a surgir no filme traz o corpo de uma mulher, simbolizando a liberdade (a própria escultura traz uma placa em que está escrito “A Liberdade”). A figura feminina tem os seios praticamente à mostra, parece coberta apenas por um véu ou por algum tecido muito fino e quase transparente. A simbologia da imagem é óbvia: trata-se de um desejo e de uma admiração pela liberdade – no caso, a que permite às pessoas concretizarem as demandas orgásticas de seu organismo, a partir da observação do corpo alheio.

A personagem olhará também, entre outras, uma estátua que valoriza os músculos de um guerreiro indígena, além de uma escultura mostrando um encontro físico entre duas pessoas a partir do toque entre suas mãos. Em um primeiro momento, quando a câmera está próxima a esta última estátua (sob o ponto de vista da protagonista, que observa atentamente cada detalhe físico da obra), tendemos a pensar que são as mãos de um homem e de uma mulher. No entanto, após um contraplano mostrando o rosto da personagem principal, a câmera retorna à estátua, agora em plano mais afastado, e percebemos que são dois homens que se encostam – independentemente das intenções simbólicas do escultor, existe ali um inegável homoerotismo, ao qual os olhos da protagonista não ficam indiferentes.

O corpo da garota propriamente dita nunca é objetificado – ao contrário: é performático, em suas reações excessivas e denotadoras de prazer enquanto olha os monumentos. Ela surge basicamente em contraplanos das imagens das estátuas, e seu rosto apresenta em geral a boca meio aberta, com olhos piscando lentamente, indicando que ela está em estado de alta excitação sensorial. Na parte final do filme, ela entra em verdadeiro êxtase sexual: diante do Obelisco de Ipanema, cai desmaiada – uma forma reiterativa do óbvio (a forma fálica do grande obelisco a faz se sentir excitada, como se ele fosse um pênis gigante), bem ao gosto do modo de excesso.





Os corpos de diversas estátuas do Rio de Janeiro são observados pela câmera do curta *Falos & badalos* a partir do olhar detalhista e desejoso de uma mulher



Diferentemente das representações tradicionais, em que as paisagens sinuosas remetem o Rio a uma cidade feminina, a cidade do curta é extremamente fálica



A protagonista olha com admiração para os corpos e falos cariocas, denotando prazer escopofílico e sexual – o filme culmina em um êxtase que a faz desmaiar

Mas entre os curtas de Silveira, é em *Handebol* que há um tratamento mais atencioso à fisicalidade feminina. Em diversos momentos, vemos cenas de garotas jogando handebol, imagens que trazem o germe das que aparecem em alguns instantes de *Mate-me por favor*, com Bia e suas amigas praticando o mesmo esporte no ginásio do colégio.

Antes de mais nada, destaquemos aqui que a protagonista também é uma garota sexualmente emancipada e que não parece temer a própria sexualidade. Ela pede ao namorado, já na primeira cena, que a morda com força. Hesitante, o menino parece não ter coragem de fazer esse gesto – talvez por medo de machucá-la, mas quiçá por pura castidade

(é uma variação dos “homens fracos” presentes em *Mate-me por favor*), mas a jovem não tem muita paciência com esse comportamento “covarde”: manda-o ir embora.

Em uma cena mais adiante, ela flerta abertamente com outro rapaz em um ponto de ônibus. E seu comportamento físico também é bastante ativo: ela é uma das jogadoras de destaque no time de handebol – na partida final, sai inclusive no braço com uma jogadora oponente. Ambos os times, aliás, enfrentam-se em um jogo esportivo que evolui para uma briga física, repleta de truculência.

Cabe, aqui, ressaltar uma cena reveladora do pensamento das personagens acerca da própria feminilidade. As jogadoras de handebol do time da protagonista do curta têm com as atletas de um outro colégio um tipo de rivalidade que, tradicionalmente, tende a ser mais masculina, no campo da disputa física, do que feminina, que socialmente costuma ser atrelada a competições em termos de beleza e/ou de virtude comportamental. “E aí, mulherzinhas do [colégio] Santa Clara, prontas pra humilhação?”, diz uma postagem em rede social, deixada por uma das jogadoras do time oponente ao da protagonista. Percebamos, aqui, o uso de “mulherzinhas” como um termo altamente pejorativo e mesmo diminuidor da condição feminina; como se as próprias jogadoras não valorizassem os comportamentos típicos (ou melhor: esperados socialmente) de quem é do sexo/gênero feminino. (O fato de as jogadoras do time da protagonista entenderem prontamente a mensagem como uma afronta indica que provavelmente elas, também, acreditam que ser chamada de “mulherzinha” é algo ofensivo).

Nas cenas de jogo de handebol, a câmera algumas vezes opera em velocidade reduzida – logo no começo do curta, após a cena da briga entre a protagonista e seu namorado, vemos surgir no quadro diversas adolescentes correndo, atrás de uma bola (ao som de “God only knows”, do grupo Beach Boys). Elas treinam um tipo de finta, em que aproximam seu corpo ao de outra jogadora, mas de última hora o afastam – há um aspecto pictórico bastante pronunciado nessas imagens, que ressaltam a juventude das jogadoras, em sua formosura física, mas igualmente em seu vigor, na potência de sua musculatura. Por vezes, a interação entre as moças denota, inclusive, uma ambiguidade de natureza sexual; os toques entre elas transmitem repentinamente uma dimensão erótica, e aí a questão da representação perde protagonismo para a afetivo-performática: ganha destaque a pluralidade afetiva que os encontros corpóreos geram entre as personagens dentro do filme e entre as personagens e o espectador.

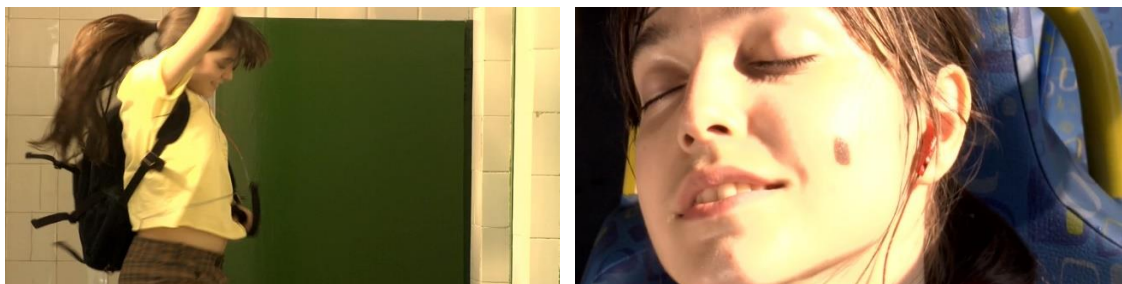
Em *Handebol*, assim como em *Mate-me por favor*, há uma preocupação por parte da diretora por representar o corpo feminino de uma maneira em que haja uma relação dialética entre a lógica da objetificação e da emancipação de corpos de mulheres. Os físicos femininos surgem em imagens muito bem compostas, quase que performando coreografias, em que o corpo surge belo e gracioso, mas ao mesmo tempo enérgico e agressivo. Há um certo princípio do *male gaze* de Mulvey, no sentido em que são corpos femininos que a câmera apresenta de maneira a servir ao gozo do olhar do espectador; as garotas são objetos cuja beleza é utilizada pela câmera. No entanto, existe também (e talvez ainda mais fortemente) nessas imagens um caráter performático que transcende essa mera representação tradicional da mulher enquanto objeto escopofílico.

Na quadra, enquanto arremessam a bola e performam movimentos firmes e enérgicos, esses corpos ganham uma certa liberdade que os faz adquirir uma espécie de vida própria. Assim como na cena de *Mate-me por favor* em que Amanda atravessa o pátio com os cabelos esvoaçantes, ou naquela em que os estudantes de repente se põem a dançar um *funk*, há nessas imagens de *Handebol* uma interrupção da narrativa diegética; os corpos se impõem sobre as exigências da trama. São, sim, objetificados, mas são acima de tudo corpos que submetem o filme a seus próprios imperativos.

Esse tipo de cena performática, com um corpo feminino em movimento livre, sem amarras, cuja expressividade é capaz de interromper a narrativa e promover uma breve suspensão temporal, também já existia no curta de estreia da cineasta. Logo no começo de *O Vampiro do meio-dia*, o protagonista se põe a observar a garota de quem ele gosta enquanto ela dança no banheiro. Há outras meninas ali, maquiando-se diante do espelho, mas ela parece alheia ao que se passa naquele local – a não ser quando percebe que uma delas está fumando, então se aproxima e rouba o cigarro da colega. Põe-se, novamente, a dançar, escutando alguma música em seu fone de ouvido, agora com um cigarro na mão.

Mostrada em câmera lenta, a jovem pula bastante, com o rosto demonstrando imenso prazer físico e transmitindo uma noção de extrema liberdade corpórea – enquanto isso, o garoto que a observa é focado em planos bem próximos, com destaque para sua boca, que faz discretos movimentos sensuais, e seus olhos, que veem a dança da menina com admiração (a expressão facial do garoto tem parentesco com a da protagonista de *Falos & badalos*). Como se percebe, é uma dança para o prazer escopofílico do protagonista e

também do espectador, mas é acima de tudo o registro de um momento de intensidade energética, de obtenção de prazer e de êxtase da garota.



Dois instantes de prazer físico intenso da garota de *O Vampiro do meio-dia*

O rapaz do filme também é um sujeito em busca de prazer: o vampiro do título sai atrás de pescoços suados, seu principal fetiche sexual, e como ele em geral não pode dar vazão a suas demandas libidinosas, põe-se a praticar o voyeurismo, observando os corpos e líquidos corporais das pessoas que encontra pela frente.

Em uma sucessão de imagens de páginas de seu caderno, o corpo também se faz notar. Vemos a figura de um Super-Homem bem musculoso desenhado por ele e, entre seus escritos, lemos a palavra “corpo” duas vezes: a primeira referindo-se a uma proposição de Galileu Galilei, e, a segunda, relacionada ao conceito de “inércia”. Depois, ele escreve no caderno sobre a Lei da Gravitação Universal, com o termo “corpos” mais uma vez aparecendo por escrito.

O calor do Rio o faz suar bastante, assim como os demais personagens, e em uma de suas viagens de ônibus coletivo, o jovem percebe que sua sexualidade talvez seja mais fluida que ele imagina: vê um homem bastante forte com o braço todo molhado de suor e parece se excitar com a imagem – ao descer do veículo, tem um semblante orgástico na face.

Ao final, após se encontrar e ficar cara a cara com a menina por quem ele mais sente atração – os dois se assemelham, com sorrisos com dentes pontiagudos e vampirescos –, vemos os créditos, e enquanto os nomes dos membros da equipe rolam, o rapaz, a garota e outros amigos são mostrados descontraídos em uma praia carioca, em um belo dia de sol. Os corpos estão entregues ao prazer, e de vampírico não há mais nada no filme.

O corpo saudável e solar, porém, não é uma regra no cinema de Silveira. A degradação física, aliás, também é um dos elementos mais marcantes em sua obra, e é sobre isso que dissertaremos a seguir.

### 3.5. O corpo degradado enquanto sintoma

Hematomas, vômitos, tremores, fluidos físicos, feridas, desmaios, lutas corporais, curativos, doenças venéreas, lágrimas, membros engessados, suor, arranhões. E, principalmente, sangue. O cinema de Anita Rocha da Silveira é riquíssimo de símbolos de corpos contundidos, em degradação, por vezes até em putrefação. É inegável o gosto pronunciado da diretora pelo aspecto mais repugnante da fisicalidade humana, e embora tal uso talvez se explique por motivos pessoais ou mesmo por uma questão de afinidade com o cinema de gênero que a cineasta mais explora – o horror –, existe uma possibilidade de compreensão desses índices orgânicos enquanto um sintoma social de uma questão mais ampla. Cabe interpretar a recorrência dessa iconografia como uma maneira metafórica de falar um pouco sobre o contexto em que os personagens vivem.

As marcas físicas por vezes surgem aos poucos, mas se acumulando, até que fique evidente que é algo não restrito a um personagem apenas, mas a um panorama maior em que ele e os demais participantes do filme habitam.

Retomemos aqui uma análise de *Handebol*. A importância do corpo no filme já se revela desde o primeiro frame: vemos o que parece ser uma imagem de um livro de anatomia humana, destacando algumas estruturas nervosas e de circulação sanguínea (parece ser uma parte do pulmão esquerdo e do coração em destaque, mas não é possível saber ao certo). Enquanto isso, ouvimos a protagonista, que também se chama Bia (a repetição desse nome na filmografia de Silveira talvez seja um indício de continuidade entre as personagens, como se todas possuíssem questões em comum – no caso, certamente a ansiedade diante da chegada à idade adulta e as descobertas sobre o próprio corpo), que pede ao namorado que lhe dê uma mordida no pescoço ou na orelha. Diante da incapacidade do rapaz em satisfazer seu pedido, Bia perde a paciência e o expulsa de sua casa – em seguida, bebe cerveja, enquanto um pouco de sangue escorre de seu nariz.

Nos intervalos, as meninas interagem com conversas corriqueiras e mesmo ensaios de coreografias de dancinhas. Em certo momento, a performance volta ao centro: uma das garotas relata às demais uma história algo macabra, sobre a necrofilia de um rapaz que tinha uma doença causada por fungos que surgem apenas em pessoas mortas – de novo, questões sobre o corpo impregnam a narrativa e o imaginário das personagens criados por Silveira (é outra personagem que traz o gosto pronunciado pela performance, aos modos da Michele de

*Mate-me por favor* – que, aliás, também tinha uma forte queda por narrativas envolvendo detalhes de violência física e sexual).

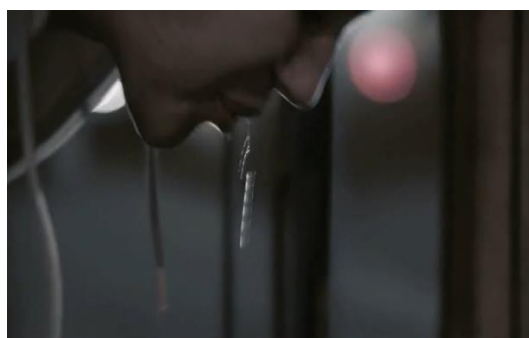
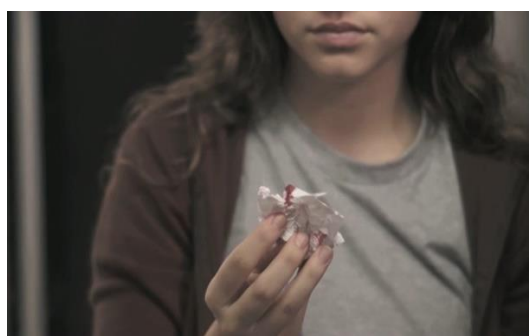
Mais imagens de livros de anatomia se seguem, e ao fim dessa sequência uma garota procura na internet informações sobre Manuel Bandeira, autor do poema “Pneumotórax”, que aparece na tela do seu computador e que ela lê em voz alta. Tal poesia fala sobre um homem doente, que vai ao médico fazer exames no pulmão – a cena antecipa outra que a cineasta incluirá em *Mate-me por favor*, que se passa em uma loja de roupas, quando Bia lê para Michele “Versos íntimos”, de Augusto dos Anjos, outro texto com referências diretas à deterioração física humana.

A leitura é interrompida por uma provocação de jogadoras de handebol rivais, que desafiam o time de Bia a uma partida (a cena já mencionada, em que são chamadas de “mulherzinhas”). Em seguida, o filme apresenta mais imagens de treino de handebol, até uma cena mostrar gotas vermelhas que começam a cair sobre uma superfície branca – uma maneira expressiva (e excessiva) de apresentar um novo sangramento nasal de Bia. O sangue, para além do seu caráter naturalmente mórbido, em *Handebol* possui uma conotação de amadurecimento – no caso, pode até ser visto como uma alusão à menstruação, fenômeno biológico feminino por excelência (a mesma correlação pode ser estendida às cenas e imagens com sangue de *Mate-me por favor*).

Na sequência seguinte, vemos Bia e uma amiga assistindo a um trecho do programa televisivo *World's most amazing vídeos*, em que um ciclista relembra um acidente que sofreu, quando perdeu o controle sobre a velocidade de sua bicicleta e trombou em uma parede, machucando-se e perdendo o dente da frente. Enquanto vemos o acidente em si, filmado por câmera caseira, ouvimos o ciclista relatar o sangramento que sofreu, destacando o medo que teve ao ver o sangue jorrando – podemos observar, inclusive, o rapaz sangrando em profusão pela boca logo após a trombada. Na conclusão da cena, o garoto encontra um enorme dente no chão, mas diz que não é o dele – existe aí um elemento sombrio: se o dente não é dele, de quem seria? Outra pessoa já sofreu uma queda naquele mesmo lugar? O desfecho gera uma sensação de desconforto, de dúvida e suspense. Em seu todo, essa cena não possui uma função especificamente diegética, mas a tematização do sofrimento físico, do sangue e do horror diante do próprio ferimento a colocam na categoria de ilustração de um contexto mais geral desse corpo em degradação muito presente na obra de Silveira.

Em seguida, vemos o encontro entre o rapaz e a garota diante de uma barraca de cachorro-quente (cena já mencionada no capítulo anterior), que quase culmina em uma briga. Logo após a imagem ficar sob um filtro vermelho, vemos uma adolescente vomitando, e Bia a ampara. (Em *Mate-me por favor*, há uma cena parecida, com Mari regurgitando o que bebeu após a festa de Amanda). É resultado de excesso de álcool, mas também se insere nesse princípio de corpo degradado, em desconforto.

Da mesma forma como acontece na sequência final do curta, quando as garotas se enfrentam em uma partida particularmente violenta, que termina com uma briga física em que várias delas se machucam – e Bia acaba estirada no chão, sangrando na cabeça e no nariz. Embora por uns bons segundos pareça que ela morreu ou que se encontra inconsciente, ela se levanta após um certo tempo e sai do *frame*; resta apenas a poça de sangue. A adolescência é um período especificamente violento, desgastante, cheio de medos e inseguranças, mas que, em um certo momento, chega ao fim. E toca-se a vida adiante.

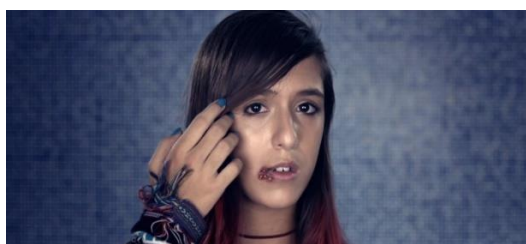
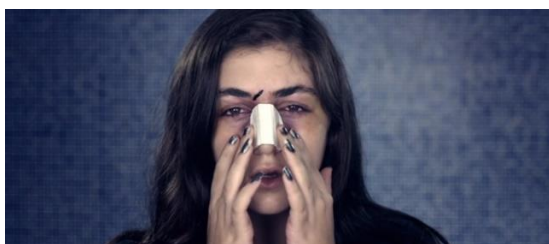


O desacerto orgânico de *Handebol*: curativos, sangue e vômito como signos da adolescência enquanto período de traumática transição entre a infância e a idade adulta



O corpo também surge diversas vezes em estado degradado em *Mate-me por favor* – em algumas cenas, aliás, por vezes aparece em notória decomposição. Há várias imagens mostrando as moças assassinadas que não economizam em sangue pelo corpo ou músculos em estado de putrefação. Já na reta final, há uma sucessão de *tableaux* que mostram as quatro personagens mais importantes mirando a câmera com marcas físicas evidentes (e reiteradas expressivamente, em modo de excesso), indicativas de violência ou, no caso de Michele, de doença (ela tem herpes labial). Um pouco antes dessa sequência, uma imagem semelhante traz Bia cuspidando sangue pela boca, provável citação à célebre cena em que a atriz-musa do Cinema Marginal, Helena Ignez, faz o mesmo no filme *Família do barulho*, de Júlio Bressane, em sua anárquica fase da produtora Belair, de 1970; ali, o sangue era um sintoma metafórico de uma realidade externa truculenta – no caso, o contexto era a Ditadura Militar.

Essa associação entre um ambiente externo hostil e uma somatização simbólica da violência pelos personagens também cabe em *Mate-me por favor*. Perto do fim, vemos os alunos chegando ao colégio, e vários têm algum desfalque físico. O ápice se dá justamente na cena derradeira do longa, em que todos os adolescentes aparecem em um estado tão avançado de degeneração física que sequer são seres vivos; tornaram-se literalmente zumbis. Esse contexto de indícios de degradação física que se revelam paulatinamente está associado a um ambiente opressor, capaz de influenciar o comportamento daqueles jovens e, também, seus corpos. É justamente sobre a opressão do *espaço* sobre os corpos dos personagens de Silveira que vamos falar em seguida, destacando o quanto podem ser ambientes propícios para o medo e a insegurança, que, aliás, são uma questão central na obra da diretora.



Manifestações de mal-estar físico, violência e doença: em *Mate-me por favor*, o corpo degradado é metáfora da passagem da adolescência, mas também um sintoma social



### 3.6. Corpos em um cenário de horror

Já comentamos anteriormente sobre o espaço em que se passa *Mate-me por favor*. A história inteira transcorre na Barra da Tijuca, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro, habitado sobretudo por pessoas de classe alta ou classe média alta. Relativamente nova no contexto urbano carioca, a região se manteve por muito tempo como um areal rodeado por mangues e lagunas, entre o mar e uma zona de floresta.

Só a partir dos anos 1970, com a saturação de moradias em outras regiões do Rio, o bairro começou a ganhar ares cada vez mais urbanos, seguindo um planejamento do paisagista e arquiteto Lucio Costa, que previa a existência de vias expressas e prédios de arquitetura arrojada. Ao longo da década seguinte, no entanto, o local passou por um processo de crescimento desordenado, que acabaria por comprometer o projeto inicial de Costa – a partir da criação da Autoestrada Lagoa–Barra, que conecta o bairro com a zona sul do Rio, a região se tornou de mais fácil acesso, e diversos edifícios altos e condomínios de luxo foram surgindo de modo abrupto.

Ao longo dos anos 1990, a Barra viu aumentar muito rapidamente a sua quantidade de prédios e de centros comerciais – tinha se tornado um dos grandes pontos de atração de pessoas endinheiradas que não queriam mais morar em outras partes da metrópole, buscando distanciar-se de regiões próximas a favelas e da violência que marcava a rotina de bairros vizinhos a essas comunidades. “Em busca de *status* e exclusividade, a burguesia e a classe média alta escolheram o bairro e seus condomínios fechados, tidos como atraentes por oferecer conforto e segurança” (FERNANDES, 2015).

O bairro atraiu especialmente pessoas que, entre as décadas de 1980 e 1990, tiveram uma melhora em sua situação econômica: assim, a Barra da Tijuca se tornou conhecida na cidade (e mesmo nacionalmente) como um bairro *nouveau riche*, ou seja, habitado por vários “novos ricos”, que deixavam suas regiões de origem para morar naquela nova área urbana, que tinha ares de ser a “Miami brasileira”.

À medida que o bairro foi crescendo, a economia local se aqueceu, atraindo também moradores e mão de obra de outras localidades – pessoas com menor poder aquisitivo que, incapazes de arcar com os altos custos da habitação e dos serviços da Barra, foram ocupando os arredores do bairro, que acabariam sofrendo um processo de favelização. A Barra da

Tijuca em si não tem favelas, mas é rodeada por regiões com problemas econômicos e sociais bem típicos das comunidades existentes em vários locais das outras zonas do Rio.

Nesse contexto, a Barra se solidificou com as características que ainda preserva atualmente: um bairro bastante extenso, mas com muitos condomínios de acesso exclusivo para moradores. As lojas e escritórios de serviços também optaram por se estabelecer em prédios maiores e de característica condominial, como *shoppings centers* e centros comerciais, igualmente fechados em si e com acesso sempre muito vigiado. Entre os diversos agrupamentos de edifícios de cada condomínio ou entre cada galeria comercial, há ainda hoje terrenos vazios, com apenas mato – algo que, em outros bairros de classe média alta mais antigos, praticamente não mais existe, já que estes passaram por um diferente processo de ocupação, muito anterior ao da Barra, em que as construções habitacionais e mesmo comerciais foram erguidas lado a lado, por vezes literalmente grudadas (como é muito comum em prédios de locais da zona sul, como Copacabana e Flamengo, da zona norte, como Tijuca e Méier, ou mesmo do Centro).

De certo modo, a Barra atual se consolidou em um processo de negação do resto do Rio de Janeiro histórico e de suas características urbanas, como se quisesse ser um lugar à parte. Os prédios possuem uma arquitetura moderna, em cores frias e uma estética muitas vezes bastante discutível – alguns centros comerciais são especialmente conhecidos pelo pronunciado gosto pelo *kitsch*<sup>25</sup>, com gigantescas reproduções de monumentos de outras cidades (o shopping New York City Center, com uma réplica da Estátua da Liberdade ornando sua fachada, é um caso emblemático).

Como se percebe, a Barra se tornou um ambiente muito peculiar no panorama carioca, tanto por suas características físicas quanto pelas sociológicas. No que tange à questão do espaço, o bairro fornece dois tipos de experiência muito distintos, dependendo

---

<sup>25</sup> Utilizamos aqui a noção de *kitsch* no mesmo sentido em que o pesquisador Denílson Lopes (2016), que o define, muito sinteticamente, como sendo “o mau gosto que quer ser bom gosto” (LOPES, 2016, p.177), em contraposição ao *camp*, que seria “um afeto que diz seu nome, sem medo do sentimentalismo” (ibidem). Ou seja: o *camp* é um mau gosto utilizado por um artista que sabe que sua estética destoa das regras de elegância e/ou contenção. Nesse sentido, aliás, o modo de excesso utilizado por Anita Rocha da Silveira seria antes um procedimento do domínio do *camp* do que do *kitsch*, já que existe uma intencionalidade da diretora em sua utilização. No entanto, diferentes autores possuem distintos conceitos para *kitsch* e *camp* – a pesquisadora estadunidense Susan Sontag (1987), por exemplo, dizia que o *camp* também pode ser involuntário, que ela preferia chamar de “*camp* ingênuo” (SONTAG, 1987, p.325), cujo sentido se confundiria um pouco com a acepção que Lopes atribui ao *kitsch*. Por não acharmos especialmente frutíferas discussões mais pormenorizadas acerca desses dois termos e em como se vinculariam ao excesso na obra de Silveira, optamos por não nos aprofundar neles neste trabalho.

de onde se está. Os moradores, quando dentro de algum condomínio ou centro comercial, sentem maior conforto e segurança de que não há ameaça externa capaz de se infiltrar ali, já que os locais costumam ser amplamente vigiados. O fato de ser relativamente distante de áreas mais proletárias também proporciona essa sensação de que situações de violência causadas por desigualdades sociais têm menos chances de acontecer no bairro.

Mas fora desses lugares, resta uma experiência urbana bastante distinta. Há a insegurança dos terrenos baldios e calçadas pouco receptivas a pedestres. Há também a impessoalidade de autoestradas e corredores de ônibus rápidos, pelos quais passam o tempo inteiro veículos em alta velocidade. O ambiente externo da Barra da Tijuca surge como a sede de uma grande diversidade de “não lugares”<sup>26</sup>, para utilizarmos um famoso conceito proposto pelo antropólogo francês Marc Augé (1992). Aliás, talvez seja mais apropriado dizer que esse ambiente externo, que extrapola as bolhas condominiais e comerciais, é um enorme “não lugar” propriamente dito, onde os moradores permanecem o mínimo possível de tempo, sempre basicamente como um local de passagem de uma bolha para outra, como se fosse um imenso corredor<sup>27</sup>. Até por ser um bairro muito extenso, a locomoção em geral se dá por carro ou ônibus; quase ninguém se locomove a pé na Barra.

Todas essas características somadas configuram um local propício para que as pessoas sintam medo quando estão de fora dos muros dos condomínios. Primeiro, porque os residentes da Barra que nasceram no bairro (como é provavelmente o caso das jovens do *Mate-me por favor*) têm pouquíssima vivência de espaço público urbano: ou estão de passagem entre um local e outro (entre casa e escola), ou dentro das bolhas condominiais.

---

<sup>26</sup> O antropólogo Marc Augé define “não lugar” em oposição ao que ele conceitua como “lugar”, ou seja: ambientes que perderam (ou nunca tiveram) uma identidade demarcada ou uma historicidade, de forma que seu uso pelas pessoas seja, em geral, instrumental e passageiro. Como se fossem meramente locais que servem de corredor entre dois “lugares” de fato – estes últimos, aí sim, ambientes que permitem que as pessoas desfrutem de suas características primordiais e de sua historicidade. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário nem como relacional nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de *não lugares* [grifo nosso], ou seja, espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos – estes últimos, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’, ocupam ali um local circunscrito e específico” (AUGÉ, 1992, p.100).

<sup>27</sup> Talvez a única área externa na Barra da Tijuca que de fato seja um local em que a população se aproprie do espaço urbano (não se configurando, assim, como um “não lugar”) seja a praia. Não à toa, em nenhum momento a faixa de areia ou o mar aparecem em *Mate-me por favor*, cujo interesse sobre a Barra se restringe à possibilidade de mostrá-la nas características que mais influenciam o comportamento de seus habitantes, ou seja: no que ela possui de mais impessoal e inóspito enquanto espaço público.

“O medo da vida teria substituído o medo da morte?” (AUGÉ, 2015, p.10), indaga-se o próprio Augé, em um estudo sobre os receios do ser humano no século 21. De acordo com o francês, o mundo ultracapitalista moderno tornou a experiência das pessoas nas grandes cidades bastante traumática, marcada sobretudo por uma constante sensação de pavor diante das diversas formas de violência que a vida contemporânea constantemente nos faz experimentar. Violências que ele aponta serem econômicas, sociais, políticas, tecnológicas e da natureza (ibidem, p.11).

No caso mais específico dos moradores da Barra da Tijuca, devido a todas essas características que já destacamos, há um pronunciado medo do “outro” – aquele que não faz parte do condomínio, ou do colégio, ou do grupinho que se reúne no *shopping*. Ou, de uma maneira mais geral, do que não é palpável, do que não pode ser visto, do que está do outro lado do muro condominial, do oculto e do sobrenatural. As lendas urbanas, que unem esses elementos em uma só narrativa, são histórias que despertam especial fascínio sobre as pessoas mais jovens. Daí as referências à Loira do Banheiro, ou a brincadeira “A Cidade dorme”. Mas mesmo histórias verídicas com elementos de brutalidade e até de ocultismo também são um conteúdo extremamente marcante no imaginário dos moradores, e isso explica a referência ao assassinato da atriz Daniella Perez.

No caso mais específico de *Mate-me por favor*, o *serial killer* é a personificação desse “outro” que tanto amedronta. As meninas estão o tempo inteiro preocupadas com quem será a próxima vítima, embora isso também seja uma fonte de enorme excitação, que as retira momentaneamente de uma rotina sem maiores acontecimentos. Aqui, o medo da morte não foi exatamente substituído pelo da vida, mas ambas as modalidades coexistem, assim como o fascínio que vida e morte possuem sobre as garotas.

O que nos interessa aqui mais especificamente é destacar o quanto a relação entre os corpos das adolescentes e o espaço onde estão inseridos revela esse senso de insegurança e medo. Com a exceção de *Handebol*, que provavelmente também se passa na Barra da Tijuca (há indícios disso quando a protagonista observa a paisagem de dentro de um ônibus; de qualquer forma, há no curta a marca impessoal de um “não lugar” no ambiente de uma loja de móveis, onde as meninas passam grande parte do tempo), o Rio tende a surgir de maneira mais calorosa, sensual, nos demais filmes de Silveira. Os espaços públicos da cidade não causam tanto desconforto nos personagens – até os atraem, no caso de *Falos & badalos*. Mas em *Mate-me por favor*, fora de casa ou do ambiente escolar, as meninas parecem ínfimas

diante da paisagem, com a câmera ressaltando o aspecto mais inóspito da Barra (os carros nas vias expressas, os pontos de ônibus vazios, os terrenos baldios, a ausência humana – ainda que, em algum lugar, possa existir à espreita esse “outro” tão ameaçador e sedutor).

Não é por acaso que essa ambientação espacial surja apresentada no filme dentro das convenções do cinema de horror. Ao enveredar sua obra pelo terror, Silveira autoriza a leitura do medo enquanto sintoma de uma sociedade formada em bases individualistas, que ignora o mundo do lado de fora de uma bolha superprotegida – e que, por isso, tem medo dele. Voltemos a Marc Augé:

O individualismo, tão presente em nossos dias, em muitos casos não é fruto de um espírito iniciativa, mas a dificuldade de criar relacionamentos: isolamento ou multidão (passivo ou fanatizados) são duas modalidades crescentes de não relacionamento com os outros. (AUGÉ, 2015, p.42)

*Mate-me por favor* pertence à vertente de um individualismo que se dá, sobretudo, pelo isolamento – pelas próprias condições geográficas da Barra da Tijuca, sim, mas principalmente por uma opção de encasulamento social. O qual, invariavelmente, vai eclodir em uma sociedade marcada pela insegurança. O filme ostenta uma iconografia espacial que naturalmente o torna propício a se inserir no cinema de terror. Entre os diversos gêneros cinematográficos, aliás, talvez o horror esteja entre os que mais facilmente se possa perceber de imediato, dada a clareza de suas intenções e de seus códigos comunicativos.

Carlos Primati (2020), especialista em cinema fantástico, caracteriza o horror como o gênero que tem um “elemento estranho, misterioso, desconhecido ou perturbador, que pode ou não ser sobrenatural, mas sempre de caráter antinatural, na origem ou no comportamento, configurando uma ameaça mortal e aterrorizante” (PRIMATI, 2020). No entanto, é talvez uma definição da pesquisadora Isabel Pinedo (1996) que dê melhor conta sobre o tipo de horror mais praticado hoje em dia, no Brasil e no mundo de uma forma geral, e no qual a obra de Silveira parece se inserir:

O universo do filme de horror contemporâneo é incerto, em que o Bem e o Mal, a normalidade e a anormalidade, a realidade e a ilusão se tornam virtualmente indistinguíveis. Isso, junto à presentificação da violência, a ineficácia da ação humana e a recusa da oclusão narrativa produz um universo instável, paranoico, em que categorias familiares colapsam. A iconografia do corpo humano figura como o lugar desse colapso. (PINEDO, 1996, p.17)



Terrenos baldios, prédios impessoais, locais mal iluminados: *Mate-me por favor* mostra uma Barra sem praia e inóspita, palco de um filme de horror

*Mate-me por favor* não é um filme puramente de gênero, mas sim um que faz uso de uma série de convenções narrativas do horror para, justamente, transmitir uma sensação de estranheza, desestabilização, talvez até medo. Não que o longa queira exatamente “assustar” o espectador, mas sua intenção é antes de tudo transmitir essa sensação de que alguma coisa não está certa, não vai bem com aquele mundo em que habitam as personagens.

Há, porém, humor, ternura e mesmo paixão por parte da diretora ao retratar aquele universo exclusivamente adolescente, seja em seu longa ou mesmo nos curtas. Em nenhum filme da cineasta, aliás, sequer existem personagens de fato “adultos”: é em um universo ainda puro, imaculado de maldades verdadeiras, que seu cinema transita.

Há, sim, indícios de crueldade, pavor e truculência em suas obras, mas eles parecem sempre ao redor, nunca verdadeiramente no centro ou na natureza das personagens. Silveira prefere reservar seu cinema ao retrato de uma geração (ou, sobretudo, de uma faixa etária) ainda muito pura de sentimentos, em alguns aspectos até virgem – a despeito de sua sexualidade exacerbada –, apenas no início de um processo de putrefação moral que, ao que tudo indica, inevitavelmente virá, com a idade adulta.

Mas a câmera da diretora já não se importa tanto com isso: vai apenas até onde ainda existe inocência em meio ao horror. E o que fascina a cineasta é ver a possibilidade de, em meio a tudo isso, ainda existir o poder do afeto, do companheirismo, do desejo de liberdade e de obtenção de prazer. Afinal, como não se pode evitar a perda da inocência com a chegada da idade adulta, ao menos é possível se permitir pequenas subversões enquanto ainda se é jovem. É, inclusive, uma forma de resistir de antemão ao *status quo* opressor do mundo corrompido dos adultos – e conclamar o espectador a fazer o mesmo, dentro do possível.

## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, procuramos apresentar o quanto as pessoas integrantes da sociedade capitalista contemporânea são suscetíveis a responder mais intensamente a determinados modos de representação e de narração do que a outros. Quando se recorre ao uso do excesso, sobretudo no campo formal, a mensagem tende a ser transmitida de maneira mais eficiente, seja em um nível de compreensão lógica de um conteúdo ou, e ainda mais marcadamente, de apreensão sensorial do que a obra traz.

Mostramos que o imaginário da nossa sociedade foi fundado a partir de uma estrutura de natureza melodramática, que começou a se constituir a partir do momento em que a relação das pessoas com os valores relativos ao “sagrado” perdeu força, diante das mudanças sociais e econômicas causadas pela ascensão da burguesia e sua consolidação enquanto classe dominante. Todo um conjunto de valores marcadamente individualistas – ou próprios à esfera privada, e não mais pública, como ocorria antes, na Idade Média – aos poucos foi moldando a sensibilidade deste “novo” ser humano, que foi se tornando cada vez mais reativo a formas melodramáticas de comunicação, e, portanto, excessivas.

Não à toa, mencionamos o processo de “pedagogia das sensações” que foi/tem sido fundamental na solidificação de certos códigos no imaginário coletivo burguês, e que, quando devidamente reconhecidos pelo receptor no processo comunicativo, logo tende a fazê-lo reagir de acordo com a maneira como foi esteticamente “ensinado” desde sempre. O excesso se tornou um modo de educar as pessoas, ainda que em um processo muitas vezes inconsciente, tanto por parte do emissor como do receptor nessa comunicação.

Nesse contexto, qualquer tipo de mensagem transmitida a partir de um discurso em modo enfatizado – como já dissemos, sobretudo pela reiteração e/ou saturação de algum(ns) elemento(s) ou a exacerbação da forma – tende a atingir com mais potência o interlocutor. E é nessa medida que toda uma postura estética foi sendo utilizada ao longo dos anos, nas diversas formas de comunicação e de expressão artística, visando justamente a convocação de respostas pungentes, por vezes viscerais, do público diante do que é exibido.

Independentemente do nível de consciência que se tem do quanto um emissor está sendo propositalmente “manipulador” (retirando-se, aqui, o sentido pejorativo de uma necessária *má intencionalidade* que a palavra costuma trazer embutida em si – embora



também possa acontecer) das nossas sensações e sentimentos, o fato é que existe uma eficiência nessa busca por resultados afetivos mais intensos. No caso deste trabalho, fizemos um estudo a respeito do uso dessa forma de mobilizar afetos no campo da arte audiovisual – mais especificamente, no cinema. E a obra de Anita Rocha da Silveira, conforme procuramos apresentar ao longo da nossa explanação, constitui-se em um caso bastante eloquente em que o que aqui chamamos de “modo de excesso” se faz notar.

O cinema de Silveira busca um tipo de adesão sensorial para uma transmissão de um conteúdo eminentemente estético – embora, obviamente, haja mensagens em um nível mais literal, evidente, nas próprias falas dos personagens. O filme convoca sensações indescritíveis, difíceis de explicar, mas incontestavelmente respostas intensas. A mensagem de seu cinema é transmitida, ainda que o espectador não consiga colocar em palavras exatamente o que é essa mensagem. Mas o desafio essencial é operado: ele *responde* ao que aquela obra lhe apresenta.

No caso específico de *Mate-me por favor*, há o uso de imagens e sons com caráter excessivo para ressaltar certas questões relativas a um grupo social e ao ambiente em que ele vive. As garotas colegiais do longa, habitantes da Barra da Tijuca, estão em pleno processo de amadurecimento físico, mental e emocional – se elas vão, aos poucos, percebendo que seus próprios organismos vão paulatinamente apresentando marcas de degradação física, isso é sinal de que alguma coisa no meio em que vivem não anda tão bem como vários vizinhos (adultos) de bairro tendem a imaginar que anda. Ademais, a passagem da adolescência para a idade adulta é violenta, dolorida, cheia de quebras de expectativas e de surgimentos de novas possibilidades – estas, por vezes assustadoras, outras vezes excitantes, quase sempre as duas coisas ao mesmo tempo.

Mas parte da potência do longa está justamente nessa atitude proposital da cineasta de reiteração do óbvio, via exagero; de uma hora para a outra, o que é evidente se torna bizarro, e não é raro que o espectador se pegue perguntando: “Mas que diabos esse filme pretende?” ou “Onde, afinal, a diretora quer chegar?”. As reais intenções de Silveira nem sempre são fáceis de detectar, mas o fato é que ela chega onde cineastas mais afeitos a uma linguagem cinematográfica mais corriqueira jamais pensariam em ir. Pelo estranhamento, ela brechtianamente expulsa o público de sua zona de conforto, forçando-o a reelaborar a própria forma como se relaciona com o filme.

Nesse sentido, o que muitas vezes é tomado por mera afetação formal oculta aspectos políticos – não é um mero brincar de fazer filme de horror. A análise social está ali: o filme está o tempo inteiro fazendo uma aguda crítica ao estilo de vida da sociedade que formatou aquela juventude, morta-viva como os zumbis do trecho final. Ainda que, na narrativa, haja uma multiplicidade de tons na aproximação do tema: pelo humor, pela violência, pela ternura, pelo reconhecimento de situações por que todos nós (de classe média, ao menos) passamos em nossa adolescência.

Mas há também um apelo a que se observe de modo menos viciado a forma como aquelas jovens se inserem no mundo, por meio da expressividade de seus corpos. É um longa sobre pavor social, mas também sobre o pânico de se tornar adulto. Silveira tem um cuidado especial para retratar a corporeidade de suas personagens, dando vazão às pulsões de vida e de morte daquelas garotas cheias de hormônios.

Os homens do filme são meio tolos, passivos. E as garotas, ainda que assustadas, não abrem mão da experiência carnal. Seus corpos emancipados se expressam em uma dimensão fortemente performática, seja quando Bia busca novas formas de prazer, quando Michele narra suas fantasias de sexo violento, quando Mari exala liberdade ao dançar *funk* ou quando Renata “ousa” ir ao baile com uma roupa *sexy*. E também quando Amanda desfila para a câmera (que fica até lenta quando ela passa) ou quando a pastora, em suas canções de louvor, fala de corpo e pecado como se quisesse mais seduzir que mostrar fé.

Também em seus curtas, Silveira quer convocar o espectador pela exacerbação formal. Os contrastes cromáticos de *O Vampiro do meio-dia*, os *tableaux* de *Handebol*, as cenas diegeticamente “inexplicáveis” de *Os Mortos-vivos*, o *pathos* imposto pela música em *Falos & badalos...* O excesso talvez seja a principal chave para compreender melhor do que realmente trata essa obra enérgica, irrequieta, de uma cineasta sedenta por estabelecer uma comunicação com o espectador, ainda que por vias pouco óbvias e, por vezes, propositadamente complicadas.

Esperamos que, com nosso trabalho, possamos abrir caminhos para futuros estudos sobre a obra de outros cineastas afins a partir dessa ótica do excesso e da corporeidade dos personagens. E isso vale, inclusive, para novos estudos e leituras a partir de outras perspectivas sobre a própria obra de Silveira – incluindo, aliás, seu segundo longa, *Medusa*, de acesso ainda muito restrito quando da escritura desta dissertação, mas que traz parentesco temático e estilístico com sua obra anterior.

## Referências bibliográficas

- AMIEL, Vincent. **Le corps au cinéma**: Keaton, Bresson, Cassavetes. Paris: PUF, 1998.
- ANDRADE, Fabio. “Entre-estar”. Site **Revista Cinética**. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/handebol.htm> (acesso em: novembro 2020).
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUGÉ, Marc. **Los nuevos miedos**. Cidade do México: Paidós, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Non-lieux**. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- AUMONT, Jacques. “Montage Eisenstein 1: eisensteinian concepts”. **Discourse**. Vol. 5 (Primavera 1983), pp.41-99. Detroit: Wayne State University Press, 1983.
- BALTAR, Mariana. “Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino”. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42, n. 43, p. 129-145, ago. 2015.
- \_\_\_\_\_. **Por um cinema de atrações contemporâneo**. Trabalho apresentado no GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.
- \_\_\_\_\_. **Realidade lacrimosa**: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019.
- \_\_\_\_\_. “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base Procedimento operacional padrão”. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 39, n. 38, p.124-146, dez. 2012.
- BARTHES, Roland. **Image, music, text**. Londres: Fontana Press, 1977.
- BEUGNET, Martine. **Cinema and sensation**: french film and the art of transgression. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- BONITZER, Pascal. “Les Deux regards”. **Cahiers du cinéma**. N. 275, abr. 1977.
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. **The Classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. Londres: Routledge, 1985.

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Nova York: McGraw-Hill, 2008.
- BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CAMARGO COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- CESARINO COSTA, Flávia. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHKLÓVSKI, Viktor<sup>28</sup>. **Theory of prose**. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, 1990.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance – powers of affection**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.
- ECO, Umberto. **A Vertigem das listas**. São Paulo: Record, 2010.
- EIKHENBAUM, Boris. “Problems of film stylistics”. **Screen**, n. 15, 1974.
- ESPINOZA, Baruch. **Ética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FERNANDES, Fernanda. “Barra da Tijuca: o sertão que virou a Miami brasileira”. **Multirio**. Texto de 13 novembro de 2015. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3608-barra-da-tijuca-o-sertao-que-virou-a-miami-brasileira> (acesso em: julho de 2021).
- FREIRE COSTA, Jurandir. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

---

<sup>28</sup> Usamos aqui a grafia aportuguesada do nome, pois é ela que convencionamos utilizar nesta dissertação (cf. nota de rodapé 14). No entanto, o livro original, em inglês, traz a autoria na versão estadunidense do nome: SHKLOVSKY, Viktor (que deve ser a referência a ser pesquisada, em caso de busca pela obra).

GENESTRETI, Guilherme. “Crítica vê surgir filmes sem susto fácil, 'o pós-terror'; cineastas reagem”. **Folha de S.Paulo**, ed. 20 de junho de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902643-critica-ve-surgir-filmes-sem-susto-facil-o-pos-terror-cineastas-reagem.shtml> (acesso em: novembro 2020).

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Nova York: Doubleday, 1959.

GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **Gragoatá**. Niterói, n. 29, p. 63-72, 2º sem. 2010.

GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

IKEDA, Marcelo. “O novíssimo cinema brasileiro. Sinais de uma renovação”. **Cinémas d’Amérique Latine**. 20, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/597> (acesso em: novembro 2020).

INKSTER, Becky, TOSEEB, Umar. “Online social networking sites and mental health research”. **Frontiers in psychiatry** (2015), Vol. 6.

KALMUS, Natalie. “Color Consciousness”. **Journal of the Society of Motion Picture Engineers**. Agosto, 1935.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MONASSA, Tatiana. “Ressaca da onda asiática em solo nacional”. **Filme Cultura**, n. 54, p. 85-87, maio de 2011.

MONTES, Raphael. “Terror”. **O Globo** (versão online). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/terror-22087544> (acesso em: novembro 2020).

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

OEVER, Annie van den (org.). **Ostrannenie**: on “strangeness” and the moving image. The history, reception, and relevance of a concept. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.

PAASONEN, Susanna. **Carnal resonance**: affect and online pornography. Cambridge: The MIT Press, 2011.

PINEDO, Isabel. “Recreational terror: postmodern elements of the contemporary horror film”. **Journal of film and video**, vol. 48, n°. 1/2 (Primavera – Verão, 1996), p. 17-31. Champaign: University of Illinois Press, 1996.

PRIMATI, Carlos. **Panorama do cinema fantástico brasileiro**. Palestra on-line proferida à Abraccine, 20 de outubro de 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica – vol. 1. São Paulo: Senac, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

NASTASI, Alison. “We exist: the female horror directors of 2014”. Site **RogerEbert.com**. Dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/features/we-exist-the-female-horror-directors-of-2014> (acesso em: novembro 2020).

SÁ, Rodrigo. “Uma certa tendência do cinema brasileiro, parte II: Mate-me por favor”. Site **Janela de Cinema**. Disponível em: <http://www.janeladecinema.com.br/2015/11/13/uma-certa-tendencia-do-cinema-brasileiro-parte-ii-mate-me-por-favor/> (acesso em: novembro 2020).

SAFATLE, Vladimir. **A Esquerda que não teme dizer seu nome**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

SOBCHACK, Vivian. **Carnal thoughts: embodiment and moving image culture**. Berkeley: University of California Press, 2004.

SONTAG, Susan. “Notas sobre o camp”. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STARLING CARLOS, Cassio. “Talento de diretora de 'Mate-me Por Favor' se destaca do óbvio”. **Folha de S.Paulo**, ed. 19 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1814525-talento-de-diretora-de-mate-me-por-favor-se-destaca-do-obvio.shtml> (acesso em: novembro 2020).

STRAUVEN, Wanda. “Introduction to an attractive concept”. **Cinema of attractions reloaded**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

TURNOCK, Julie. “A cataclysm of carnage, nausea, and death: Saving private Ryan and visceral engagement”. **TMG Journal for media history**, 5(1). Alkmaar: Netherlands Institute for Sound and Vision, 2002

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. **‘Novíssimo’ cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH – USP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-19032015-172224/pt-br.php> (acesso em: novembro de 2020).

VERNET, Marc. “The Look at the camera”. **Cinema journal**, Vol. 28, N. 2 (Inverno, 1989), p. 48-63. Austin: University of Texas Press, 1989.

VIEIRA JR., Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: Edufes, 2020.

WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre and excess”. **Film quarterly**, v. 44, n. (Verão, 1991), p. 2-13. Berkeley: University of California Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Hard core – power, pleasure and the frenzy of the visible**. Berkeley: University of California Press, 1989.

\_\_\_\_\_. “Tales of sound and fury or, the elephant of melodrama”. **Melodrama unbound:** across history, media, and national studies. GLEDHILL, Christine, WILLIAMS, Linda (org.). Nova York: Columbia University Press, 2018.

\_\_\_\_\_. **Viewing positions.** Ways of seeing film. Madison: Rutgers University Press, 1997.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

YOUNG, Iris Marion. **On female body experience:** ‘Throwing like a girl’ and other essays. Nova York: Oxford University Press, 2005.

### **Filmes analisados**

*O vampiro do meio-dia* (2008), curta-metragem (19’), dir. Anita Rocha da Silveira.

*Handebol* (2010), curta-metragem (19’), dir. Anita Rocha da Silveira.

*Os Mortos-vivos* (2012), curta-metragem (20’), dir. Anita Rocha da Silveira.

*Falos & badalos* (2013), curta-metragem (3’), dir. Anita Rocha da Silveira.

*Mate-me por favor* (2015), longa-metragem (105’), dir. Anita Rocha da Silveira.