



Identificação e Distanciamento: Veredas para o Cinema Latino-americano?

Telma Ferreira Farias¹, Rita de Cássia Diogo Miranda²

1. Brecht e o cinema

O cinema, desde seus primórdios, conseguiu cunhar uma condição de projeção/identificação para com a plateia, motivado, entre outras causas, pela própria linguagem e ratificada pelo cerimonial cinematográfico que lhe é peculiar. A ação de ir ao cinema, se acomodar em um recinto escuro, cercado de silêncios cessados por murmúrios, a claridade que emana do alto e de trás, projetando-se no colossal painel à frente e que submerge seus espectadores em suas imagens; tudo, enfim, se harmoniza a fim de colocar o espectador de forma privilegiada, como que compartilhando uma espécie de segredo. Para melhor esclarecer a questão, lançamos mão da teoria brechtiniana sobre a estética da identificação.

A partir de meados da década de vinte do século passado, o teatro de Brecht começou a concretizar um dos mais ambiciosos projetos estéticos do século XX: o de unir arte e práxis social. Brecht propunha, mediante este produto, oferecer ao proletário uma arte de massa, útil para a tomada de consciência sobre a existência de desigualdades materiais entre os homens, que permitiria o desmascaramento da falsa ideologia da classe dominante.

Com a criação dessa arte instrutiva, de certa forma, uma arma para a ação revolucionária, Bertolt Brecht estava defendendo que “a arte pela arte” não existe. Sua concepção do que a arte tinha de ser ia contra a arte burguesa, que bebe na fonte da poética aristotélica com o princípio narcotizante de identificação entre o espectador e o herói, fundamento do efeito cartático da representação artística. Para Brecht (*apud* Gutiérrez Alea, 1984, p. 57), “é difícil supor que [a catarse] se baseava em alguma forma de identificação. Porque uma

Resumo

O presente trabalho é o resultado das pesquisas realizadas junto ao Projeto de Iniciação Científica intitulado “Tradução cultural e heterogeneidade no discurso latino-americano contemporâneo: literatura e cinema” e desenvolvido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a coordenação da Prof^a Dr. Rita de Cássia Miranda Diogo (2007/2008). Tem por objetivo uma breve apreciação de produções cinematográficas latino-americanas contemporâneas que empregam mecanismos de identificação/distanciamento. Para tanto, utilizamos como aporte teórico os conceitos de identificação e *efeito de distanciamento*, de Bertolt Brecht (*apud* Gutiérrez Alea, 1984). Interessa-nos, particularmente, verificar a aplicabilidade de tais mecanismos em filmes da América Latina, a fim de evidenciarmos a diversidade de dita cinematografia, cuja trajetória caminha entre a construção da identificação entre espectador e filme – caso característico dos filmes voltados para o mercado – e a ruptura dessa mesma identificação, através da qual um grupo de diretores expressa a preocupação de suscitar no espectador o distanciamento crítico, a partir de uma clara postura político-ideológica engajada. Para tal, foram assistidas e analisadas algumas películas, a partir dos conceitos acima referidos. **Palavras-chave:** cinema latino-americano, identificação, distanciamento, recepção.

¹ Bolsista de Iniciação Científica – PIBIC. Graduação em Letras Português/Espanhol da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
E-mail: tffarias@oi.com.br

² Professora Adjunta de Literaturas Hispânicas – Departamento de Letras Neolatinas – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (Orientadora)
E-mail: rita_diogo@hotmail.com

posição livre, crítica do espectador, orientada para soluções puramente terrenas dos problemas, não pode constituir a base de uma catarse.”

Segundo Gutiérrez Alea (1984, p.56),

[...] por si só o mecanismo de identificação ou empatia com o herói, se *absolutiza*, coloca o espectador no ponto no qual a única distinção que existe é entre “maus” e “bons” e se identifica naturalmente com os últimos, sem entrar em considerações sobre o que verdadeiramente representa o personagem. Resulta então intrinsecamente reacionário porque não opera em nível da consciência do espectador: longe disso, tende a adormecê-la.

A essa compassiva estética do pranto e dos lencinhos de bolso, a esse alibi piedoso, que deixa o público triste e choroso na plateia, com o lamento impotente e, de certa forma, aliviado por essa impotência, Brecht se opôs com o princípio cênico que se baseia no *efeito de distanciamento* (Gutiérrez Alea, 1984, p.58). Tal estratégia se caracteriza por “uma ruptura dentro do processo de identificação e impede o acabamento deste, de modo que o espectador não se entregue totalmente, conservando a lucidez e o sentido crítico” (*idem*). Em outras palavras, permite um momento de reflexão da consciência – obtida por via racional – que se objetiva a si mesma.

Ao estender dito conceito para o cinema, Alea (1984: 61) afirma que:

as próprias condições do espetáculo cinematográfico (as imagens – luz e sombras – que se movem na tela, os sons que envolvem o espectador...) contribuem para criar uma sensação de isolamento, ainda que estejamos no meio de uma multidão que não se vê e não se escuta, e isso tende a provocar no espectador algo semelhante a um estado hipnótico, um estado de transe, no qual a consciência pode ficar totalmente adormecida.

Cabe ressaltar que o cinema se difundiu pelo mundo como uma forma de distração. Nesse sentido, Brecht não propõe a anulação do entretenimento proporcionado pelo espetáculo cinematográfico; propõe, contudo, o abandono da ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que descobrimos no filme e a criação de técnicas que permitam a exposição de realidades *outras*, distintas daquela óbvia e trivial que o espectador contempla quase que inconscientemente.

Ainda que seja pueril uma pretensa generalização, dada a diversidade das produções cinematográficas latino-americanas, é possível visualizar algumas características e tendências. Influenciados pela desarticulação entre os cinemas latinos e pela tendência de alinhamento à indústria norte-americana, filmes que explorem o efeito de distanciamento ainda são raros, mas se apresentam como uma forte tendência. A citar, *O Cheiro do Ralo* (Brasil, 2007) e *Amarelo Manga* (Brasil, 2003), que retomaremos mais adiante.

2. Identificação e terceiro-mundismo

Se partirmos do fato de que o gênero do cinema latino-americano de ficção mais característico é o filme de reconstituição histórica, quando, então, busca obter respeitabilidade acadêmica e conquistar o público burguês (Paranaguá, 1985), é fácil deduzir que os recursos de identificação sobressaíam maciçamente a fim de atender à legítima aspiração do homem latino-americano a se ver reproduzido.

Segundo Ismael Xavier (prefácio, Oricchio, 2003, p.12), essa realidade foi superada a partir dos anos 60 e não existe, neste sentido, “o nicho privilegiado para o grande filme, pois cada gênero de produção solicita a ponderação dos fatores que lhe cabem, ressalvada a escala de valores do crítico na relação com os diferentes assuntos”.

O cinema latino-americano contemporâneo, chamado pelos críticos dos anos 90 de Novo Cinema Latino-americano, foi desenvolvido e estimulado por fatores extra-cinematográficos, dentre os quais as leis de incentivo à cultura. Apresenta-se, sobretudo, como o resultado de uma oposição radical a uma cinematografia submetida a políticas coloniais e como fruto de movimentos políticos.

Há, contudo, cineastas que se inspiraram na geração que formatou a revolução estética conhecida por Cinema Novo, sintetizada nas figuras de Glauber Rocha, Fernando Solanas, Ruy Guerra, Octavio Getino, Jorge Sanjinés, entre outros, que veem o cinema como a ferramenta mais valiosa de comunicação de “seu” tempo.

Podemos inferir que a luta dessa geração-modelo contra o empastelamento da sensibilidade, produzido pela indústria da cultura

de massa foi, talvez, o primeiro *round* de uma batalha que ainda parece perdida. Produziu-se, pois, durante o Cinema Novo, vários manifestos filmicos – no sentido de terem uma carga crítica evidente; muitos deles, com a potencialidade de abarcar uma grande variedade de temas latino-americanos na tentativa de gerar um cinema com identidade própria. Como ressalta Robert Stam (2003, p.114):

os cineastas e teóricos do Terceiro Mundo ressentiam-se não apenas da dominação hollywoodiana dos circuitos de distribuição, mas também das representações caricaturais de sua história e cultura. [...] Em respostas a essas caricaturas, os teóricos-críticos latino-americanos apostaram em um cinema feito por e para latino-americanos, que fosse um porta-voz mais adequado da experiência e das perspectivas latino-americanas.

O Cinema Novo foi, nesse sentido, uma tentativa de recriar e reconduzir um público nativo às suas próprias telas para se ver no espelho, sair da ignorância de si mesmo – não aquela ignorância de um aparelho patriarcal fundamentado no “eu sei tudo e vocês não sabem nada”, mas aquele desconhecimento em que não se consegue se identificar. O Novo Cinema, por sua vez, também vestiu outras carapuças na busca por encarnar as mil faces do homem latino-americano, esfacelá-las e jogar adiante os cacos que a história não soube como juntar. A citar: *Fiesta Patria* (Chile/Peru, 2007), *Machuca* (Chile, 2004), *Cabra cega* (Brasil, 2004), *Central do Brasil* (Brasil, 1998), *O que é isso, companheiro?* (Brasil, 1997), todos, a seu modo, com críticas sociais, mas, diferentemente da proposta brechtiniana, com excessivos elementos socio-culturais de sensibilização/identificação com as personagens que alheiam o espectador de uma postura mais crítica.

Cabe destacar, ainda, que o diálogo entre o nacional e o universal no cinema latino-americano contemporâneo está longe de se mostrar uma utopia. No espaço representado por Tomás Gutiérrez Alea (cubano), Guillermo Del Toro (mexicano), Fernando Meirelles (brasileiro), Alejandro González Iñárritu (mexicano), Walter Salles (brasileiro) e outros, esse diálogo se realiza através da criação de personagens não-brancos com características épicas, mas também ligadas ao imaginário popular. Os processos de identifi-

cação, nos moldes aristotélicos, se fazem latentes em personagens como João Francisco, de *Madame Satã* (Brasil, 2002); Davi, Diego e Nancy, de *Fresa y Chocolate* (Cuba, 1994); Chicó e João Grilo, de *Auto da Compadecida* (Brasil, 2000), El Chivo, de *Amores Perros* (México, 2000).

Para evitar o delineamento dos recursos de identificação como grandes vilões da cinematografia latino-americana, vale destacar que, mesmo confluindo para a criação de um espaço próprio e representativo de suas culturas nacionais, os novos cineastas latino-americanos logram projetar tal espaço como dinâmico e capaz de transcender suas fronteiras. Utilizando recursos de identificação, eles nos outorgam, pois, oportunidades de reconhecer, refletir e, finalmente, desmontar os estereótipos sobre os outros nacionais.

Machuca (Chile, 2004), por exemplo, nos fala de um assunto comum a quase toda América Latina: a antiga tradição de divisões étnicas e sociais. Apresenta um político quadro histórico, ainda que romântico, de uma sociedade do início da década de 70, cuja marginalização social, cultura autoritária, preconceitos, racismo, violência, machismo e militarismo fazem parte de nossa história – em graus diferentes, naturalmente. Ainda que o roteiro priorize a amizade entre os meninos Pedro Machuca e Gonzalo Infante, cada um delineando espectros antagônicos de mundo, não faltam cenas impactantes sobre as práticas de cometimento militar: desde a morte da jovem Silvana até a dissipação, da noite para o dia, de uma vila inteira. Na mesma linha de denúncia “romantizada”, dessa vez contra um inimigo praticamente invisível e olvidável em vários momentos das duas horas de filme, há também *Cabra Cega* (Brasil, 2006), que apresenta um panorama psicológico, ou seja, de dentro para fora, do Brasil ditatorial.

3. Distanciamento e hibridismo: caminhos para o fim do paradigma terceiro-mundista?

Rompendo com o ideal identificatório, proposto por Aristóteles, em sua *Poética* (Gutiérrez Alea, 1984, p. 119), ao trilhar o viés do distanciamento, no sentido cunhado por Brecht, e influenciado pelas escolas cinematográficas

iniciadas na década de 60, o Novo Cinema latino-americano, em terras tupiniquins, inaugurou uma estética que objetiva avançar contra o espectador passivo, idealizador do que seria o cinema. A partir da ideia de Glauber Rocha de que um país economicamente subdesenvolvido não tinha de ser artisticamente subdesenvolvido (*apud* Stam, 2003, p.115), o que principiou como espírito de um cinema revolucionário e de denúncia social se converteu em uma característica própria do cinema nacional, ao mesmo tempo em que se materializou como reprodução imagética do Brasil e do que é ser brasileiro/latino-americano.

Na tentativa de reunir a busca das origens e o gosto pelo periférico, *Amarelo Manga* (Brasil, 2003) e *O Cheiro do Ralo* (Brasil, 2006) são excelentes representantes de dita estética. Reflexos da presente conjuntura da cinematografia brasileira e latino-americana (se for possível tal generalização), que vem produzindo filmes de predicados técnicos e narrativos similares às cinematografias norte-americanas e europeias, mas cuja trama busca escapar da trivialidade peculiar aos dramas e chanchadas comerciais. Ditos filmes exalam, verdadeiramente, toda a atmosfera marginal – por vezes cínica, outras, atormentada – que espreme seus personagens até expelir o pior que há neles.

Ambas as produções têm em comum, inicialmente, a ausência do caráter melodramático, legado das telenovelas. Ainda que apresentem histórias de sentimentos de amor e ódio acentuados, não são de fácil apreensão pelo espectador médio. Cenas de carne e sangue animal, tortura psicológica, ambientes soturnos e sujos, humor negro, palavrões, o maracatu atômico de Nação Zumbi, enfim, vários elementos nos falam da potência agressiva desses filmes que, ao revelarem a arbitrariedade da linguagem, atitudes e projeções empregadas tradicionalmente para construir, deformar e classificar o latino-americano, estimulam outras formas e preparam o terreno para a criação de uma visão híbrida da América Latina.

Pensemos, ainda, no recente *Tropa de Elite* (Brasil, 2007). A mescla entre diferentes estéticas – distanciamento e identificação – concede ao filme o caráter híbrido que lhe garantiu críticas e louvores. Visualizamos duas

faces de uma mesma moeda: de um lado, o universitário burguês e o policial com suas imagens associadas, respectivamente, ao financiamento do narcotráfico e à corrupção; do outro, o chefe de família que não tem tempo para a mulher e o filho recém-nascido, mas é um policial (herói?) incorruptível – ainda que violento, afinal, ninguém é só bom ou só mau – que luta por tornar o mundo um lugar melhor. Essa última representação agrada à classe média urbana, que se identifica com as barbaridades e torturas, que algum dia quis executar todos aqueles elementos que, de alguma forma, ameaçam a propriedade privada; e rechaça as primeiras tipologias por sua peculiar “alteridade”.

É fato que um mesmo filme (de entretenimento, *a priori*) difunde, ademais do imaginário social próprio de uma dada coletividade, as aspirações, crenças, temores daquele que o produziu, assim como da sociedade em que ele se insere. Ou seja, segundo argumenta Tânia Pellegrini (2003: 27), “não existe uma objetividade completa, pois a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece”. O cineasta, portanto, na ocasião de delimitar seu recorte sobre o real para originar sua narrativa fílmica já está se dispondo perante esse real, dado que nenhum recorte/seleção é indiferente ou imune à intencionalidade.

4. Conclusões

Paranaguá (1984, p.91) destaca que Havana se tornou um ponto de encontro obrigatório desde 1979 para as cinematografias “dependentes e subdesenvolvidas” que, juntas, adquirem o aspecto de movimento cultural. Cabe assinalar, contudo, que os cinemas latino-americanos raramente se comunicam entre si, apesar e por causa de seu desenvolvimento desigual. Os filmes não circulam pelo continente, o que dificulta consideravelmente nosso trabalho de investigação comparativa e de tendências.

Ainda que tenhamos observado uma possível estética do distanciamento em filmes brasileiros, não há espaço pertinente no presente artigo para afirmar que ditas tendências são encontradas em igual medida nas produções lati-

no-americanas. Ora se mesclam, ora se repelem; sempre de forma heterogênea, híbrida.

Ao longo deste trabalho, observamos que a prática de uma estética cinematográfica nova e peculiar a uma dada realidade se restringiu a contextos específicos, dentre os quais destacamos o Cinema Novo e seus análogos latino-americanos. A contemporaneidade cinematográfica, como sinaliza Ismael Xavier (prefácio, Oricchio, 2003, p.13), se alinha às leis modernas do entretenimento, não existindo mais “o” lugar para o grande filme, pois cada gênero e cada estilo de produção requer avaliação dos fatores que lhe competem, observada a grandeza de valores do crítico na relação com os distintos temas e os modos de abordá-los.

Considerando o cinema latino-americano atual um produto intrinsecamente cultural manufaturado, que almeja oferecer a seu público um combinado de muita identificação e um relativo distanciamento, podemos dizer que ele (re)constrói ou (des)constrói perspectivas, sancionando olhares, rostos e carapaças, em sua grande maioria, já conhecidos ou esperados. O cinema, enfim, está impregnado, desde sua origem até sua exibição pública, de intenções e adicionais simbólicos, que são apresentados ao espectador que as saboreia segundo suas finalidades e capacidades simbólicas peculiares.

Ao colocar o espectador numa posição privilegiada, o que Fanon chamou de “espectatorialidade cinematográfica” (apud Stam, 2003: 117), na qual observa todos os acontecimentos narrados, mas sem o envolvimento real ou identificação consciente com as personagens, o cinema pode empreender seu jogo de revelação e engano. É, através desse jogo, pode desencadear uma relação entre tempo e memória, entre imagem e imaginário, dando um novo significado ao presente vivido, independentemente dos mecanismos utilizados ou rechaçados por seus idealizadores.

5. Referências Bibliográficas

- DIOGO, Rita de Cássia Miranda. Da literatura à televisão: o trabalho de auto-transcrição de Gabriel García Márquez. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS NEOLATINAS. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (Aprovado para publicação).
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El milagro de *Fresa y chocolate*. *La bendita manía de contar*. Taller de guión de. Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

GUTIÉRRES ALEA, Tomás. Identificação e Distanciamento. Aristóteles e Brecht. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

_____. Alienação e Desalienação.

Eisenstein e Brecht. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. *Melancolia e tradução: percursos*. São Paulo: EDUSP, 2002.

ORTIZ, Fernando. Del fenómeno social de la “transculturación” y de su importancia en Cuba. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2002.

PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo: L&PM, 1985.

PAZ, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

PELLIGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLIGRINI, Tânia (Org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

STAM, Robert. Cinema e teoria do Terceiro Mundo. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

XAVIER, Ismael. Prefácio. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Abstract

The present work is based on the project entitled “Cultural Translation and Heterogeneity in Contemporary Latin American Discourse: Literature and Cinema” developed at the State University of Rio de Janeiro and supervised by Professor Dr. Rita de Cássia Miranda Diogo. Its purpose is to briefly evaluate the Latin American cinematographic productions which adopt identification/distancing mechanisms. The concepts underlying this study are those of identification and distancing effect, by Bertolt Brecht (apud Gutiérrez Alea, 1984). We are particularly interested in testing the applicability of such mechanisms to Latin America movies in order to show how multifaceted the meaning of the words reader, spectator and receiver can be. These concepts, considered obvious and trivial in the past, have lately become a general concern among Latin American production tendencies. So to achieve this aim, we have watched and evaluated some films and selected the ones that best fit the assumptions underlying this work.

Keywords: latin american cinema, identification, distancing, reception.

