

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO/FCH

MESTRADO EM SOCIOLOGIA

FERNANDO DE CAMPOS BARBOSA FILHO

O MATO GROSSO DO SUL, TAL COMO SENTIDO, TAL COMO PENSADO:

ESTRUTURAS DE SENTIMENTO NOS FILMES A VEZ DE MATAR, A VEZ DE
MORRER (2016) E MADALENA (2021)

Dourados – MS

2025

FERNANDO DE CAMPOS BARBOSA FILHO

**O MATO GROSSO DO SUL, TAL COMO SENTIDO, TAL COMO PENSADO:
ESTRUTURAS DE SENTIMENTO NOS FILMES A VEZ DE MATAR, A VEZ DE
MORRER (2016) E MADALENA (2021)**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como parte dos requisitos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Humanas (FCH), para obtenção do título de Mestre em Sociologia, na área de concentração em Processos de Dominação e Disputas Políticas e Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Deni Alfaro Rubbo.

Dourados – MS

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B238m Barbosa Filho, Fernando de Campos

O Mato Grosso do Sul, tal como sentido, tal como pensado: estruturas de sentimento dos filmes *A vez de matar*, *A vez de morrer* (2016) e *Madalena* (2021) [recurso eletrônico] / Fernando de Campos Barbosa Filho. -- 2025.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Deni Alfaro Rubbo.

Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2025. Disponível no Repositório Institucional da UFGD em: <https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. cinema sul-mato-grossense. 2. sociologia da cultura. 3. materialismo cultural. 4. estruturas de sentimento. 5. análise fílmica. I. Rubbo, Deni Alfaro. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores.

Os primeiros deles, meus pais, que me ensinaram a ser gentil e me herdaram sua sensibilidade, senso de justiça e fibra para conquistar meus sonhos.

Aos meus professores de Ciências Sociais, que me receberam folha em branco na universidade e traçaram os primeiros contornos da minha inteligência.

À minha orientadora do trabalho de conclusão de curso, profa. Daniela Siqueira Giovana, que me introduziu às leituras e autores que determinariam todo o meu caminho intelectual posterior e que me inspirou profundamente com sua erudição e generosidade.

Às minhas professoras de yoga, mulheres que, ao longo dos últimos três anos, me conduzem pelo caminho do yoga – caminho que me ensina a atravessar a experiência humana de peito aberto, com coragem e entrega.

Aos meus amigos, meus professores no amor.

Ao meu orientador, prof. Deni Ireneu Alfaro Rubbo, por me amparar intelectualmente e ter me conduzido da melhor forma possível por esta que, até hoje, foi a experiência mais enriquecedora da minha vida.

Às professoras Márcia Malcher e Danielle Tega, membras da banca de qualificação e, agora, da defesa: mulheres que leio, admiro, e cuja inteligência enobreceu meu trabalho.

Aos meus autores, poetas, cineastas, compositores e artistas preferidos – mestres da minha sensibilidade.

Agradeço, também, à Universidade Federal da Grande Dourados, sobretudo ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), a todo o corpo técnico e docente, cuja competência e qualificação tornaram essa experiência única.

Por fim, sou grato à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que tornou possível a realização deste mestrado.

RESUMO

A presente dissertação insere-se no campo da sociologia da cultura, dedicado ao estudo de produções artísticas e intelectuais, e tem como objetivo central identificar e analisar as respostas que o cinema contemporâneo de Mato Grosso do Sul oferece às idiossincrasias deste lugar. Para isso, adotamos a perspectiva teórico-metodológica do materialismo cultural, com ênfase na noção de *estruturas de sentimento*, que nos orienta a desenvolver uma investigação que articula elementos internos – a análise das propriedades estéticas dos filmes – e externos – sua relação inseparável com a totalidade social. A partir desse enquadramento, buscamos responder ao seguinte problema de pesquisa: em que medida os filmes *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (dir. Giovani Barros, 2016) e *Madalena* (dir. Madiano Marcheti, 2021), obras cinematográficas de Mato Grosso do Sul, dão a ver especificidades das experiências sociais e culturais vividas neste espaço do Centro-Oeste brasileiro? Por fim, a análise fílmica desenvolvida permite concluir que, embora reveladoras de dinâmicas sociais e culturais produzidas neste território, tais experiências não são exclusivas. A investigação não conduz, portanto, a compreensões essencialistas da experiência sul-mato-grossense, mas aponta para um intercâmbio de sentimentos e ideias com outros contextos interioranos, igualmente atravessados pela pujança do agronegócio e pela circulação de mercadorias agroindustriais.

Palavras-chave: cinema sul-mato-grossense; sociologia da cultura; materialismo cultural; estruturas de sentimento; análise fílmica.

ABSTRACT

This thesis is situated within the field of the sociology of culture, dedicated to the study of artistic and intellectual productions. Its central objective is to identify and analyze how contemporary cinema from Mato Grosso do Sul responds to the idiosyncrasies of this region. To this end, the research adopts the theoretical-methodological framework of cultural materialism, with particular emphasis on the concept of *structures of feeling*. This perspective guides an investigation that articulates both internal elements – the analysis of the films' aesthetic Properties – and external ones – their inseparable relationship with the broader social totality. Based on this framework, the research seeks to answer the following question: to what extent do the films *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (dir. Giovani Barros, 2016) and *Madalena* (dir. Madiano Marcheti, 2021), both produced in Mato Grosso do Sul, reveal specific aspects of the social and cultural experiences lived in this region of the Brazilian Midwest? The film analysis carried out leads to the conclusion that, although these works expose social and cultural dynamics rooted in this territory, such experiences are not exclusive to it. Therefore, the investigation does not lead to essentialist interpretations of the Mato Grosso do Sul experience but rather highlights an exchange of feelings and ideas with other rural contexts, which are likewise shaped by the dominance of agribusiness and the circulation of agro-industrial commodities.

Keywords: cinema from Mato Grosso do Sul; sociology of culture; cultural materialism; structures of feeling; film analysis.

RESUMEN

La presente tesis se inscribe en el campo de la sociología de la cultura, dedicado al estudio de las producciones artísticas e intelectuales. Su objetivo central es identificar y analizar cómo el cine contemporáneo de Mato Grosso do Sul responde a las idiosincrasias de este territorio. Para ello, adoptamos el enfoque teórico-metodológico del materialismo cultural, con especial énfasis en la noción de *estructuras de sentimiento*. Este marco orienta una investigación que articula elementos internos – el análisis de las propiedades estéticas de las obras – y externos – su relación inseparable con la totalidad social. A partir de este encuadre, la investigación busca responder a la siguiente pregunta: ¿en qué medida las películas *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (dir. Giovani Barros, 2016) y *Madalena* (dir. Madiano Marcheti, 2021), ambas producciones cinematográficas de Mato Grosso do Sul, permiten visibilizar especificidades de las experiencias sociales y culturales vividas en esta región del centro-oeste brasileño? El análisis fílmico realizado permite concluir que, aunque estas obras revelan dinámicas sociales y culturales propias de este territorio, tales experiencias no le son exclusivas. Por lo tanto, la investigación no conduce a interpretaciones esencialistas de la experiencia sul-mato-grossense, sino que apunta a un intercambio de sentimientos e ideas con otros contextos rurales igualmente atravesados por la pujanza del agronegocio y por la circulación de mercancías agroindustriales.

Palabras clave: cine sul-mato-grossense; sociología de la cultura; materialismo cultural; estructuras de sentimiento; análisis fílmico.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Em plano americano, Alan debruçado sobre o túmulo de seu primo.	66
Figura 2 – Em plano médio, Élcio confronta Robson: “Pode fumar aqui, não”.	67
Figura 3 – Em plano americano, plongé, Élcio enche o galão de gasolina.	67
Figura 4 – Em primeiríssimo plano, Alan interage com colegas; ao fundo, desfocado na profundidade de campo, Élcio trabalha.	67
Figura 5 – Em plano de conjunto, Robson chega ao posto e cumprimenta Élcio.	67
Figura 6 – Em plano de conjunto, Alan e o fantasma de Robson interagem no cemitério.	71
Figura 7 – Em plano americano, o fantasma de Robson consola seu primo.	71
Figura 8 – Plano de conjunto do exterior do bar.	75
Figura 9 – Em primeiro plano, amigos disputam queda de braço.	75
Figura 10 – Em plano médio, Élcio é deixado sozinho no quadro.	75
Figura 11 – Em plano médio, Robson usa o cigarro de Élcio para acender o seu.	75
Figura 12 – Em um plano médio, em seu quarto, Alan encara o espelho de seu guarda-roupas.	78
Figura 13 – Em primeiro plano, no interior do veículo, Élcio e um de seus amigos mantém relações sexuais.	80
Figura 14 – Em plano de conjunto, o exterior do veículo.	80
Figura 15 – Em plano médio, Élcio e sua parceira trocam carícias no exterior da balada.	81
Figura 16 – Em plano de conjunto, no exterior da balada, Alan e Robson observam Élcio e seus companheiros partirem.	81
Figura 17 – Primeiríssimo plano, ou close-up, de Alan.	82
Figura 18 – Em plano médio, Robson entrega o revólver à Alan.	82
Figura 19 – Em plano de conjunto, Alan chega ao local de sua vingança.	83
Figura 20 – Primeiríssimo plano, ou close-up, de perfil, de Alan.	83
Figura 21 – Em plano americano, Robson e funcionários do posto reunidos em um momento de lazer.	84
Figura 22 – Contracampo em plano de conjunto: Élcio encara Robson.	84
Figura 23 – Em primeiro plano, Robson encara Élcio.	84
Figura 24 – Em primeiro plano, Élcio, no contracampo, interage com Robson.	84
Figura 25 – Em primeiro plano, no banheiro, Élcio e Robson se observam pelo reflexo do espelho.	85
Figura 26 – Em plano médio, Élcio segue Robson pelo “corredor de caminhões”.	85
Figura 27 – Em primeiro plano, Élcio e Robson se tocam.	86
Figura 28 – Em primeiro plano, no mictório, Élcio e Robson interagem.	86
Figura 29 – Primeiríssimo plano de Élcio.	86
Figura 30 - Primeiríssimo plano de Alan.	86
Figura 31 - Plano aberto do “duelo” entre Élcio e Alan.	87
Figura 32 – Em primeiríssimo plano, contra-plongée, Élcio reage ao primeiro disparo.	88
Figura 33 – Em plano americano, Élcio aponta para sua arma para Robson.	88
Figura 34 – Em plano americano, Robson é abordado por Élcio.	88
Figura 35 – Em primeiríssimo plano, Alan se prepara para o segundo disparo.	88
Figura 36 – No ultimo plano, aberto, o cadáver de Élcio sob o sol.	89
Figura 37 – Em plano aberto, Alan caminha para fora do quadro.	89
Figura 38 – Plano de conjunto do interior da mata ciliar.	94
Figura 39 - Plano de conjunto do exterior da mata ciliar.	94

Figura 40 – Plano geral da mata ciliar em meio a extensão da lavoura de soja.	94
Figura 41 - Plano de conjunto do cadáver de Madalena em meio a lavoura de soja.	95
Figura 42 – Plano americano das mulheres da vizinhança fazendo ginástica.	97
Figura 43 – Em seguida, plano de conjunto das mulheres da vizinhança fazendo ginástica. .	97
Figura 44 – Plano geral da organização espacial da lavoura, conjunto residencial e, ao fundo, área nativa.....	99
Figura 45 - Plano geral da estrada que mostra a dimensão das máquinas agrícolas.	104
Figura 46 - Plano de geral da camionete de Cristiano estacionada ao lado dos gigantescos silos; as estruturas utilizadas para o armazenamento de grãos.....	104
Figura 47 - Plano americano de Cristiano e seu primo aplicando esteroides anabolizantes.	107
Figura 48 - Plano geral do interior do condomínio de Cristiano.	107
Figura 49 - Plano geral do fantasma de Madalena em meio a lavoura de soja.	108
Figura 50 - Plano de conjunto de Cristiano e Gildo no interior do veículo.	110
Figura 51 - Plano geral de Bianca, Nadja e Francine com o carro enguiçado no acostamento.	113
Figura 52 - Plano de conjunto do interior do veículo logo após o carro voltar a funcionar. .	113
Figura 53 - Plano americano de Bianca jogando o colar de Madalena no rio.....	114
Figura 54 - Último plano: um primeiro plano de Bianca e Nadja tomando sol.	116

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Componentes do plano cinematográfico	56
--	----

“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou compreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam – dos quais se formavam os nossos”.

(Antonio Candido).

“Estou convencido de que ‘cinema brasileiro’ é assunto capaz de satisfazer uma existência”.

(Paulo Emílio Sales Gomes).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Breves considerações sobre o cinema e a sociologia da cultura	18
CAPÍTULO 1. O MATERIALISMO CULTURAL E O FILME: FUNDAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM HISTORICAMENTE SINTONIZADA DO CINEMA	34
1.1 A crítica cultural materialista: a obra arte como força produtiva	34
1.2 O cinema como estrutura de sentimentos: explorando as qualidades sociológicas do filme.....	41
1.3 Ferramentas e recursos para a análise fílmica: expressando-se de maneira audiovisual	49
CAPÍTULO 2. <i>A VEZ DE MATAR, A VEZ DE MORRER</i> (2016): UM <i>WESTERN</i> DE MATO GROSSO DO SUL.....	61
2.1 As estruturas de sentimento presentes em <i>A Vez de Matar, A Vez de Morrer</i> (2016)	62
CAPÍTULO 3. <i>MADALENA</i> (2021) E UMA <i>MISE EN SCÈNE</i> RURAL: TENSÕES ENTRE VIDA NATIVA E FORÇAS ALIENÍGENAS	91
3.1 O dispositivo narrativo e o espaço: pontos de focalização e espaço diegético	92
3.2 Luziane e sua família: pequenas esperanças	96
3.3 Cristiano e as paisagens de gênero	101
3.4 Bianca e o paraíso escondido	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

A inteligência e a criatividade brasileiras são muito cativantes. Desde a formação da literatura brasileira, passando pelas artes plásticas do modernismo; os poetas e compositores da primeira metade do século XX; a literatura, o teatro e o cinema modernos a partir do final dos anos 1950; o cinema marginal e toda a contracultura; a indústria cultural brasileira, a bossa nova, a tropicália, a música popular brasileira em sua curiosa conciliação entre o popular e o erudito; as telenovelas com sua qualidade dramática e técnica e seu consequente prestígio global. Manifestações nem sempre excepcionais, mas sempre notáveis, que demonstram o que este país é capaz de elaborar, diagnosticar e idealizar, relevando os rumos que sonha pra si e a consciência que tem de si mesmo. Enquanto pesquisador, sempre recusei considerá-las de maneira romântica, como expressões pueris ou intocáveis da experiência social, isto é, como exceções em relação às esferas tidas como decisivas do país, como o campo político e econômico. Pareciam, para mim, produtos de vigor que, para além de proporcionar satisfação estética, exerciam influência e pressão sobre aspectos gerais da vida comum em sociedade. Daí ser plausível que, em sociologia, também se estudasse essas “manifestações do espírito”, tão comumente apresentadas como condições de exceção, transcendentais em relação à pesquisa científica.

Da compreensão da influência e aparente centralidade dos bens simbólicos para a experiência, organização e identidade sociais de determinado território, voltei este entusiasmo acerca da arte e da cultura para o lugar do qual sou natural e de onde escrevo, o Mato Grosso do Sul, intrigado, sobretudo, com a baixa inserção do estado no panorama cultural brasileiro – que se mostra flagrante ao observarmos os balanços, listas e programações formuladas e distribuídas pelas instâncias e circuitos culturais nacionais, responsáveis por produzir no público um “inconsciente estético” acerca da natureza da vida cultural brasileira. Inicialmente, perguntava-me: **Por que a produção artística local não é tão volumosa e, a que se tem, não apresenta o engenho e verve criativa de demais produções nacionais?** Por que mesmo em territórios fora do eixo Rio-São Paulo, situados na periferia dos mercados culturais do país, como Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, desenvolveram-se movimentos, obras, intelectuais e artistas de relevo para a fruição da cultura nacional? As condições sociais locais não produzem grandes artistas ou grandes obras? Existem aspectos sócio-históricos adversos à efervescência cultural localmente? Felizmente, ao longo do tempo, a partir de um extenso trabalho de pesquisa bibliográfica, essas perguntas foram refinadas e o eixo das

questões deslocou-se de “*em que medida determinados condicionamentos sociais constroem o desenvolvimento e a fisionomia da produção artística local?*” para “*em que medida a arte produzida em Mato Grosso do Sul informa a respeito de elementos da experiência sociocultural deste lugar?*”.

Deste percurso intelectual, mais sinuoso que dois breves parágrafos são capazes de demonstrar, chegamos ao campo da sociologia da cultura que se ocupa do estudo de produções artísticas e intelectuais, definindo como objetivo central de pesquisa identificar e analisar as respostas que o cinema contemporâneo de Mato Grosso do Sul oferece a respeito das idiossincrasias deste lugar. Temos, então, como problema de pesquisa, a seguinte questão: Em que medida os filmes *A Vez De Matar*, *A Vez De Morrer* (Dir. Giovani Barros, 2016) e *Madalena* (Dir. Madiano Marcheti, 2021), obras cinematográficas de Mato Grosso do Sul, dão a ver especificidades das experiências sociais e culturais vividas neste espaço do centro-oeste brasileiro? A partir destes enunciados, elaboramos como hipótese principal: os filmes *A Vez De Matar*, *A Vez De Morrer* (2016) e *Madalena* (2021) permitem investigar e apreender interações socioculturais e político-econômicas particulares de Mato Grosso do Sul, que nos conduzem à compreensão de dinâmicas e experiências sociais únicas a este espaço.

Com esta delimitação dos enunciados principais, salienta-se que a pesquisa não tem como finalidade oferecer um exame de conjuntura do cinema contemporâneo de Mato Grosso do Sul, isto é, análises voltadas para a produção de dados a respeito da atividade de instituições locais ligadas ao cinema, perfil dos quadros técnicos e profissionais da área, das políticas de incentivo ligadas à produção ou, ainda, um mapeamento do volume desta filmografia. Ainda que tais informações se façam presentes na fase exploratória do trabalho e que os resultados definitivos possam enriquecer a leitura de tais dados, nossa finalidade é analisar duas obras filmicas pontuais deste lugar, à luz da perspectiva sociológica, a fim de identificar em que medida a realidade social sul-mato-grossense se impõe às obras e como elas “equacionam” formalmente – isto é, artisticamente –, as questões colocadas.

Os filmes que foram escolhidos como recorte empírico são, portanto, centrais para o desenvolvimento da pesquisa. Por isso, merecem a devida apresentação. O curta-metragem *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016) conta, a partir de uma narrativa não-linear e com elementos de realismo mágico, o entrelaçamento da vida de três homens, ligados em decorrência de um caso de homicídio, em uma cidade do interior do centro-oeste brasileiro. Na história, Élcio, o frentista de um posto de combustível local, assassina um rapaz por tê-lo desprezado sexualmente. Moribunda, a vítima retorna dos mortos e pede a seu primo, um rapaz

adolescente, que vingue sua morte. Já *Madalena* (2021) narra a história de uma travesti que é assassinada e tem seu corpo abandonado em um campo de plantação de soja, no interior de Mato Grosso do Sul. Embora central para a narrativa, não a vemos, a não ser em breves cenas que aludem a devaneios e alucinações. Portanto, o filme, a partir da ausência da personagem, mostrará como sua morte afeta e desestabiliza três dos personagens centrais da trama, eles, sim, responsáveis por nos conduzir pela narrativa: Luziane, uma jovem trabalhadora ocupada com os imperativos materiais de sua vida, Cristiano, um “agroboy”, herdeiro dos negócios agrários da família e, por fim, Bianca, que, assim como Madalena, é travesti e foi uma de suas melhores amigas.

Evidencia-se, sem que isso tenha sido um critério ativo, como ambas as obras convergem para a questão da experiência LGBTQIAP+ neste espaço e, tão flagrante quanto, como tais experiências vêm acompanhadas do exercício de violência concreta e brutal. Como o leitor poderá atestar, nas análises, será enfatizado o sentimento de constrição e constrangimento à vida nativa e suas manifestações que os filmes constroem cinematograficamente. E o que sabemos precisamente desse lugar? Estamos nos referindo ao Mato Grosso do Sul no período compreendido entre 2014 e 2021 – ou seja, um recorte temporal que abrange desde o pré-golpe parlamentar que levou à destituição da ex-presidenta Dilma Rousseff até o final do mandato do ex-presidente Jair Bolsonaro. Trata-se, portanto, de um Mato Grosso do Sul que se consolidava no cenário sociopolítico brasileiro como um dos pilares da ascensão e sustentação da extrema-direita no país, dada sua posição central na atividade agropecuária e sua relevância para os interesses do agronegócio exportador. Portanto, é a partir deste paradigma comum que ambas produções estabelecem uma comunicação com a realidade sociocultural.

É preciso pontuar, também, o que norteou a escolha dos filmes. Um dos obstáculos que se impôs à delimitação do recorte empírico foi a ausência de um mapeamento sistemático acerca da produção de cinema em Mato Grosso do Sul, o que prejudicou a apreensão da fisionomia da filmografia do estado. Foram encontrados, entretanto, mapeamentos parciais, como o trabalho de conclusão de curso “Levantamento da produção audiovisual em Mato Grosso do Sul a partir da década de 80¹”, de Raira Rembi, que oferece uma mirada estritamente quantitativa da produção, até 2018. E, também, a obra *O índio e o cinema em Mato Grosso do Sul: mapeamento*

¹ “Levantamento da produção audiovisual em Mato Grosso do Sul a partir da década de 80”. Disponível em: https://issuu.com/tccs.jornalismo.ufms/docs/relatorio_do_tcc_raira_rembi. Acessado em: 20/01/2024.

e análise (2017), de Miguel Angelo Corrêa, que examina, particularmente, o cinema indígena do estado, demonstrando a diversidade e amplitude da filmografia local. A conclusão de um mapeamento completo da atividade cinematográfica em Mato Grosso do Sul, perfil completo dos profissionais, obras, fonte de financiamento etc., foi divulgado pelo endereço digital da Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul², entretanto, ao entrarmos em contato, por e-mail, a secretaria do Museu da Imagem e do Som da Fundação alegou que a feitura do mapeamento ainda se encontra em processo, não sendo possível a partilha do resultado. Somado a esses exames, parcela complementar do conhecimento acerca dos títulos sul-mato-grossenses se deu pelo estabelecimento de contato com profissionais da área, que estenderam nossa rede de relações a outros realizadores e permitiram que tomássemos conhecimento de um número maior de obras. Como, também, pesquisas virtuais em busca de menções a títulos locais em portais de notícias, na programação de mostras competitivas, festivais de cinema e demais circuitos exibidores, sejam eles locais, nacionais ou internacionais.

Ademais, a habilidade do filme “falar”, sua expressividade, está na forma como são instrumentalizados os recursos audiovisuais no interior da obra – o que alguns teóricos do cinema chamam “gramática cinematográfica”. Logo, para a delimitação dos objetos de análise foi decisiva a observação do domínio das formas filmicas empregadas que, desde nosso primeiro contato, demonstraram que as obras escolhidas apresentavam fôlego para sustentar a investigação das hipóteses.

Fez-se necessário, também, estabelecer os critérios válidos para considerar determinadas obras como filme de Mato Grosso do Sul. De acordo com a literatura da área, para o geógrafo e pesquisador de cinema sul-mato-grossense Alexandre Aldo Neves (2012), podemos pensar essa classificação a partir de dois critérios: o *extensivo* e *intensivo*. A partir do critério *extensivo*, o cinema é sul-mato-grossense quando mostra as paisagens deste lugar geográfico. Uma vez que, nesta perspectiva, “o que determina um lugar é aquilo que está dentro de sua extensão geográfica, daí os cenários e as paisagens serem centrais para as escolhas dos filmes e para o contar da história deste cinema como sendo um cinema regional” (Neves, 2012, p. 12). Em contrapartida, o critério *intensivo* seria a origem do realizador: “As marcas da vida nos lugares não nos deixam porque saímos deles. Nos acompanham e deixam suas pegadas nas

² “Secretaria e Fundação de Cultura divulgam resultado do Mapeamento do Audiovisual e Cinema de Mato Grosso do Sul: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/secretaria-e-fundacao-de-cultura-divulgam-resultado-do-mapeamento-do-audiovisual-e-cinema-de-mato-grosso-do-sul/>. Acessado em: 21/08/2024.

obras que produzimos. Neste critério, o cinema sul-mato-grossense seria aquele produzido por filhos da cultura ali existente” (Neves, 2012, p. 12).

Entretanto, considerando as necessidades específicas de nosso trabalho, optamos por nos inserir neste debate conceitual e contribuir para a definição desses critérios. Portanto, partimos da literatura da área, mas a ampliamos a partir de nossas circunstâncias de pesquisa. Ainda que os critérios *extensivo* e *intensivo* sejam noções pertinentes e elucidativas, foi preciso um critério que considerasse tanto o espaço físico quanto o espaço social, cultural e histórico do estado. Um critério que, para além da origem, considerasse o vínculo dos produtores com o espaço de produção dos filmes. Portanto, aqui, estamos falando de cinema sul-mato-grossense quando falamos de filmes realizados por sujeitos que mantém uma relação de produção e uma relação sociocultural ativa com o espaço geográfico, social, simbólico e cultural do estado. É o caso dos cineastas Giovani Barros³ (41 anos) e Madiano Marcheti⁴ (37 anos), ambos formados em Cinema no Rio de Janeiro, tendo retornado às suas regiões de origem motivados pela realização de seus filmes.

Como Madiano Marcheti relata em entrevistas, ao decidir dirigir um longa-metragem, seu desejo era explorar o universo que marcou sua infância e adolescência: “Queria falar de um lugar que acho pouco discutido no Brasil, que é de onde eu venho, no Mato Grosso, com o universo do agronegócio. Mas também usar a minha experiência de ser uma pessoa gay nascida onde o conservadorismo predomina⁵”. Embora natural de Mato Grosso, Marcheti encontrou nas paisagens de Mato Grosso do Sul – onde Madalena foi filmado, nas cidades de Bonito, Dourados e Maracaju – imagens e sentimentos que ressoavam com aqueles que o inspiraram desde o início. Vale destacar que, no filme, não há uma localidade específica indicada para a ambientação da trama. Essa escolha reforça uma unidade temática e visual que remete ao

³ Giovani Barros, por sua vez, é natural de Dourados, Mato Grosso do Sul. Formou-se em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro, tendo realizado seus dois primeiros curtas-metragens na capital fluminense.

⁴ Madiano Marcheti nasceu em Porto dos Gaúchos (MT), mudou-se ainda jovem para Sinop (MT), onde viveu até os 18 anos, e posteriormente passou a residir em Cuiabá. Lá, cursou Radiodifusão e Televisão na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Durante a graduação, desenvolveu um interesse crescente pelo cinema, o que o motivou a mudar-se para o Rio de Janeiro e ingressar no curso de Cinema da PUC-Rio.

⁵ “Com primeiro longa rodado no Centro Oeste, Madiano Marcheti concorre ao Tigre de Ouro do Festival de Roterdã”: <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2021/02/01/com-primeiro-longa-rodado-no-centro-oeste-madiano-marcheti-concorre-ao-tigre-de-ouro-do-festival-de-roterda.htm>. Acessado em: 23/05/2025.

Centro-Oeste brasileiro, especialmente às regiões de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, embora divididos em 1977.

A respeito de Giovani Barros, em 2014, o cineasta filma *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016), seu terceiro curta-metragem e primeiro filme ambientado em sua terra natal. O curta foi filmado no distrito de Nova Casa Verde, em Nova Andradina, Mato Grosso do Sul. Segundo o cineasta, o roteiro representava uma oportunidade de realizar uma obra que gerasse uma sensação de pertencimento em relação ao que era filmado. Retornar ao estado para rodar o filme possibilitou o reencontro com paisagens e temas profundamente familiares: “Tudo que existe em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* me é muito próximo, são temas que sempre estiveram muito presentes no meu cotidiano. São espaços que me provocam memórias que naturalmente aparecem na imagem⁶”.

Breves considerações sobre o cinema e a sociologia da cultura

Entre todas as expressões artísticas disponíveis, a escolha pelo cinema se deu devido a um contato primário com a arte cinematográfica, isto é, uma cinefilia que marcou profundamente minha infância e adolescência e me alcançou na vida adulta nos estágios decisivos de delineamento de objetos e linhas de pesquisa a seguir. Pois, mais uma vez, percebia, no contato com filmes brasileiros que vão da filmografia de Humberto Mauro, do final dos anos 1920, passando pelo cinema marginal de Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias e Júlio Bressane nos anos 1960, até o cinema brasileiro contemporâneo de Joana Pimenta, Adirley Queirós e Erico Rassi, obras que não só fascinam por sua sofisticação e espirituosidade, mas enriquecem e complexificam a realidade brasileira. Produzindo, quando acessadas, um autêntico inconsciente estético do que é o Brasil, seus indivíduos, paisagens, sentimentos e alternativas.

Foi a partir de uma provocação de Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), militante político, historiador, crítico, fundador da Cinemateca Brasileira, autor consciente da qualidade do cinema nacional em nos exprimir e relevar, que decidi voltar minha atenção ao filme local: “o filme que emana de nós é pessoal, local, regional, nacional, *stop* – interrompendo aqui para evitar o universal, que no subdesenvolvimento iguala o estrangeiro” (Gomes, 2016, p. 495). O pensamento de Paulo Emílio parte do diagnóstico de que a intromissão irrestrita do cinema estrangeiro – lê-se hollywoodiano – em território nacional provocou o sufocamento de uma

⁶ “Com toque de western, curta do MS fala sobre desejos reprimidos e vingança”. <https://cinefestivals.com.br/giovani-barros-fala-sobre-a-vez-de-matar-a-vez-de-morrer/>. Acessado em 25/11/2024.

indústria cinematográfica brasileira em potencial que, dado o custo-benefício de se importar no lugar de produzir, consagrou ao filme estadunidense um lugar central no interior do mercado cinematográfico brasileiro. Isso porque, se as fronteiras culturais tão bem delineadas entre culturas ocidentais e orientais impediram a hegemonia de filmes hollywoodianos em territórios como Japão, Índia e países árabes, aqui, por sermos “um prolongamento do ocidente, não há entre eles e nós a barreira natural de uma personalidade hindu ou árabe que precise ser constantemente sufocada, contaminada e violada” (Gomes, 2016, p. 189). Nesta leitura, no Brasil, o ocupante criou um ocupado à sua imagem e semelhança, a partir de um exercício de violência simbólica que borrou as fronteiras entre “nós” e o “outro”. O que leva Paulo Emílio a concluir: “não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (Gomes, 2016, p. 190). Daí a postura um tanto incisiva do autor em sua militância em favor do filme nacional e da indústria cinematográfica brasileira:

“Morreu em mim o espectador estimulado pelo produto estrangeiro e constato que não se trata de um fenômeno pessoal. O sintoma é bom. Anuncia o declínio da mais ilusória das experiências culturais: o gosto pela atualidade cinematográfica internacional. O interesse aflito pelas novidades de fora apenas mascara o consumo passivo de produtos acabados. Essa massa de filmes que nos envolve, que compreendemos mais ou menos por alto, não passa afinal de vício um pouco irrisório. Os produtos despejados sobre nós pela indústria estrangeira de filmes na realidade não se comunicam conosco, pois qualquer comunicação viva implica a noção de diálogo. Os filmes nos falam, é preciso responder-lhes, mas não adianta fazê-lo: os interlocutores eventuais estão fora de nosso alcance. A voz deles é forte porque a importamos, mas quando chega a nossa vez ficamos falando sozinhos, isto é, entre nós gastando nervos para nos movimentarmos na superfície de culturas que têm pouco a ver conosco” (Gomes, 2016, p. 340).

Tal pensamento, se destituído do conhecimento acerca dos esforços de Paulo Emílio em defender a sustentabilidade de uma indústria e cultura cinematográficas nacionais, seu trabalho na crítica especializada e fundação e administração da Cinemateca Brasileira, soaria como nacionalismo ingênuo, alheio às contribuições formais, estéticas e, portanto, humanas, que diferentes manifestações artísticas, seja de que país forem, oferecem. Não é isso que queremos promover. Mas, sim, aprofundar nossa compreensão acerca das qualidades sociológicas latentes no filme. O autor, entretanto, reconhece o “sentimentalismo” que infiltra sua posição intelectual: “quanto a mim, não me furto a esse estado de espírito, e aplico à cinematografia brasileira as palavras de Antonio Candido sobre a nossa literatura: ‘se não for amada, não revelará sua mensagem, e se não a amarmos, ninguém o fará por nós’” (Gomes, 2016, p. 470). Pois, para o fundador da Cinemateca Brasileira, e aqui nos alinhamos a ele, os critérios propriamente estéticos não exaurem os ângulos de interesse de uma obra. Para além de considerações de valor estético, interessa-nos interrogar – adequadamente – a obra, conhecê-la

também enquanto prática social: inserida nos processos dinâmicos da sociedade, para conhecermos as respostas e interações mais profundas com a realidade social que oferece.

Mas como investigar o dado local? A partir de que perspectiva sociológica, de qual arcabouço teórico-metodológico? Esta questão está na dianteira do processo de mudança de eixo de problema de pesquisa mencionado inicialmente: de “*em que medida determinados condicionamentos sociais constroem o desenvolvimento e a fisionomia da produção artística local?*” para “*em que medida a arte produzida em Mato Grosso do Sul informa a respeito de elementos da experiência sociocultural deste lugar?*”. Havia, em um primeiro momento, um desejo irrefletido de que a vida cultural local fosse diferente, um tanto impregnado por um juízo de valor baseado em padrões de fatura e fruição artísticas pré-concebidos e, também, por uma compreensão mais estreita do sentido de “cultura” e produções culturais. Essa concepção passou a ser relativizada a partir da realização de meu trabalho de conclusão de curso⁷, apresentado ao curso de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais. A pesquisa buscou compreender o trabalho específico que agentes locais precisaram realizar para promover uma atividade cultural voltada para o cinema não-comercial em Campo Grande (MS), um território com condições sociais, supostamente, adversas à promoção de práticas culturais alternativas. Em relação ao aspecto teórico-metodológico da pesquisa, o contato com a área da Sociologia da Cultura introduziu-me à teoria sociológica do francês Pierre Bourdieu e do crítico literário e sociólogo brasileiro Antonio Candido, que passaram a exercer forte influência em minha análise e compreensão dos fenômenos culturais.

Com Bourdieu e sua teoria dos campos, foi possível compreender como a criatividade e a influência de artistas e intelectuais são determinadas por relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos específicas, sendo o estudo dessas relações, portanto, um caminho profícuo para a compreensão da vida cultural de qualquer sociedade. Para Bourdieu (2007), a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias é a história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens. Isto é, em termos bourdieusianos, trata-se da constituição progressiva de um campo intelectual e artístico. Vale lembrar que campo, na teoria do autor, é uma categoria analítica que enxerga o

⁷ Título: “Um exercício de mobilização cinematográfica nos confins do mundo: a trajetória do cineclube *Cinema d(e) Horror* na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul”. O trabalho teve o objetivo de analisar as estratégias de atuação que o cineclube *Cinema d(e) Horror* realizou para oferecer a Campo Grande uma experiência cultural cineclubista. Concluiu-se que o Cinema d(e) Horror foi um esforço de expandir os horizontes do cenário cultural campo-grandense em uma tentativa de diversificar conteúdo e público.

espaço social como composto de diversos microcosmos, cada um deles possuidor de uma lógica específica e, conseqüentemente, de práticas e estratégias de ação também específicas. Estudar uma prática, segundo essa ótica, é identificar as diferentes relações sociais que exercem influência sobre ela, definindo em maior ou menor grau sua autonomia. E, para Bourdieu, a efervescência e maturidade da vida intelectual e artística francesas está ligada a um processo histórico que concedeu ao artista “o direito de legislar com exclusividade em seu próprio campo: o campo da forma e do estilo” (Bourdieu, 2007, p. 102). Tal “ponto de chegada” faz parte de processos históricos e sociais específicos e, por isso, delineou-se de maneira particular em cada sociedade: “O movimento do campo artístico em direção à autonomia ocorreu em ritmos diferentes segundo as sociedades e esferas da vida artística, mas acelerou-se consideravelmente com a Revolução Industrial” (Bourdieu, 2007, p. 102). Ainda mais elucidativo é a exposição de quais relações, que segmentos e aspectos estruturais tiveram mais influência sobre esse processo de estruturação e autonomização do campo. Para Bourdieu, no caso francês, foram:

[...] a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica, mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação no meio; c) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a *intelligentsia* burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais capazes de influir, por seu intermédio, sobre a própria vida intelectual (Bourdieu, 2007, p. 100).

A leitura e compreensão de tais mecanismos serviu para demonstrar as diferentes relações sociais em jogo para o exercício e vigor de determinada atividade cultural – tanto em seu âmbito criativo, quanto institucional – e possibilitou investigar como, em Mato Grosso do Sul, tanto público quanto produtores e instâncias de legitimação enfrentaram desafios para se desenvolver e consolidar, visto, em grande medida, o fator de o estado ser recente, tendo sido fundado em 1977 e, ainda, que, mesmo quando Mato Grosso do Sul, não possuía um contato regular e estável com os principais circuitos culturais do país, comprometendo a circulação de bens simbólicos localmente e, conseqüentemente, o desenvolvimento de um campo cultural mais complexo. Tal utilização das contribuições de Bourdieu, pode servir de ferramenta

analítica para a análise de outros mercados culturais em território nacional, como o caso de Minas Gerais (MG) nos anos 1960, que produziu experiências artísticas e intelectuais de relevo⁸ devido, em parte, sua inserção no circuito de trocas culturais nacional e internacional. Entretanto, pela debilidade do campo cultural local, a fragilidade do sistema de relações entre público, profissionalização e instâncias de consagração e difusão, constrangeu muitas de suas personalidades a saírem de Minas em direção aos grandes centros culturais, onde a atividade artística se mostrava mais sustentável.

Neste mesmo eixo analítico acerca das condições sociais da vida cultural, as contribuições de Antonio Candido, que possui presença mais pronunciada ao longo trabalho, foram igualmente relevantes. Em uma perspectiva semelhante à teoria dos campos, Candido nos oferece a ideia de sistema literário, que seria a interação funcional entre autor, obra e público, isto é, a consolidação e interação de uma produção regular, um corpo de obras e um público receptor. Tal esquema analítico pode ser instrumentalizado para se pensar o processo formativo das demais tradições culturais, sejam elas artísticas ou intelectuais, para além da literatura. Nesta leitura, a existência de um sistema cultural funcional seria a condição para a existência de determinada tradição cultural:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização” (Candido, 2014, p.25- 26).

Em diálogo com o pensamento de Candido, os autores José Antonio Segatto e Edison Bariani (2013, p. 147) sintetizam que “a literatura, constituída como sistema, levaria à fixação de uma tradição, como resultado de um processo acumulativo de autores e obras sucessivos, possibilitando a formação da continuidade literária”. O que daria funcionalidade a esse sistema seria um denominador comum entre os autores e, para Candido, o que os integrava era sua preocupação com a questão nacional. No contexto pós-independência, período que corresponde à fase de formação da literatura brasileira analisada por Candido, os processos de construção da literatura e da identidade nacional se entrelaçam. Os escritores passaram a assumir uma

⁸ Penso, aqui, no Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC-MG). O CEC representou uma das experiências mais relevantes de debate, formação e criação cinematográfica no Brasil, especialmente entre as décadas de 1950 e 1970. Entre seus maiores legados está a *Revista de Cinema*, um dos periódicos de crítica e pensamento cinematográficos mais importantes do país, publicada entre 1954-1957 e 1961-1964.

função social ao se engajarem na tarefa de demonstrar que o Brasil era capaz de produzir uma literatura própria, à altura da tradição europeia. Nesse sentido, contribuíam para a elaboração simbólica da nação por meio da literatura: “quem escreve contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (Candido, 1975, p. 18). Pontua-se, com isso, que o nacionalismo enquanto elemento integrador será, inicialmente, paradigmático na análise de Candido. Entretanto, o próprio autor irá relativizá-lo ao longo de sua obra. É o que veremos mais adiante.

Tal como a noção de campo, lançamos mão da noção de sistema e tradição cultural para pensar os entraves locais que possivelmente dificultariam o amadurecimento de uma tradição cinematográfica em Mato Grosso do Sul. Pois, por mais que no estado a realização de cinema seja antiga, remontando às primeiras décadas do século XX, isto é, quando ainda Mato Grosso uno, tal produção é, manifestamente esparsa e descontínua. Pensando o caso da tradição literária, Filipe Pinto e Rômulo Almeida (2017, p. 8) escrevem que, antes que o sistema literário se formasse, “as composições eram esparsas, o público leitor escasso e, sobretudo, não havia a constituição de um denominador comum capaz de criar uma tradição entre os autores”. Logo, antes de uma tradição cultural, o que se tinha eram manifestações literárias isoladas. Tal leitura nos permitiu enxergar como a debilidade do desenvolvimento e integração entre produtores, obras e público produziu efeitos adversos à prática cinematográfica local, visível na descontinuidade estética e temática entre produtores e na ausência de canais de comunicação e de um público diversificado.

A noção de sistema literário, formação e tradição cultural despertou diversas críticas, sobretudo pela presença de elementos eurocêtricos⁹ em sua formulação e, também, a demasiada importância dada ao nacionalismo como elemento integrador, esnobando produções alternativas do conjunto da literatura nacional. Entretanto, ao longo do tempo, Candido irá deslocar sua preocupação da questão nacional para admitir experiências e contribuições dissidentes na construção da literatura brasileira. Para Ronaldo Oliveira de Castro (2017), a

⁹ Filipe Pinto e Rômulo Almeida (2017, p. 8): “[...] um paradoxo significativo do esquema teórico de Antonio Candido diz respeito ao ‘paradigma hegemônico da formação’ e o seu viés eurocêntrico, pois presume, de algum modo, a emulação de modelos estrangeiros, ligados ao cânone europeu. Dessa forma, ter como principal elemento caracterizador do sistema literário a preocupação com a construção de uma nação moderna significa emular os padrões mentais das metrópoles, expressando de alguma maneira a dependência do intelectual brasileiro/periférico de pertencer a uma prestigiosa tradição cujos principais membros o ignoram. Ademais, a ideia de formação pressuporia uma relação hierárquica e normativa, uma vez que estamos nos formando para ser algo que ainda não somos ou que deveríamos ser”. Ver também “Antropófagos devorados e seus desencontros: da “formação” à “inserção” da literatura brasileira”, de Alfredo Cesar Barbosa de Melo (2016).

partir do final da década de 1960 e início da de 1970, torna-se aparente no pensamento de Antonio Candido uma mudança de atitude em relação ao fenômeno literário, distinta daquela que caracterizou a *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959 [2000]), obra fundadora da noção de sistema literário. Agora, a partir de ensaios como “Dialética da malandragem” (1970 [1993]) e “De cortiço a cortiço” (1991 [1993]), o pensamento de Candido “se torna mais sensível à diferença, explora em diferentes romances perspectivas distintas sobre a sociedade brasileira” (Castro, 2017, p. 408), em uma evidente abertura para a alteridade e a resistência. Tal mudança, ainda conforme Castro (2017), está ligada aos efeitos do regime ditatorial na realidade brasileira:

Formação pôde relacionar literatura e sociedade numa dialética “afirmativa”, que integra o texto literário à totalidade não apenas do sistema, mas da própria formação da nação, como um processo positivo, emancipador, apesar de tudo. Com a ditadura militar, a integração à totalidade revelaria, na verdade, uma face repressiva. O ensaio, enquanto forma, torna-se um gênero que permite a Candido explorar o que há de contestador na literatura, o que permanece fora da ordem, não se encaixa no sistema (Castro, 2017, p. 408).

Com essa “abertura”, a noção de sistema não se torna obsoleta, mas se complexifica. Ao incluir autores marginais, vozes dissidentes e estilos contra-hegemônicos, os agentes do sistema deixam de se comunicar exclusivamente por meio de uma homogeneidade integradora e passam a estabelecer diálogos críticos e reações mútuas. Perceber essa mudança é especialmente relevante para compreender como a noção de sistema deixa de operar como um conceito normativo e passa a incorporar os conflitos inerentes às dinâmicas sociais, tornando o estudo das obras de arte uma ferramenta analítica dos processos de hegemonia – em sintonia com a interação entre elementos residuais, dominantes e emergentes, conforme apresentada pelo sociólogo galês Raymond Williams¹⁰.

A exploração de tais contribuições teóricas¹¹, como as de Bourdieu e Candido, contribuiu em larga medida para a mudança de eixo do problema de pesquisa citada inicialmente,

¹⁰ Pinto e Almeida (2017, p. 3) dividem a teoria de Antonio Candido em três grandes fases de estruturação teórica do seu pensamento: 1) decênio de 1940, no qual prevaleceu a busca por condicionamento e causas, em que as obras literárias deveriam ser explicadas por um determinado sistema de condicionamento; 2) decênio de 1950, com foco no problema da funcionalidade, interessando-se menos pela ideia de “condicionamento” e mais pela ideia de “sistema” e, por fim, 3) decênio de 1960, marcado pelo interesse no processo por meio do qual o que era condicionante se torna elemento interno. O leitor verá, ao longo da dissertação, sobretudo no capítulo I, que os empréstimos que fazemos de Candido estão alinhados, principalmente, a esse momento final de sua teoria. Tendo a noção de sistema e tradição culturais auxiliado nas investigações iniciais da pesquisa, quando ainda preocupados em descortinar os entraves existentes para o exercício da prática cinematográfica localmente.

¹¹ É possível mencionar outras perspectivas que, embora não tenham influenciado diretamente a execução desta pesquisa, contribuíram para seu senso de proporção. As condições da efervescência criativa, por exemplo, também são objeto de reflexão em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* (2019), de Néstor

uma vez que ofereceram uma compreensão dos desafios estruturais da vida criativa de Mato Grosso do Sul e serviram para combater o determinismo presente na equação “O Mato Grosso do Sul não produz grandes obras, artistas e intelectuais”.

Partindo dessas referências estruturantes, foi fundamental o contato com a autora Danielle Tega (2010) para a construção de uma leitura mais complexa do fenômeno cultural. Em seu trabalho, a autora instiga uma leitura que convida à investigação do filme como resposta ativa, e não como mera consequência dos processos sociais em curso – contrapondo-se à compreensão, ainda comum, de que determinados filmes surgem na medida em que a sociedade “está pronta” para eles. Ao contrário, eles representam uma resposta ativa, isto é, interferem no curso dos processos sociais e abrem espaço no debate social, político e cultural. Em seu trabalho *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina* (2010), a autora busca uma alternativa às abordagens que tratam como natural os “papéis femininos e papéis masculinos, impossibilitando perspectivas de mudanças – tanto sociais como de representação” (Tega, 2010, p. 62). A saída proposta pela autora, que iluminou profundamente nossa compreensão dos processos culturais, foi recorrer às teóricas feministas dos estudos de cinema, como Teresa de Lauretis e Miriam Adelman. Com elas, pôde identificar como os filmes, na verdade, “articulam uma ideia de vida social e intervêm nessa mesma realidade; não só fazem parte, mas ajudam a produzir essa realidade que, por sua vez, é sempre representação” (Tega, 2010, p. 66) – e, portanto, abrem a possibilidade de superar a oposição masculino/feminino e de operar transformações nas representações da feminilidade.

García Canclini. No capítulo “Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?”, Canclini investiga a experiência da modernidade latino-americana, buscando identificar em que medida suas especificidades se relacionam com as produções artísticas – ou, mais precisamente, com a modernidade cultural da região. Para isso, dialoga sobretudo com Perry Anderson. Em “Modernidade e Revolução” (1984), Anderson argumenta contra Marshall Berman, autor que, em *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar* (2007), defende haver uma correspondência direta entre os processos de modernização e o florescimento criativo. Contrariamente, Anderson sustenta que a efervescência intelectual e criativa não decorre da modernidade em si, mas das tensões geradas pela convivência de diferentes temporalidades históricas. Embora Canclini se revele admirador de Anderson, lamenta “reencontrar no texto de Anderson, um dos mais inteligentes nascidos do debate sobre a modernidade, o rústico determinismo segundo o qual certas condições socioeconômicas produziram as obras-primas da arte e da literatura” (Canclini, 2019, p. 72). Ainda assim, ao reconhecer os méritos da análise, afirma: “para analisar como essas contradições entre modernismo e modernização condicionam as obras e a função sociocultural dos artistas, faz-se necessária uma teoria livre da ideologia do reflexo e de qualquer suposição sobre correspondências mecânicas diretas entre base material e representações simbólicas” (Canclini, 2019, p. 72). Nessa direção, propõe que “seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semi-transformadores” (Canclini, 2019, p. 83).

Por fim, já em um estágio mais avançado da pesquisa exploratória, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e sob a orientação do prof. Dr. Deni Alfaro Rubbo, o contato com os estudos culturais ingleses, sobretudo representados pela figura do sociólogo galês Raymond Williams, promoveu a ampliação da concepção de cultura – ainda demasiado voltada para sua acepção erudita – abarcando-a, agora, em sua totalidade, ou, como Williams (2015) a apresenta: cultura como todo um modo de vida. Em suas palavras:

A cultura é algo comum a todos: este o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra. A sociedade em desenvolvimento é um dado e, no entanto, ela se constrói e se reconstrói em cada modo de pensar individual. A formação desse modo individual é, a princípio, o lento aprendizado das formas, dos propósitos e dos significados de modo a possibilitar o trabalho, a observação e a comunicação. Depois, em segundo lugar, mas de igual importância, está a comprovação destes na experiência, a construção de novas observações, comparações e significados. Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus integrantes são treinados; e as novas observações e os significados que são apresentados e testados (Williams, 2015, p. 7).

Aqui, torna-se notável a centralidade da cultura para a construção da sociedade. Talvez a afirmação acima seja óbvia, mas ao longo da disciplina sociológica, principalmente sob a influência do paradigma positivista, subestimou-se a dimensão simbólica na estruturação e constituição das sociedades modernas, relegando à antropologia o tratamento da cultura e, à sociologia, o estudo das relações objetivas entre indivíduos e instituições sociais, ou, então, da clássica equação ação e estrutura. É verdade que tal separação é sempre, em algum nível, imprecisa, visto que tanto Émile Durkheim, com sua ideia de eficácia simbólica, quanto Max Weber, com sua sociologia compreensiva, analisaram como a produção de valores e significados compartilhados repercute em dinâmicas sociais de larga escala. Como sugere Stuart Hall (1997), por uma estratégia de organização disciplinar e busca por relevância intelectual, muitas dessas contribuições sensíveis ao “micro” foram marginalizadas, sendo recuperadas apenas a partir da segunda metade do século XX. Para Hall (1997), a ideia de cultura, se em algum momento foi negligenciada, hoje ocupa uma posição central na análise sociológica¹² – ainda que, enquanto pesquisadores brasileiros, possamos identificar que em

¹² “Sempre existiram tradições, mesmo na sociologia dominante dos anos 1950 e 1960, que privilegiaram questões de significado: tais como, o interacionismo simbólico, os estudos dos desvios, o interesse da ciência social americana pelos —valores e atitudes—, o legado de Weber, a tradição etnográfica, muito influenciada pelas técnicas antropológicas e assim por diante. Assim, a virada cultural talvez seja vista de forma mais acurada, se não a tomarmos como uma ruptura total, mas como uma reconfiguração de elementos, alguns dos quais sempre estiveram presentes na análise sociológica, agora associada a novos elementos – em particular, o foco na linguagem e na

determinadas graduações e programas de pós-graduação persiste uma organização curricular fiel a uma concepção normativa e rígida do pensamento sociológico.

Fez-se necessário repercutir esse debate na medida em que o pensamento de Williams, bem como de demais autores dos estudos culturais ingleses – a ideia de que a cultura é algo comum a todos e a importância dada ao modo de pensar individual –, foram fundamentais para o renascimento do poder explicativo da ideia de cultura. Voltando às contribuições Williams e aos nossos empréstimos, em seu texto, o autor continua:

Esses são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns –; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. Alguns escritores usam essa palavra para um ou para o outro sentido, mas insisto nos dois, e na importância de sua conjunção (Williams, 2015, p. 6-7).

O fato de compartilharmos desta perspectiva dissolveu a rigidez inicial que buscava em uma experiência sócio-histórica particular, a de Mato Grosso do Sul, contribuições análogas às produzidas em outros contextos. Portanto, abrimo-nos para conhecer as respostas deste lugar acerca de sua própria experiência e, para além disso, rompemos com a hierarquia que valoriza determinadas produtos da inteligência e interação humanas, como as artes e criatividade, em detrimento de outras, tão sofisticadas quanto, como os significados e direções comuns – às vezes aceitos às vezes contestados. Ver a arte como uma prática social entre as demais, isto é, incorporada a uma totalidade social que produz diferentes práticas e diz respeito a todos, tem consequências ainda maiores para a pesquisa: insere-nos no campo de debate do materialismo cultural, perspectiva teórico-metodológica que embasa o trabalho.

O materialismo cultural é uma resposta teórica às abordagens dominantes sobre a relação entre cultura e sociedade. Dominado, sobretudo, por duas perspectivas intelectuais antagônicas: 1) a do marxismo ortodoxo, segundo a qual a cultura seria uma simples reprodução das dinâmicas sociais determinadas pela organização econômica da sociedade. Nessa perspectiva, prevalece a leitura clássica da relação entre infraestrutura e superestrutura, em que a base econômica exerce primazia sobre os demais aspectos da vida social. Trata-se, assim, de uma concepção que tende ao reducionismo, ao interpretar a cultura como elemento passivo na construção social. E 2) a dos formalistas, apresentada por Raymond Williams sobretudo na

cultura como área substantiva, e não simplesmente como aquela que servia de elemento de integração para o restante do sistema social” (Hall, 1997, p. 30).

figura de F. R. Leavis, crítico literário inglês de grande influência. Para essa corrente, a arte e a literatura seriam expressões excepcionais, que deveriam ser analisadas de forma isolada das determinações sociais, com foco exclusivo em suas qualidades estéticas. Além disso, essas manifestações seriam vistas como superiores às expressões culturais populares, devendo ser preservadas e cultivadas por uma elite intelectual. Essa abordagem, portanto, revela um claro elitismo cultural.

Para Maria Elisa Cevalco (2001), uma das maiores intérpretes de Raymond Williams no Brasil, o materialismo cultural irá insistir, principalmente, sobre três pontos: 1) “sobre a produção, e não apenas reprodução, de significados e valores por formações sociais específicas”; 2) “sobre a centralidade da linguagem e da comunicação como forças sociais formadoras” e, finalmente, 3) “sobre a interação complexa tanto das instituições e das formas quanto das relações sociais e das convenções formais” (Cevalco, 2001, p. 115). Nas palavras de Williams, tal mudança nos estudos da cultura se deu por modificações na organização social global que exigiram novas formulações conceituais:

O que pensamos ter visto surgir nos anos 1960 era uma nova forma de Estado corporativista; e a ênfase na cultura, que frequentemente foi considerada como identificadora de nossa posição, era, pelo menos em meu próprio caso, uma ênfase no processo de incorporação social e cultural, de acordo com a qual algo mais do que a simples propriedade ou poder mantém as estruturas da sociedade capitalista. De fato, procurando definir isso, foi possível olhar de novo para certos aspectos importantes da tradição marxista, principalmente a obra de Gramsci, que enfatizou a hegemonia. Então, poderíamos dizer que o predomínio essencial de uma classe particular na sociedade não se mantinha somente, embora se necessário, pela força, e não somente, embora sempre presente, pela propriedade. Mantinha-se também, e inevitavelmente, por uma cultura vivida: essa saturação de hábitos, de experiências, de perspectivas desde a mais tenra idade e permanentemente renovada em vários estágios da vida, sob pressões definidas e dentro de limites definidos, de tal modo que o que as pessoas venham a pensar e a sentir represente em ampla medida uma reprodução da ordem social profundamente arraigada, a que pensam se opor em certos aspectos e a que de fato realmente se opõem (Williams, 2015, p. 111).

O que se argumenta no trecho acima é, justamente, que a cultura representa uma força tão produtiva nos dias de hoje quanto a indústria de base representou, para Marx, na ascensão e consolidação do capitalismo industrial. Não significa reduzir tudo à ideia de cultura, mas compreender que o significado de qualquer objeto, instituição ou modelo resultado da ação humana não reside no objeto em si, mas é produto da forma como esse objeto é socialmente construído através da linguagem e da representação. Portanto, como escreve Hall (1997, p. 27) ao inserir-se neste debate, “refere-se a uma abordagem da análise social contemporânea que passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente”. Além disso, para o autor, a cultura é “parte constitutiva do ‘político’ e do

‘econômico’, da mesma forma que o político e o econômico são, por sua vez, parte constitutiva da cultura e a ela impõem limites” (Hall, 1997, p. 34).

Se a cultura tem um papel fundamental na construção do mundo, Raymond Williams se preocupará especialmente com suas condições não apenas de reproduzir o mundo que conhecemos, mas de transformá-lo. E, para o autor, esse processo cultural não ocorre de maneira pacífica, mas através de um conflito dinâmico entre três elementos: os residuais, que são aspectos de formações sociais anteriores ainda presentes e ativos; os dominantes, correspondentes às formas culturais hegemônicas – conforme compreendidas a partir das contribuições de Gramsci –; e os emergentes, que expressam novas maneiras de sentir, pensar e organizar a vida social, muitas vezes formulando respostas alternativas, sejam elas reformistas ou disruptivas. A interação entre esses elementos e, sobretudo, as estratégias dos dominantes para manterem sua hegemonia – impondo sua força sobre os demais, assimilando-os, neutralizando-os ou extinguindo-os – coordenam as dinâmicas culturais e, por isso, devem ser analisadas a partir de uma perspectiva materialista da cultura.

Quando Williams fala dessas formas emergentes de sentir e pensar – aquilo que denomina consciência prática do presente –, está se referindo às estruturas de sentimento, conceito central para a presente dissertação. Tal noção é resultado da leitura que Williams faz de autores marxistas como Lucien Goldmann, Antonio Gramsci e György Lukács, e representa sua intervenção mais direta no debate sobre cultura. Ao utilizar o termo “estruturas”, o autor reconhece o imprescindível poder da totalidade social sobre a experiência individual e coletiva, a qual fixa limites e exerce pressões sobre as práticas sociais; ao empregar “sentimento”, por sua vez, reconhece a relativa autonomia dessa experiência – ou seja, as pessoas sentem, reagem e respondem à realidade social que vivem, não sendo simplesmente passivas diante dela. As respostas oriundas da experiência, isto é, a consciência prática de um determinado momento histórico, manifestam-se nas práticas cotidianas e, sobretudo, nas obras da inteligência e criatividade humanas, nas quais, a partir de uma investigação meticulosa, é possível ao pesquisador apreender como determinado tempo foi ativamente vivido e sentido.

Uma das operacionalizações que mais contribuíram para a compreensão do funcionamento da noção de estruturas de sentimento foi a tese *O cinema contemporâneo de Pernambuco* (2019), da autora Márcia Malcher. No trabalho, é estudada a produção cinematográfica de Pernambuco no marco de 20 anos (1996–2016), período em que se evidenciou a existência de duas gerações de cineastas. Entre o rico repertório conceitual da sociologia da cultura mobilizado, a autora lança mão da noção de estruturas de sentimento para,

“através de um estudo das trajetórias sociais, estruturação da produção local e análise dos filmes, mapear as relações concretas desses grupos geracionais com a totalidade do sistema social” (Santos, 2019, p. 32). Busca-se, assim, responder se, no que diz respeito à estrutura de sentimento vigente, há ou não diferenças entre as duas gerações. Com isso, a autora demonstra também a capilaridade da ideia de Williams, que pode ser explorada tanto a partir de uma ênfase estética – pela análise interna das obras, como faz o autor em “Romances Industriais” (2011) – quanto a partir de uma ênfase em elementos extraestéticos, por meio do mapeamento de “trajetória social, regime das filiações políticas, configurações de afinidade, formação educacional/profissional, institucionalizações específicas, posicionamentos declarados e não declarados, dinâmicas econômicas e históricas relacionadas etc.” (Santos, 2022, p. 103), a exemplo do ensaio “O círculo de Bloomsbury” (2011).

Do estudo da noção de estruturas de sentimento, podemos destacar, então, dois pontos: a importância de considerar a totalidade social na operacionalização desta noção, respeitando os princípios materialistas que conferem densidade à sua formulação; e, também, a centralidade que as obras de arte ocupam na investigação das estruturas de sentimento. Para Williams, as ciências sociais, ao estudar obras de arte, buscaram encontrar, para cada elemento estético, um correspondente externo. Entretanto, existe na obra artística elementos fúgidios, ainda não incorporados pela ordem dominante, isto é, não registrados, e que, por isso, escapam à análise convencional. Esses elementos são privilegiadamente acessados a partir da experiência estética: pela percepção de convenções, formas e ritmos específicos – daí a importância conferida à exposição de elementos formais, que o leitor poderá verificar no capítulo I.

Não se trata, aqui, de defender uma independência da obra de arte em relação às determinações sociais, mas sim de reconhecer articulações que permanecem, por ora, restritas ao interior da obra, incólumes, ainda, aos mecanismos de incorporação da cultura dominante. É neste espaço sinuoso entre o vivido – portanto, não registrado – e o articulado – estrutura já registrada –, que o sociólogo deve atuar. Conforme indica Williams, a atenção deve estar voltada ao distúrbio, ao desconforto, a um tipo específico de tensão:

Tudo isso que não é completamente articulado, tudo que parece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significante e significado, seja na linguagem literária seja nas convenções (Cevasco, 2001, p. 155 apud WILLIAMS, 1979, p. 168).

Estamos lidando, então, com um conceito escorregadio. Muitos são os desafios impostos à sua operacionalização – e é preciso enfrentá-los. O que mitiga, em parte, esse caráter fugidio

é o estudo não de uma obra isolada, mas de um conjunto de obras. Por meio dessa estratégia, torna-se possível descrever a presença de elementos recorrentes em diversas produções de um mesmo período histórico. Percebe-se que experiências individuais intensificam o desafio de apreender elementos para os quais não há um correlato externo direto; estudadas em conjunto, contudo, permite-se a apreensão de uma forma compartilhada de ver o mundo, demonstrando que essa resposta não pertence a um “gênio” isolado, mas a uma experiência social diante de transformações objetivas – portanto, inteligíveis a toda uma comunidade.

Na presente dissertação, dado o recorte empírico limitado de uma pesquisa de mestrado, lidamos com apenas duas obras cinematográficas, o que nos obriga a refletir sobre os limites da ambição analítica. Foi preciso, então, não abandonar o conceito, mas, antes, modulá-lo às nossas circunstâncias de trabalho. Aqui, assumimos as estruturas de sentimento como uma hipótese cultural a ser investigada, ainda que não operando em suas condições ideais. Buscamos compreender, mesmo a partir de um recorte empírico menor, de que maneira essas duas obras filmicas nos ajudam a perceber aspectos da consciência prática da experiência social de Mato Grosso do Sul ou, em outros termos, a conhecer o Mato Grosso do Sul tal como sentido, tal como pensado.

A partir do que foi colocado, a estrutura e organização do trabalho foi pensada a partir de três capítulos. O primeiro deles, intitulado “O materialismo cultural e o filme: fundamentos para uma abordagem historicamente sintonizada do cinema”, tem como objetivo apresentar e desenvolver os aspectos teórico-metodológicos que darão suporte à compreensão dos debates e operacionalizações práticas desenvolvidas nos capítulos subsequentes, dois e três. Nele, discutir-se-á o processo de construção do objeto de pesquisa em sociologia da cultura – ou, mais precisamente, da obra filmica como objeto de pesquisa –, bem como os fundamentos e componentes analíticos centrais do materialismo cultural, principal perspectiva teórica do trabalho.

O capítulo está dividido em três seções: em primeiro lugar, adentraremos o campo do materialismo cultural, abordagem teórica que melhor auxilia na investigação de nossos propósitos de pesquisa, no qual são apresentados alguns dos conceitos-chave para uma análise materialista da cultura. Em um segundo momento, discutir-se-á, a partir dos escritos de autores da sociologia, com especial enfoque em Raymond Williams, e teóricos do cinema, as possibilidades de abordagem sociológica que o cinema permite e que o fazem se destacar como objeto de pesquisa para a sociologia da cultura. Por fim, iniciamos a última seção com uma discussão acerca da autonomia relativa da obra de arte, a qual nos orienta a conceder um espaço

central ao estudo e à operacionalização dos elementos de forma e fatura próprios ao trabalho artístico. Concluímos com a exposição do arcabouço teórico e conceitual específico dos estudos cinematográficos, que nos permitirá realizar a análise dos filmes à luz das hipóteses construídas.

Para além dos objetivos norteadores, é preciso pontuar, também, os aspectos que serão observados a fim de alcançarmos-los: em primeiro lugar, o emprego dos meios e recursos cinematográficos – a “gramática” cinematográfica – em função da construção narrativa; a repetição de determinadas técnicas, que configuram um estilo particular à obra; o cenário, a fim de apreender que Mato Grosso do Sul está presente na obra, como é enquadrado e cenicamente construído; os sentimentos e reflexões específicos engendrados pelo dispositivo cinematográfico; a direção, observando como os corpos são dispostos em cena e a relação dos personagens com o espaço fílmico; o som, analisando os usos e a função que a trilha sonora – em seu sentido abrangente – ocupa na composição dramática do filme, etc.

Os capítulos dois e três tratam-se dos trabalhos de análise fílmica das obras *A Vez De Matar*, *A Vez De Morrer* (2016) e *Madalena* (2021), respectivamente. Neles, assumindo o compromisso com nossos pressupostos teórico-metodológicos, buscamos apreender a consciência prática dos processos dinâmicos da sociedade sul-mato-grossense presente nos filmes, com os objetivos de 1) reconstruir, a partir da descrição e análise da obra fílmica, como a experiência sociocultural de Mato Grosso do Sul é organizada esteticamente no filme, buscando apreender os sentimentos, as ideias e as intenções ativas no curso narrativo da obra. E, também, 2) realizar, a partir da descrição e análise da obra fílmica, a reconstrução da sociedade sul-mato-grossense interna da obra – o Mato Grosso do Sul tal como construído cinematograficamente –, isto é, como a realidade social que julgamos conhecer foi transformada, deformada, transfigurada a fim de se produzir uma resposta original a ela.

No capítulo dois, intitulado “*A Vez De Matar*, *A Vez De Morrer* (2016): um *western* de Mato Grosso do Sul”, segue-se os objetivos orientadores supracitados, no entanto, em se tratando de um curta-metragem, foi possível abarcar a totalidade da obra para a descrição e análise, contemplando todas as sequências. Em relação à organização do texto, a exposição da narrativa fílmica foi pensada em termos de um texto “corrido”, respeitando a ordem não-cronológica dos acontecimentos, que, como será discorrido, possui função dramática na economia da obra. Além disso, a descrição e análise das sequências será concebida como um processo unificado, imiscuindo a descrição dos planos à leitura de suas consequências reflexivas.

No capítulo três, “*Madalena* (2021) e uma *mise en scène* rural: tensões entre vida nativa e forças alienígenas”, foi preciso estabelecer parâmetros de análise fílmica específicos, visto se tratar de um longa-metragem. A primeira estratégia foi segmentar sua descrição e análise a partir do estabelecimento de critérios particulares da estética cinematográfica. Optamos por realizar a análise do filme a partir de dois aspectos: o dispositivo narrativo, tal como trabalhado por Jacques Aumont (2006), e, em segundo lugar, a organização espacial – observando os elementos que constroem o espaço diegético e, portanto, dão-nos uma mirada sobre a maneira como o Mato Grosso do Sul é concebido pelo pensamento cinematográfico dos realizadores. Tal delimitação metodológica de certo que não nos impede de alargá-los a demais recursos da estética cinematográfica, também notáveis, na medida em que a narrativa solicitar maiores tensionamentos.

Com essa organização, esperamos alcançar um trabalho de análise fílmica sociologicamente orientado que demonstre o processo de dupla-determinação que compõe o fenômeno cultural e, conseqüentemente, o estudo da relação entre obras artísticas e a totalidade social. Conduzindo o leitor tanto à riqueza da experiência estética que os filmes proporcionam quanto à uma análise crítica da sociedade que os produziu. Isto é, nas palavras de Williams (1979, p. 142), “ao mesmo tempo uma Sociologia e uma estética”.

CAPÍTULO 1. O MATERIALISMO CULTURAL E O FILME: FUNDAMENTOS PARA UMA ABORDAGEM HISTORICAMENTE SINTONIZADA DO CINEMA

O presente capítulo tem como objetivo apresentar e desenvolver os aspectos teórico-metodológicos que darão suporte às reflexões e análises empreendidas nos capítulos subsequentes, dois e três. Aqui, discutir-se-á o processo de construção do objeto de pesquisa em sociologia da cultura – ou, mais precisamente, da obra fílmica como objeto de pesquisa –, bem como os fundamentos e componentes analíticos centrais do materialismo cultural, principal perspectiva teórica do trabalho.

O capítulo está dividido em três seções: em primeiro lugar, adentraremos o campo do materialismo cultural, abordagem teórica que melhor auxilia na investigação de nossos propósitos de pesquisa, em que são apresentados alguns dos conceitos-chave para uma análise materialista da cultura. Em um segundo momento, discutir-se-á, a partir dos escritos de autores da sociologia, com especial enfoque em Raymond Williams, e teóricos do cinema, as possibilidades de abordagem sociológica que o cinema permite e que o fazem se destacar como objeto de pesquisa para a sociologia da cultura. Por fim, iniciamos a última seção com uma discussão acerca da autonomia relativa da obra de arte, a qual nos orienta a conceder um espaço central ao estudo e à operacionalização dos elementos de forma e fatura próprios ao trabalho artístico. Concluimos com a exposição do arcabouço teórico e conceitual específico dos estudos cinematográficos, que nos permitirá realizar a análise dos filmes à luz das hipóteses construídas.

1.1 A crítica cultural materialista: a obra arte como força produtiva

Ao sociólogo preocupado em investigar produções artísticas e intelectuais, impõe-se algumas questões iniciais: como a disciplina sociológica concebe a obra de arte? De que maneira o pesquisador deve trabalhá-la em uma pesquisa científica? A que conclusões, isto é, possíveis respostas, pode-se esperar chegar ao debruçar-se sobre uma obra de arte? Dessas questões, a partir de uma extensa investigação a respeito das ferramentas e perspectivas teórico-metodológicas disponíveis no campo da sociologia, chegamos à análise materialista de cultura, que melhor responde aos nossos desígnios de pesquisa.

No centro desse debate, está o sociólogo e crítico literário galês Raymond Williams (1921-1988). E, como que sintetizando em um só enunciado todas as questões colocadas anteriormente, escreve: “quais são as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade? Não há relações entre literatura e sociedade dessa forma abstrata. A literatura

apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade” (Williams, 2011, p. 61). Eis, então, o que Williams traz de novidade ao investigador que busca compreender a relação arte e sociedade: não existe tal relação, *stricto sensu*, na medida em que a arte não está apartada da produção das demais práticas sociais. Em suas palavras: “não podemos separar a literatura e a arte de outros tipos de prática social de modo a torná-las sujeitas a leis muito especiais e distintas” (Williams, 2011, p. 61). Cabe-nos, então, reinserir a produção artística à “totalidade social”, destituindo-a deste lugar divinizante no qual foi alocada, sobretudo pelas análises formalistas.

Entre os principais componentes dessa perspectiva, inovadora no interior dos estudos de cultura¹³, estão as reflexões originais de Williams acerca de ideias como infraestrutura e superestrutura, determinação, forças produtivas e hegemonia, centrais para a teoria marxista. Apesar de seu engajamento e afinidade intelectual ao marxismo, o intelectual galês se viu encorajado a revisar tais ideias na medida em que, quando pensadas a partir do debate cultural, mostravam-se imprecisas. Williams começa seu exame pela ideia de determinação.

Houve, ressurte Williams, na transição de Karl Marx ao marxismo, uma série de equívocos em sua compreensão e usos. Remontando as origens do termo “determinação”, o autor demonstra que, uma vez que a linguagem da determinação e, mais ainda, do determinismo, foi herdada de explicações idealistas e especialmente teológicas do mundo e do homem”, ao utilizar “determinar”, Marx está “se opondo a uma ideologia que insistia no poder de certas forças fora do homem, ou, em sua visão secular, em uma visão determinante abstrata” (Williams, 2011, p. 44).

Desta forma, ao enunciar “não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (Marx, 1974, p. 136), o termo determinação, aqui, buscava frisar a origem da determinação nas próprias atividades dos

¹³ Junto a Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward Thompson fundam os chamados dos *Estudos culturais* ingleses no final dos anos 1950. Os Estudos Culturais despontam de um contexto intelectual em que se tornou evidente a interdependência entre as esferas da cultura, da economia, da ideologia e da história. Conjuntura a qual Williams denominou “a era da cultura”, em que “o poderio econômico se entrecruza com a expansão cultural – basta pensar no cinema de Hollywood ou na americanização do modo de vida de largas faixas do planeta – e a produção econômica com o convencimento ideológico – mercadorias e propaganda são duas faces da mesma compulsão de criar novas necessidades em muitos e dar a poucos a possibilidade de satisfazê-las” (CEVASCO, 2003, p. 12). Portanto, “para lidar com as novas complexidades da vida cultural é preciso um novo vocabulário e uma nova maneira de trabalhar: já está dado nesse momento o passo que leva à estruturação dos estudos culturais” (CEVASCO, 2003, p. 13). Os livros fundadores da disciplina foram: *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*, de 1958, de Raymond Williams; *The Uses of Literacy*, de 1957, de Richard Hoggart; e *A Formação da Classe Operária Inglesa*, de 1963, de E. P. Thompson.

homens. Dada a complexidade linguística e teórica do termo, compreensões e implicações outras foram retiradas desse excerto. É o caso da herança teológica, que apreende a noção “determinar” como “uma causa externa que prediz ou prefigura por completo e que de fato controla totalmente uma atividade ulterior” (Williams, 2011, p. 45).

Deste panorama, e considerando a importância da proposição de uma base determinante e uma superestrutura determinada para as análises culturais marxistas, Raymond Williams apresenta uma alternativa a ideia supracitada: a noção de determinação como a de fixar limites e exercer pressões. Segundo sua compreensão:

Há claramente uma diferença entre um processo de fixar limites e exercer pressões, seja por alguma força externa ou por leis internas de um desenvolvimento particular, e aquele outro processo em que um conteúdo subsequente é essencialmente prefigurado, previsto e controlado por uma força externa pré-existente. Contudo, é justo dizer que, olhando para muitas aplicações da análise cultural marxista, é o segundo sentido – a noção de prefiguração, previsão e controle – que muitas vezes tem sido utilizado, explícita ou implicitamente (Williams, 2011, p. 45).

O esforço em precisar o uso de “determinação” se justifica pela tentativa de escapar de algumas de suas armadilhas, como, por exemplo, pensar a cultura como reflexo, imitação ou reprodução da realidade da base, ou, então, das forças produtivas. Tal asserção leva Williams (2011, p. 46) a pontuar que “a base é o conceito mais importante a ser estudado, se quisermos compreender as realidades do processo cultural”.

Para o autor, quando falamos de base, é importante reconhecer que, em Marx, seu emprego esteve estritamente ligado à indústria de base, dado seu empreendimento em analisar um tipo específico de produção: a produção capitalista de mercadorias. No entanto, para Williams, é importante alargar essa ideia. Segundo sua perceptiva, quando falamos de base e das forças produtivas primárias, é importante incluir a “produção primária da própria sociedade e dos próprios homens, isto é, a produção e reprodução da vida real” (Williams, 2011, p. 49). Com isso, o autor inglês promove a reapropriação do termo “forças produtivas”, restringido, até então, à produção de mercadorias. Em suas palavras:

Se “produção”, na sociedade capitalista, é a produção de mercadorias para o mercado, então termos diferentes, mas enganosos, são encontrados para todos os outros tipos de produção e forças produtivas. O que se suprime com mais frequência é a produção material de “política”. Não obstante, qualquer classe dominante dedica uma parte significativa da produção material ao estabelecimento de uma ordem política. A ordem social e política que mantém o mercado capitalista, como as lutas sociais e políticas que o criaram, é necessariamente uma produção material. Dos castelos, palácios e igrejas até as prisões, oficinas e escolas; das armas de guerra até uma imprensa controlada: qualquer classe dominante de várias maneiras, mas sempre materialmente, produz uma ordem social e política. Tais atividades não são nunca superestruturais. São a produção material necessária dentro da qual só um modo aparentemente auto-sustentado de produção pode ser realizado. A complexidade desse processo é

especialmente notável nas sociedades adiantadas, onde está fora de cogitação isolar a “produção” e “indústria” da produção comparavelmente material da “defesa”, “lei e ordem”, “bem-estar”, “entretenimento” e “opinião pública”. Ao deixar de perceber o caráter material da produção de uma ordem social e política, esse materialismo especializado (e burguês) deixou também, e de forma ainda mais conspícua, de compreender o caráter material da produção de uma ordem cultural. O conceito de “superestrutura” não foi então uma redução, mas uma evasão (Williams, 2011, p. 96).

A extensa citação se justifica por demonstrar, em detalhes, a concepção de cultura adotada por Williams, conhecida como “materialismo cultural”. Desta leitura, não se nega que a arte na sociedade está sujeita a determinações econômicas e sociais, mas considera-se que a produção artística não somente as reflete, mas produz significados e valores que entram ativamente na vida social modelando, inclusive, seus rumos. Conforme elucida Maria Elisa Cevasco, uma das maiores intérpretes de Raymond Williams no Brasil, “no campo materialista, a questão é ver como a cultura, mais do que mero efeito da superestrutura, é um elemento fundamental na organização da sociedade e, portanto, um campo importante na luta para modificar essa organização” (Cevasco, 2003, p. 111).

Dada a preocupação de Williams em apreender a mudança na sociedade, podemos partir para outro ponto nevrálgico de sua obra: a centralidade conferida ao estudo das obras de arte. Mas, antes, algumas pontuações se fazem necessárias. Para o autor inglês, é fundamental para qualquer teoria marxista da cultura ter condições de oferecer uma explicação adequada para os modos de dominação vigentes em determinada sociedade: “[...] em qualquer sociedade e em qualquer período específico há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz” (Williams, 2011, p. 53).

Por conta disso, é fundamental para construção de seu pensamento as contribuições de Antonio Gramsci, sobretudo a noção de hegemonia. Williams a entende não como algo secundário ou superestrutural, mas, antes, algo verdadeiramente total, “vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que constitui mesmo a substância e o limite do senso comum pra muitas pessoas sobre sua influência” (Williams, 2011, p. 51). Entretanto, o autor parte de Gramsci para construir um modelo teórico que leve em consideração o aspecto dinâmico da noção de hegemonia, pois, acima de tudo, “devemos oferecer uma explicação que permita a seus elementos uma mudança real e constante” (Williams, 2011, p. 52).

Logo, se existe o referido sistema central de práticas, significados e valores chamado dominante e eficaz, só é possível entender uma cultura efetiva e dominante se formos capazes de compreender o processo social do qual ela depende: o processo de incorporação. E, entre as principais responsáveis por esse processo estão o que Williams denominou as “agências de

transmissão de uma cultura dominante e eficaz”, entre elas: “os processos de educação; os processos de uma formação social muito mais ampla no seio de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva em um plano intelectual e teórico” (Williams, 2011, p. 54). São, como podemos perceber, engrenagens em permanente manutenção a fim de criar “um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade” (Williams, 2011, p. 53).

A vantagem desta leitura é oferecer um modelo teórico de hegemonia que ofereça ferramentas de análise de suas estruturas internas, isto é, seus processos de manutenção, mas, também, mudança. Ademais, como o processo de hegemonia não é estático, “temos de reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, até mesmo alguns sentidos alternativos do mundo, que podem ser acomodados e tolerados dentro de uma determinada cultura efetiva e dominante” (Williams, 2011, p. 55). Esse processo é governado pela interação de elementos dominantes, residuais e emergentes.

Por residual, Williams entende algumas experiências, significados e valores “vivididos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores” (Williams, 2011, p. 56). Seja em relação a práticas e valores religiosos ou, então, elementos de um passado rural, uma cultura residual está geralmente a certa distância da cultura dominante efetiva, mas é preciso reconhecer que a cultura residual pode ser incorporada à cultura dominante, pois, “uma cultura dominante não pode permitir que muitas dessas práticas e experiências fiquem fora de seu domínio sem correr certo risco” (Williams, 2011, p. 57). Por emergente, por sua vez, Williams sugere que “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados” (Williams, 2011, p. 57). E, novamente, a cultura dominante deve manter-se alerta a tudo o que pode ser visto como emergente, uma vez que, sendo alternativo ou opositor à ordem dominante, um significado ou prática “pode ser visto pela cultura dominante não apenas como desrespeitando-a ou desprezando-a, mas como um modo de contestá-la” (Williams, 2011, p. 58).

Temos, então, na interação de elementos dominantes, residuais e emergentes, o modelo teórico de Williams para o estudo dos processos de hegemonia, que, como indica o autor, conduz-nos ao fundamental para qualquer teoria marxista da cultura: ter condições de oferecer uma explicação adequada para as fontes das práticas e significados em análise (Williams, 2011). Logo, no estudo de uma fase particular de uma cultura dominante, aqui, o Mato Grosso do Sul contemporâneo, é preciso estar atento ao intrincado jogo entre os elementos dominantes, residuais e emergentes, uma vez que “é um fato importante sobre qualquer sociedade específica

o quanto ela é capaz de englobar todo o conjunto das práticas e experiências humanas em sua tentativa de incorporação” (Williams, 2011, p. 57).

Aproximando o que foi dito dos propósitos do presente capítulo, isto é, a investigação das ferramentas para se estudar a relação entre cinema e sociedade, este modelo teórico é especialmente útil para estudar o surgimento ou, ainda, o processo criativo, das práticas humanas, em toda a sua variedade. E o faz levando em consideração, sobretudo, dois fatores: em primeiro lugar, “nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana, da energia humana e da intenção humana” (Williams, 2011, p. 59) e, em segundo, “os modos de dominação selecionam e, conseqüentemente, excluem parte da gama total da prática humana real e possível” (Williams, 2011, p. 59). Isso porque o modo dominante é uma seleção e organização consciente, mas “há sempre fontes da prática humana que ele negligencia ou exclui” (Williams, 2011, p. 60).

A arte e, portanto, o cinema, como qualquer outra das práticas na sociedade, está sob a influência de tal dinâmica. Logo, por mais que apresente características bastante específicas, o cinema não deve ser separado do processo social geral, no qual, vale lembrar, “em qualquer sociedade e em qualquer período específicos há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz” (Williams, 2011, p. 53). Tratando a obra de arte como uma prática suscetível as mesmas leis que as demais, ela não pertence exclusivamente a nenhum setor específico deste modelo teórico. Como informa Williams sobre o estudo da relação sociedade e literatura, em realidade, grande parte da escrita literária é de tipo residual. Uma vez que “alguns dos seus significados e valores fundamentais pertencem às conquistas culturais de estágios da sociedade bastante distantes no tempo” (Williams, 2011, p. 62). Sem que, com isso, perca-se de vista que tanto a literatura, o cinema, as artes plásticas e demais expressões artísticas, são uma forma de contribuição para a cultura dominante. Afinal, como demonstra Williams:

As artes da escrita e as artes de criação e representação são, em todo o seu leque, partes do processo cultural que estou tentando descrever. Elas contribuem à cultura dominante efetiva e são uma articulação central da mesma. Absorvem significados e valores residuais, os quais nem todos são incorporados, apesar de muitos o serem. Elas também expressam de maneira significativa algumas práticas e significados emergentes, ainda que alguns deles sejam eventualmente incorporados, ao atingir as pessoas e emocioná-las (Williams, 2011, p. 63).

Compreende-se, então que, ao oferecer tal modelo teórico, Williams apresenta o que podemos entender como “leis gerais” do processo cultural, do qual o filme, sua idealização e produção, está igualmente suscetível, bem como as demais práticas na sociedade. Logo, ao

analisar obras filmicas não podemos ignorar a questão da arbitrariedade da produção cultural, no qual elementos residuais, emergentes – sejam eles alternativos ou opositores – e dominantes estão em constante tensão.

Olhando especificamente para o cinema, os movimentos cinematográficos contra hegemônicos – o cinema soviético dos anos 1920 e o cinema de vanguarda francês impressionista –, buscaram romper com as coerções do cinema dominante hollywoodiano, contudo, apagaram-se em seu tempo, sobretudo pela imposição de imperativos ideológicos, políticos ou econômicas. Apesar disso, “por um ou outro de seus aspectos, infiltraram-se no cinema clássico e não cessaram de influenciar todo o cinema ulterior” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 33). Percebemos, então, no exame do surgimento e incorporação de movimentos estéticos, como a dinâmica entre os elementos de inovação artística, de variação formal e de práticas dissidentes transformadas convenção, denotam a respeito da interação entre elementos emergentes, residuais e dominantes, respectivamente.

Adiante na discussão, dada a centralidade da preocupação de Williams em apreender os mecanismos sociais da dominação, bem como da possível emergência de uma nova e melhor forma de organização social, o autor cunhou o termo “estruturas de sentimento”, como ferramenta para apreender e analisar a consciência prática de determinado período histórico que, como sugere, “é quase sempre diferente da consciência oficial”:

A consciência prática é aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido. Não obstante, a alternativa real as formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. Suas relações com o que já está articulado e definido são, então, excepcionalmente complexas (Williams, 1979, p. 133).

Em se tratando de “estruturas de sentimento”, segundo Williams, uma definição alternativa seria “estruturas de experiência”, mas a descartou na medida em que “um dos seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante” (Williams, 1979, p. 134). Aqui, como mencionado acima, o interesse está em apreender a consciência prática daquilo que está sendo realmente vivido. Desta forma, dos termos da expressão, sentimento refere-se aos “significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente”, e estruturas “uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão” (Williams, 1979, p. 134).

Retomando a mencionada centralidade da análise de obras de arte em Raymond Williams, essa apreensão prática do que realmente está sendo vivido e que, vale ressaltar, ainda

não foi absorvido pela ordem dominante e, por isso, podemos denominá-la formas emergentes ou pré-emergentes de experiência, se faz visível especialmente em produções artísticas. Debruçando-nos sobre a produção artística de determinada sociedade, somos capazes de apreender, a partir da observação de suas formas e convenções, como a “consciência prática” dos processos dinâmicos da sociedade são organizados nas obras. Isto porque há, na obra de arte, uma especificidade de elementos – sentimentos específicos, ritmos específicos –, isto é, determinado estilo, os quais evidenciam que uma nova maneira de experienciar a realidade social está sendo vivida. No tópico seguinte, demonstraremos, a partir de autores da sociologia e dos estudos de cinema, como o filme pode ser considerado um objeto de análise privilegiado para o estudo das estruturas de sentimento das sociedades contemporâneas.

1.2 O cinema como estrutura de sentimentos: explorando as qualidades sociológicas do filme

Dando continuidade aos conceitos e ideias apresentados na seção anterior, a seguir buscaremos demonstrar, pela articulação de autores afinados à nossa perspectiva teórico-metodológica, em que medida é possível analisar e interpretar a sociedade por meio do cinema. Interessa-nos, em última análise, demonstrar as qualidades sociológicas da arte cinematográfica. Isto é, as razões pelas quais o filme se apresenta como ferramenta privilegiada para pensarmos a sociedade. Ajustado a este propósito, temos Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), militante político, historiador, crítico, fundador da Cinemateca Brasileira. Gomes estudou a fundo as especificidades e desafios históricos do cinema brasileiro e, dada a influência do sociólogo e crítico literário Antonio Candido em sua obra, apresentou instigantes caminhos de investigação acerca da relação cinema e sociedade. A respeito do investimento intelectual sobre o filme brasileiro, Paulo Emílio escreve:

É compreensível que se vejam alguns filmes de fora, mas se empenhar neles é uma ação sem consequências. A procura da intimidade com o cinema estrangeiro tornou-se inseparável do gosto seco da esterilidade. Com o cinema brasileiro tudo muda de figura: por pior que seja o filme, o diálogo com ele possui o mérito de existir e pode ter consequências (Gomes, 2016, p. 341).

Em seguida, o autor ressalta as qualidades reflexivas do cinema brasileiro:

O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes uma função reveladora. Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio, mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso, mas sua consciência é criativa (Gomes, 2016, p. 341).

Das consequências sociológicas que podemos retirar deste pensamento, está a capacidade do filme de nos exprimir, isto é, responder-nos a respeito dos processos mais amplos

de nossa vida cultural: os processos sociais, culturais, políticos e históricos que determinam – e, aqui, usamos o sentido como defendido por Williams – a criatividade, bem como a sustentabilidade da produção cultural da sociedade brasileira. Em seu texto, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” ([1973]2016), o próprio autor dá mostras de como a “situação colonial”, estado em que o cinema brasileiro se fez e ainda se encontra, delineou a evolução – e, muitas vezes, os retrocessos – da forma fílmica, linguagem cinematográfica e repertório temático particulares ao cinema nacional. Neste caso, o processo de colonização, pensando aqui no âmbito da fruição de bens culturais, teria determinado a fisionomia da produção cultural brasileira, relegada à mera reprodutora das formas impostas pelo cinema hegemônico norte-americano¹⁴.

Retomando alguns dos princípios teóricos discutidos anteriormente, ao debruçarmo-nos sobre a história das formas de arte, podemos encontrar um conjunto de estilos e convenções artísticas que insurgem e se transformam em sintonia com as novas experiências de vida em curso. Nesse sentido, as convenções artísticas de determinado período estão estreitamente ligadas às estruturas de sentimento de seu tempo. Convenções – isto é, os meios de expressão criados ou, então, reinventados – são parte vital dessa mudança de percepção da vida, criando novas maneiras de conceber e transmitir e, muitas vezes, tornando as anteriores obsoletas. No caso do cinema, ele não só é capaz de nos exprimir, como demonstrou Paulo Emílio, mas, também, para alguns dos expoentes da sociologia da cultura, é a expressão artística privilegiada para tanto. Pois, sendo contemporâneo ao apogeu da modernidade, final do século XIX e início do século XX, foi a um só tempo produto e produção de um novo modo de vida, uma nova sensibilidade que deflagrou a relativa insuficiência de outros meios expressivos em apreendê-la.

À título de ilustração, Dana Polan, prestigiado comentador estadunidense de Raymond Williams, escreve que o romance do século XIX “era um gênero eminente para interiorização, uma vez que os narradores podiam entrar na mente dos personagens e anunciar seus pensamentos ao leitor¹⁵”, o teatro, por sua vez, “só podia apontar desajeitadamente para a interioridade” (Polan, s.d., p. 11). Nesta mesma direção, Williams refletiu sobre a obra do

¹⁴ Temos, ainda, demais teóricos do cinema brasileiro que propõem diálogos entre cinema e sociedade, como Jean-Claude Bernardet, sobretudo em sua obra “Brasil em tempo de cinema” (2007), de 1967, em que, a partir da análise do cinema brasileiro produzido entre 1958 e 1966, aponta para uma relação estrutural entre os filmes nacionais e a emergência de uma classe média de caráter progressista, responsável por gerar uma “vanguarda cultural” que deixa fortes impressões sobre a produção cinematográfica desse período.

¹⁵ Tradução nossa. Ao longo do texto, todas as citações de obras em língua estrangeira serão tradução nossa.

dramaturgo sueco August Strindberg, cuja produção mais expressiva data do final do século XIX. Suas obras superaram a atmosfera estática em que o mundo social se impunha sobre os personagens, paralisando-os (tão característica da dramaturgia da época), dando prioridade a questões do inconsciente, a personagens fragmentados e multifacetados, e antecipando elementos expressionistas. Strindberg chegou a sinalizar o uso de efeitos visuais em suas peças, embora tenham se mostrado irrealizáveis para o teatro da época. Como escreve Williams (1968, p. 6)¹⁶, “no drama de Strindberg, muitas das mesmas técnicas foram escritas antes de poderem ser fisicamente realizadas”.

Tal observação vai de encontro ao que escrevem Leo Charney e Vanessa Schwartz: a cultura emergente do final do século XIX “foi cinematográfica antes do cinema” e, ainda, “a cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema” (Charney; Schwartz, 2004, p. 18). Segundo demonstram, havia, na cultura parisiense do fim do século XIX, uma avidez por formas de representação como representações do real, uma busca pelo “efeito-realidade”. Na época, atrações como museus de cera, panoramas, a imprensa de massa e a exibição pública de cadáveres no necrotério de Paris, apresentavam expressivo apelo popular, demonstrando a “atmosfera de excitação visual” que recepcionou com entusiasmo a chegada do cinema¹⁷. Por conta disso, os autores indicam que, “para entender o modo da recepção cinematográfica como uma prática histórica, é essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa do fim do século XIX¹⁸” (Charney; Schwartz, 2004, p. 24).

Além disso, para o cinema, o maior impulsionador de seu “efeito-realidade” foi a restituição do movimento. Como indica o teórico de cinema Jacques Aumont (2006), a impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, primordialmente, à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos. Isto é, à grande definição da imagem fotográfica “que apresenta ao espectador efigies de objetos com um luxo de detalhes,

¹⁶ O texto “Film and the Cultural Tradition”, de Raymond Williams, publicado originalmente em 1968, foi gentilmente disponibilizado pelo pesquisador Dana Polan, por meio de comunicação pessoal realizada via e-mail em 31 de maio de 2024.

¹⁷ É conhecido, também, o caso das famosas experiências do fisiologista francês Étienne-Jules Marey e do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, que, nas décadas de 1870 e 1880, desenvolveram fotografias sequenciadas de cavalos e pássaros na tentativa de captarem o movimento.

¹⁸ Entretanto, além desta cultura visual manifesta, estudos que se debruçam sobre o sucesso comercial do cinema devem levar em consideração fatores como “o nascimento de um nacionalismo e de um imperialismo fervorosos”, a partir da segunda metade do século XIX: “O cinema como um fato específico da modernidade [...] foi inscrito nos discursos do imperialismo e do nacionalismo e de suas reivindicações conflitantes, respectivamente, de supremacia econômica e cultural” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 26).

e à restituição do movimento, que proporciona a essas efígies uma densidade, um volume que elas não têm na foto fixa” (Aumont, 2006, p. 148). O que conduziu a uma confusão entre representação e realidade benéfica ao cinema: “reproduzir a aparência do movimento é reproduzir sua realidade: um movimento reproduzido é um movimento ‘verdadeiro’, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos” (Aumont, 2006, p. 149).

Com toda a complexidade do material fílmico, o cinema foi apontado por diversos autores como a expressão privilegiada de uma nova sensibilidade em formação, fruto da experiência de vida moderna¹⁹. Um dos autores que melhor nos auxiliam a compreender essa ligação é Walter Benjamin²⁰. Em um de seus trabalhos mais repercutidos²¹, Benjamin se ocupa em estudar o declínio de receptibilidade da poesia lírica na segunda metade do século XIX. Segundo o autor, se as condições de receptibilidade “tornaram-se menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (Benjamin, 1989, p. 104). Daí sua preocupação em identificar a correspondência entre o advento da modernidade e as modificações operadas em nosso modo de sentir.

Como alude Leo Charney (2004) a respeito do consenso teórico partilhado pelos estudiosos da época moderna, “as transformações da modernidade pós-1870 geraram um clima perceptivo de superestimulação, distração e sensação” e, ainda, “um ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras” (Charney, 2004, p. 317). Para Walter Benjamin (1989), a vida moderna deu início a uma mudança na estrutura da experiência, sobretudo na direção do momentâneo e do fragmentário, qualidades que, para o autor, transformaram a natureza e a experiência do tempo, da arte e da história. A esta experiência deu o nome de “vivência do choque”²² e, para o autor, foi no cinema e, sobretudo, na montagem cinematográfica, que essa

¹⁹ “O cinema não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar. Ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. O cinema forçou esses elementos a uma síntese ativa; ou, de um outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão para produzi-lo” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 27).

²⁰ Walter Benjamin (1892-1940) foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, considerado um dos maiores intelectuais do século passado, sendo frequentemente associado à Escola de Frankfurt. Os intelectuais da Escola de Frankfurt produziram uma teoria crítica da sociedade com o intuito de atualizar o marxismo para a realidade contemporânea.

²¹ BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

²² “Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” (BENJAMIN, 1989, p. 110).

mudança de percepção melhor se evidenciou. Pois, “no filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal” (Benjamin, 1989, p. 125): “a sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador. Daí é que vem a sua influência traumatizante; como tudo que choca, o filme somente pode ser apreendido mediante um esforço maior de atenção” (Benjamin, 1975, p. 31).

Percebemos, então, que o cinema coadunou diferentes elementos da modernidade, seja nas propriedades do material fílmico ou a partir das especificidades dos códigos cinematográficos, apresentando-se como meio privilegiado para estudar os processos socioculturais particulares às diferentes sociedades das quais faz parte. É o caso do estudo dos gêneros cinematográficos. Os gêneros cinematográficos podem ser pensados a partir das formas emergentes, residuais e dominantes, como pensadas por Raymond Williams e apresentadas na seção anterior. Como expõem Pedro Guimarães e Luiz Felipe Baute (2020, p. 26), “na história do cinema e audiovisual é possível observar determinadas formas artísticas cristalizarem suas convenções e, em seu exercício constante, tornarem-se saturadas ou não mais dialogarem com a organização social”. O desenvolvimento do gênero melodramático ao longo das décadas é ilustrativo desta questão:

A retomada do melodrama configura um bom exemplo sobre uma estrutura de sentimento em transformação. No início da década de 1970, textos fílmicos, críticos e teóricos verificaram sob a forma dos *weepies*, filmes comerciais com narrativas emocionantes que levavam os espectadores às lágrimas, um gênero que denunciava a corrosão das estruturas sociais. A emergência dessa variação, materializada em uma forma genérica específica, provou ser um eficaz mecanismo a favor de uma tomada de consciência das classes dominadas (mulheres, negros, homossexuais) contra a “função moralizante” (Xavier, 2003, p. 67) e a manutenção da ordem socioeconômica presentes nesses dramas familiares e românticos [...]. Com isso, a adoção de uma estética nada excessiva, mas beirando o esvaziamento emotivo dos filmes de Rainer Werner Fassbinder, Manoel de Oliveira e Chantal Akerman, representou uma alternativa formal (e contra hegemônica) importante para o gênero, que abriu novas possibilidades de leitura do lugar da mulher na sociedade e da luta de classes que envolvia os melodramas clássicos (Guimarães; Baute, 2020, p. 26).

Neste exemplo, o predomínio do melodrama, em um momento e, depois, sua revisão, deu mostras de uma mudança na estrutura de sentimentos ativa em determinado período e determinada sociedade – neste caso, um novo olhar do lugar da mulher na sociedade. Com isso, destacamos que a experiência da própria obra de arte – isto é, a análise de como determinadas convenções de forma e estilo são operadas e organizadas na obra – revela elementos pertinentes ao fundo sociocultural que lhe diz respeito que, muitas vezes, passam despercebidos pelos exercícios de correspondência mecânica entre aspectos internos da obra de arte e sua contraparte externa. Em outras palavras, nem para tudo, em uma obra, haverá correspondente externo, daí o mérito de se buscar por formas emergentes, ainda não disponíveis no discurso e

ideias correntes, que anunciem, na experiência da própria obra de arte, novas percepções acerca da realidade vivida²³.

Seja como estruturas de experiência, como propõe Benjamin, ou estruturas de sentimento, como formula Williams, ambas se complementam ao reforçarem as qualidades do cinema como meio para se estudar os processos socioculturais e ideias dominantes de determinado recorte histórico e social. Entretanto, desses autores, foi Raymond Williams que, além de suas incursões teóricas sobre o cinema, sistematizou um método de análise fílmica, que em larga medida ilumina nossos propósitos de pesquisa.

Embora tenha dedicado a maior parte de sua produção intelectual ao estudo e análise de obras literárias, a produção de Raymond Williams sobre cinema, ainda que reduzida, é igualmente notável²⁴ e impressiona por sua maturidade. É, inclusive, em seu livro *Preface to Film* (1954), com coautoria de Michael Orrom, que a noção de “estruturas de sentimento²⁵” foi apresentada pela primeira vez. Nele, os autores defendem o cinema como uma “expressão total”, argumentando que as estruturas de sentimento de determinado período podem ser melhor apreendidas a partir do cinema, em razão da arte cinematográfica ter a habilidade de operacionalizar – e até mesmo superar – aspectos essenciais da tradição dramática.

Entretanto, parte notável de seus trabalhos sobre cinema não são de fácil acesso. Em sua maioria, encontram-se sob domínio do Richard Burton Archives, na Universidade de Swansea, País de Gales, e também da British Library, em Londres. Para ter acesso a parte dessas contribuições, recorremos ao artigo “Cinema educativo em cena: Raymond Williams, análise fílmica e produção de um saber” (2019), de Alexandro Henrique Paixão e Anderson Ricardo Trevisan, em que realizaram uma cuidadosa análise bibliográfica e documental nessas fontes

²³ Raymond Williams (2014, p. 611, tradução nossa): “Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte”.

²⁴ Os autores Pedro Guimarães e Luiz Felipe Baute (2020, p. 16) colocam que “a produção de Williams sobre o cinema, ainda que em menor quantidade em seu corpus teórico, é significativa”. A partir de uma revisão desta literatura, destacam o artigo “Film and the Dramatic Tradition”, que compõe a obra *Preface to Film*, mencionada anteriormente, assim como artigos pontuais como “Film as a Tutorial Object” (1953), “Film and the University” (1968) e “Cinema e Socialismo” (1985) e também a palestra concedida à Radio 3 da BBC intitulada “Film and the Cultural Tradition” (1971).

²⁵ O conceito, entretanto, é conhecido por ter sido mais minuciosamente explorado em suas obras com enfoque em literatura e teatro, como “Tragédia Moderna” (2002 [1966]), “O Campo e a Cidade na história e na literatura” (1989 [1973]) e “English novel from Dickens to Lawrence” (1970).

primárias, explorando a relação entre cinema e educação no pensamento do autor inglês. A partir desse levantamento, demonstraram que Williams esteve empenhado em muitos trabalhos voltados para o cinema, como, por exemplo, a criação de um método de ensino baseado na análise ou crítica fílmica; a produção de roteiros e, também, a criação de textos sobre cinema, metodológicos ou analíticos.

Em seu trabalho, os autores apontam como Williams concebia a arte cinematográfica: para ele, o cinema era a suprema arte da modernidade. Isto é, o cinema exprimia, em toda a sua linguagem, a mobilidade das pessoas, tanto no sentido físico quanto social, promovida pela vida moderna. Como indicam os autores, em Williams, “o cinema, portanto, afina-se com teorias sociais sobre mudança, sendo mais do que um reflexo, uma nova forma de sua expressão [...] a manifestação da mesma estrutura de sentimento” (Paixão; Trevisan, 2019, p. 741).

Ciente do desprestígio do cinema em relação às outras expressões artísticas, como a literatura e o teatro, Williams louvava seu caráter popular, abrangente, e defendia que era preciso encará-lo como uma “instituição que levava lazer semanalmente a 25 milhões de adultos britânicos, e, bem ou mal, transmitia valores do homem e da sociedade com grande poder emotivo” (Williams, 1953, p.28 apud Paixão; Trevisan, 2019, p. 748). Em razão disso, Williams se empenhou em desenvolver um método crítico específico para o cinema.

Ao longo dos anos 1950, o autor inglês se engajou na educação para adultos, em Sussex (condado de Battle), dentro de um projeto educacional realizado em parceria com a Universidade de Oxford e a Workers’ Educational Association (WEA). É a partir desta experiência que Williams passa a investigar a importância do cinema como ferramenta educativa e, além de escrever sobre cinema e de utilizá-lo em sala de aula, propõe um método para isso – o “film criticism” – e, ainda, realiza projetos para a produção de filmes (Paixão; Trevisan, 2019).

Seu método consiste no que também chamou de “uma sociologia do filme” – em tudo semelhante às exposições anteriores a respeito de estruturas de sentimento –, em que se realiza uma leitura interna dos filmes, atenta tanto às questões técnicas, de linguagem propriamente cinematográficas e temas trabalhados, quanto aos elementos externos, isto é, todo o contexto social, econômico e político que exerce pressão sobre as experiências individuais e coletivas. O método seria, então, uma mediação entre as experiências vividas e as cenas construídas através disso.

Williams pontuou que um dos desafios do trabalho crítico com cinema era a grande parcela de filmes ruins que vinham sendo realizados, logo, “um dos princípios dessa crítica seria não julgar as obras por sua importância, mas levar em conta a produção média do período” (Paixão; Trevisan, 2019, p. 748), inserindo o filme na tradição dramática. Essa inserção estaria ligada a realizar uma interpretação do filme como algo que “desenha sobre palavras”, que é “essencialmente visual”, diferente, portanto, da literatura (Williams, 1953, p.32 apud Paixão; Trevisan, 2019, p. 749). Isto é, o autor se preocupa em chamar atenção para o que há de específico na produção cinematográfica, criticando, com isso, as análises que não fazem uma leitura integrada, separando a questão propriamente técnica dos filmes dos temas que eles trazem.

Em um primeiro momento, seu método crítico convida os estudantes a discutir e escrever, descrevendo precisamente o conteúdo assistido. Entretanto, esse comentário discursivo não seria, ainda, crítica, “mas seu começo essencial, revelando um aprimoramento da observação e da memória” (Paixão; Trevisan, 2019, p. 750). Um segundo momento do método seria passar aos estudantes certas informações sobre técnicas filmicas e termos necessários para as análises. Conforme demonstram os autores Paixão e Trevisan (2019), nessa etapa, ainda era possível perceber nas análises julgamentos acerca da história, dos personagens ou da técnica, o que ainda não seria crítica. É apenas a partir da adoção de um “olhar sociológico”, isto é, a realização de uma leitura interna dos filmes combinada com elementos externos a eles, que configuraria a crítica filmica.

Em consonância a tudo que foi apresentado a respeito das especificidades do “materialismo cultural” e da emergência do novo, o método de análise filmica de Williams nos ensina a perceber a “mudança social através do filme como instrumento para o conhecimento, educação e ação” (Paixão; Trevisan, 2019, p. 751). Podemos concebê-lo como a operacionalização das ferramentas de seu “materialismo cultural” – de sua hipótese cultural das estruturas de sentimento – aplicadas ao cinema, pelo próprio autor. Deixando-nos de lição não permitir que a análise se limite à leitura interna dos filmes, mas a faça dialogar com o contexto social, em um intrincado jogo entre o interno e o externo.

Grande parte da produção intelectual de Williams sobre cinema esteve voltada a combater a resistência do meio acadêmico e erudito em relação ao cinema e evidenciar seu potencial e possibilidades expressivas, que teriam o mérito de enriquecer a tradição dramática. Entretanto, para que a produção de cinema realizasse sua promessa como arte dramática, seria preciso que, antes, se reconhecesse seu lugar no interior desta tradição. Do contrário, incorrer-

se-ia ao erro de ver, no filme, apenas resíduos incidentais do drama, um subproduto de uma produção artística a qual o teatro e a literatura seriam os representantes autênticos.

Como sugere Williams (2014), a falta de consciência dos cineastas a respeito dos recursos e elementos dramáticos disponíveis é, em grande medida, responsável pela mediocridade que caracteriza grande parcela da produção cinematográfica corrente. Por isso, para o autor, a consagração do cinema como meio de expressão privilegiado de nosso tempo estaria no controle dos recursos técnicos e narratológicos disponíveis ao filme. Pois, não basta ao artista sentir, “ele deve, na medida em que é um artista, encontrar maneiras de realizar e comunicar, total e definitivamente, a experiência corrente” (Williams, 2014, p. 613).

Retomando, se o cinema é uma expressão total é porque é capaz de acionar grande parte dos códigos e ferramentas estéticas disponíveis – e até mesmo superá-los – para a construção de sua narrativa. Entretanto, como dito anteriormente, a questão da técnica se impõe, pois, escrever adequadamente para um filme é “escrever para a fala, o movimento e a imagem como partes necessariamente relacionadas de um todo: e o controle da caneta sobre a concepção total deveria se tornar, precisamente, o controle da câmera” (Williams, 2014, p. 611). Para Williams, nenhum cinema demonstrou melhor domínio sobre esse “princípio de integração”, o controle total da obra de arte fílmica, como o expressionismo alemão da década de 1920, pois, nele, identifica-se a integração e controle de todos os elementos estéticos: trabalho de câmera, cenografia, atuação e assim por diante, todos concebidos para funcionarem juntos para o efeito estético desejado”.

Se estamos convencidos de que cinema foi capaz de exprimir, a partir de seu dispositivo narrativo, as transformações mais sutis e profundas em curso na sociedade emergente da transição do século XIX para o século XX, apreendendo sua mobilidade, fluidez e flexibilidade, podemos concluir que o estudo de suas convenções e aplicações, quando aliado a uma análise da totalidade social, pode nos conduzir ao conhecimento das estruturas sociais de determinado contexto tal como estão sendo sentidas e pensadas. Por isso, o tópico seguinte se ocupará de apresentar componentes fundamentais do dispositivo cinematográfico.

1. 3 Ferramentas e recursos para a análise fílmica: expressando-se de maneira audiovisual

Para introduzir a última seção do presente capítulo, a qual versará sobre os termos de análise fílmica a serem operacionalizados nos capítulos seguintes, gostaríamos de apresentar, ainda que brevemente, alguns princípios teóricos dos estudos de sociologia da cultura que nos levam a dar ênfase sobre o conhecimento dos recursos estéticos e narratológicos da obra de arte,

são eles: a ideia de autonomia da obra de arte e o lugar do estilo no trabalho de análise artística. Para, então, apresentar as categorias imprescindíveis para a execução de nossos objetivos, a fim de familiarizar o leitor.

Como discutido anteriormente, a obra de arte é capaz de nos exprimir. Ela tem, se assim quisermos colocar, qualidade sociológica. Entretanto, é preciso advertir que somente a partir de uma abordagem teórico-metodológica sensível e acurada de apreensão do objeto artístico, questionando-o de maneira adequada, acessamos o plano de fundo social disponível. Pois, é preciso pontuar, a arte encontra justificação e valor em si mesma, não dependendo das ingerências de outros campos do conhecimento – mesmo o das ciências humanas que parece imiscuir-se às preocupações da arte –, para se afirmar. Embora prática social, sua finalidade não está no que nos informa a respeito de seu contexto social, histórico, cultural ou, ainda, de suas condições de produção. Como nos lembra Susan Sontag²⁶ sua especificidade está em ser uma experiência sensível, não conceitual: “[...] o conhecimento que obtemos por meio da arte é uma experiência da forma ou estilo de conhecer alguma coisa, e não um conhecimento de alguma coisa (como um fato ou um juízo moral) em si mesma” (Sontag, 2020, p. 36). Ela é, para usar uma categoria cara aos estudos da cultura, autônoma. E, para sermos mais precisos nos usos de tal categoria, é *relativamente* autônoma. O que, de antemão, exige do sociólogo cautela ao se lançar sobre outro campo disciplinar, sob o risco de amesquinhar a experiência estética com sociologismos mecânicos. Mas, também, e aqui a cautela deve ser proporcional, se preocupar em manter no trabalho de pesquisa a vigilância epistemológica, a fim de, mesmo trilhando outros terrenos disciplinares, não perder o rigor científico. É em nome de tais cuidados que se faz necessário uma explanação, ainda que breve, acerca da autonomia relativa da obra de arte.

No campo das ciências sociais, uma prática ou fenômeno autônomo é aquele que pode ser estudado isoladamente, uma vez que apresenta um conjunto de leis próprio. É, em outras palavras, um processo autogovernado. No tocante à arte, o sociólogo francês Pierre Bourdieu é um dos expoentes nesta discussão²⁷. Em seus estudos sobre as esferas da arte moderna e europeia, o autor defende que o século XIX foi marcado pela a emancipação social e cultural da arte e da literatura modernas em relação às esferas do poder, tais como a política e a religião.

²⁶ Susan Sontag (1933–2004) foi escritora, ensaísta, cineasta, filósofa, professora, crítica de arte e ativista norte-americana, conhecida por suas reflexões sobre arte, fotografia, política e cultura contemporânea.

²⁷ Tal tema é explorado em diversas obras, como: “Algumas propriedades dos campos” (1983); “Gênese histórica de uma estética pura” (1989); “A conquista da autonomia” (1996); “A lógica do processo de autonomização” (1999), entre outras.

Nesse campo autônomo, artistas e intelectuais produzem suas obras em detrimento da demanda e sanção de agentes externos, em uma postura que ficou conhecida como “a arte pela arte”. Para sociólogo francês, bem como demais pensadores, o século XIX representa a fase crítica de emergência do campo artístico e literário, em que se funda uma nova posição, a estética pura, que insurge à revelia das pressões do mercado, do poder político, ou mesmo da dita “arte social²⁸”. É verdade, também, que a própria noção de autonomia é ponderada pela teoria dos campos de Bourdieu, uma vez que a autonomia é sempre relativa, pois, “varia de acordo com o maior ou menor peso dado às forças internas ao campo como definidoras do que é legítimo ou ilegítimo; quanto menos autônomo, mais um campo está sujeito às inferências externas e aos poderes temporais” (Montagner; Montagner, 2011, 261).

Entretanto, o debate sobre autonomia social da arte parece ter sofrido certo desgaste, uma vez que diversas experiências fora do continente europeu demonstraram a fragilidade de seus pressupostos, como demonstra o pesquisador Artur Freitas (2005). É o caso da genealogia do modernismo no Brasil e América Latina, mas, também, nas relações conflituosas entre arte, mercado e neoliberalismo, tão características de nosso tempo; sob o atual fenômeno de hiperinstitucionalização das esferas culturais, autores se questionam se a produção artística e cultural não estaria, agora, lançada à lógica da burocracia, do lucro e do espetáculo (Freitas, 2005). Ainda assim, para nossos desígnios, falar em autonomia da obra de arte continua pertinente, embora a partir de outro ângulo.

Não negamos o elemento social da arte. Sabemos, como a primeira parte do texto demonstrou, estar ela histórica, social e culturalmente sintonizada à sua época. Portanto, do ponto de vista social, não tomamos o partido daqueles que buscam para a arte um lugar de exceção, como é o caso das correntes formalistas, que enxergam uma separação absoluta da arte em relação às determinações externas ao campo estético. Entretanto, é preciso falar de outro tipo de autonomia. Para o historiador da arte Charles Harrison (1998), podemos pensar a noção de autonomia a partir de três perspectivas: autonomia enquanto experiência estética, enquanto forma artística e enquanto condição de produção. Enquanto a última delas, autonomia enquanto

²⁸ “[...] e a indignação moral contra todas as formas de submissão aos poderes ou ao mercado, quer se trate do empenho carreirista que leva alguns literatos (pensa-se em um Maxime du Camp) a perseguir os privilégios e as honras, quer da submissão as solicitações da imprensa e do jornalismo que precipita autores de folhetins e de vaudevilles em uma literatura sem exigências e sem escritura, desempenhou um papel determinante, em personagens como Baudelaire ou Flaubert, na resistência cotidiana que levou a afirmação progressiva da autonomia dos escritores; e é certo que, na fase heroica da conquista da autonomia, a ruptura ética é sempre, como se vê bem em Baudelaire, uma dimensão fundamental de todas as rupturas estéticas” (Bourdieu, 1992, p. 79).

condição de produção, está ligada a autonomia social da arte, discutida nos parágrafos acima, as duas primeiras estão ligadas à particularidade da experiência estética, sensível e subjetiva, em que o estético não seria um dado histórico ou social ou então uma informação inerente a ser desvelada na obra de arte, mas sim uma experiência particular, uma forma autônoma de apreciação e julgamento. Algumas palavras de Susan Sontag (2020) talvez nos ajudem a aprofundar esse entendimento:

Uma obra de arte vista como obra de arte é uma experiência, não uma declaração nem uma resposta a uma pergunta. Uma obra de arte é uma coisa no mundo, não apenas um texto ou comentário sobre o mundo. Não estou dizendo que uma obra de arte cria um mundo que é inteiramente autorreferente. É claro que as obras de arte (com a importante exceção da música) se referem ao mundo real – ao nosso conhecimento, à nossa experiência, aos nossos valores. Apresentam informações e avaliações. Mas seu traço característico é que geram não um conhecimento conceitual (que é o traço característico do conhecimento discursivo ou científico – p. ex., filosofia, sociologia, psicologia, história), mas algo como um entusiasmo, um fenômeno de envolvimento, de julgamento num estado de sujeição ou fascínio. Isso significa que o conhecimento que obtemos por meio da arte é uma experiência da forma ou estilo de conhecer alguma coisa, e não um conhecimento de alguma coisa (como um fato ou um juízo moral) em si mesma (Sontag, 2020, p. 36).

Aqui, tais colocações – em especial sua ênfase à primazia da forma e do estilo – servem tanto como provocação quanto advertência em relação aos cuidados que devem ser tomados ao se empreender um trabalho interdisciplinar. Não buscamos – e o materialismo cultural tal como apresentado anteriormente corrobora – encontrar na obra de arte pressupostos sociológicos previamente adquiridos ou um reflexo estilizado de nossa leitura das dinâmicas sociais, mas sim apreender na produção artística produtos da consciência e sensibilidade humanas que ofereçam compreensões, ainda que não extravagantes, pelo menos originais acerca da realidade que partilhamos, pois, “uma obra de arte é uma maneira de mostrar, registrar ou testemunhar que dá forma tangível à consciência; seu objetivo é tornar explícito algo singular” (Sontag, 2020, p. 44). Para nós, trata-se, então, de conhecer *pela* experiência da obra de arte, não a redimir de sua “puerilidade” por meio do conhecimento sociológico, revestindo-a de uma pretensa seriedade. Tais ressalvas nos mantêm atentos à complexidade de nosso objeto de pesquisa, que conserva, como a própria noção de autonomia relativa sugere, um aspecto duplo:

O que se pretende de tal perspectiva é que faça justiça ao duplo aspecto da arte: como objeto e função, como artifício e forma viva de consciência, **como superação ou suplementação da realidade e explicitação de formas de se relacionar com a realidade, como criação individual autônoma e fenômeno histórico dependente** (Sontag, 2020, p. 46, grifo nosso).

Acreditamos que a noção de “redução estrutural” do sociólogo e crítico literário Antonio Candido – afinado aos pressupostos cultural-materialistas de Raymond Williams, embora nunca

tenham dialogado diretamente – oferece-nos uma perspectiva teórica à altura dos desafios que se impõem ao trabalho científico com obras de arte:

[...] O escritor toma os dados da realidade, submete-os à fantasia e produz algo que, apesar de muito parecido com a realidade, é outra coisa. **O que me interessa não é tanto a relação do texto com a sociedade, é a transformação da sociedade em texto, devido ao processo de “redução estrutural”.** Fazendo uma comparação primária, me interessa averiguar de que maneira o autor mói a realidade, que sai transformada, assim como a carne de boi é posta na máquina de moer e acaba croquete. Croquete não é boi, é uma coisa nova, que obviamente provém da realidade, mas difere dela. Na realidade não existe croquete, existe carne de boi. Num estudo de economia eu falo da carne de boi, indico seu preço, avalio seu peso; mas se estou fazendo literatura produzo um croquete. Esta “redução estrutural” faz com que a literatura parta da realidade e seja autônoma, independente em relação a ela. [...] (Candido, 2002, p. 170, grifo nosso).

A partir desse excerto, podemos retirar dois dos pressupostos centrais da sociologia da obra de arte de Antonio Candido: mesmo produto da sociedade, a obra de arte é algo novo e diferente. Pois, ao transformar, transfigurar ou deformar a realidade a partir de determinada consciência e sensibilidade de seus realizadores, a produção artística produz seus próprios núcleos de significado, justificação e objetivos. Apresenta-nos um novo mundo, não enquanto reprodução, mas sim fonte ativa. E, em segundo lugar, para o analista com preocupações sociológicas, os sentidos e significados desse novo mundo devem ser investigados a partir de como os elementos sociais operam no interior da obra, ou seja, como o elemento social é internalizado e passa a desempenhar papel na organização e estrutura formal da obra. Nesta compreensão, as divisões entre arte e sociedade pouco importam, uma vez que, considerados indissociáveis, cabe ao analista demonstrar como a obra de arte – a partir de que processo de fatura, elementos de composição, recursos de estilo –, trabalha os fatores externos de forma ativa. Adotando esse caminho, “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (Candido, 2014, p. 17).

Não é difícil apreender a correspondência desses argumentos em relação à crítica materialista de Raymond Williams, pois, como vimos, a hipótese cultural das estruturas de sentimento nos convida a buscar a consciência prática, os significados e valores tal como são vividos ativamente, no interior da obra de arte. Trata-se de apreender como a consciência prática dos processos dinâmicos da sociedade são organizados na produção artística, a partir de determinado estilo que evidencia determinado pensamento, determinada experiência social. Portanto, tanto redução estrutural quanto estruturas de sentimento, enquanto noções metodológicas, advogam em favor da autonomia estética da obra de arte em relação à documentação histórica. E o caminho para assumir a arte como processo vivo de produção e

pensamento é dar ênfase ao que ela tem de específico: seu estilo. Se é por meio do estilo de uma obra de arte que a conhecemos, é preciso defini-lo. David Bordwell, em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), o define da seguinte maneira: “considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (Bordwell, 2013, p. 17).

O autor aprofunda:

Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (Bordwell, 2013, p. 17).

Consideradas essas técnicas, também é preciso pontuar que a distinção corrente entre forma e conteúdo é um equívoco, do qual estamos cientes. Ainda segundo Bordwell (2013, p. 21), “por mais que o espectador possa ser envolvido pelo enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência fílmica depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha”, portanto, não se conhece qualquer conteúdo sem sua expressão formal, o que torna forma e conteúdo termos indissociáveis. “O estilo”, afirma Bordwell (2013, p. 22), “não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra”. Ligado a isso, também são fundamentais as considerações de Susan Sontag (2020). Para a autora, “todo estilo depende de algum princípio de repetição ou redundância e pode ser analisado em seus termos” (Sontag, 2020, p. 50). Se não percebemos “como a obra se repete, a obra é, quase literalmente, imperceptível e, portanto, ininteligível ao mesmo tempo” (Sontag, 2020, p. 50). É a percepção da repetição que torna uma obra de arte inteligível. A essa altura da discussão é oportuno advogar a favor de um método de fatura da dissertação que se evidenciará nos próximos dois capítulos: optamos por, nos momentos de descrição do conteúdo fílmico, nomear continuamente os enquadramentos, movimentos de câmera e demais recursos cênicos, mesmo em suas repetições, a fim de tornar flagrante ao leitor, pela experiência da leitura, a recorrência de seus usos e sua consequente produção de sentido na obra cinematográfica. Esse recurso se fará notar, principalmente, no segundo capítulo, ao longo da descrição e análise do curta-metragem *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016). No terceiro capítulo, por sua vez, tal procedimento será atenuado, em virtude de uma metodologia alternativa, que será apresentada. Como dito anteriormente, é somente pela observação de um modo peculiar de expressão que chegamos à consciência prática presente na obra, uma vez que “todo estilo encarna uma decisão epistemológica, uma interpretação do que e como percebemos” e, ainda, “todo estilo é um meio de insistir em alguma coisa” (Sontag, 2020, p. 51).

A partir dessas considerações, podemos olhar, agora, para as técnicas e recursos que nossos objetos de pesquisa requeriram para análise. Para uma sociologia do cinema, é preciso que estejamos munidos do que há de específico na linguagem e técnica cinematográficas. E, ainda, que estejamos familiarizados com sua história, sabendo localizar determinadas correntes, tendências estéticas, movimentos e convenções, à linha temporal de sua trajetória como expressão artística ao longo das décadas. Para isso, lançamos mão de obras específicas da literatura de cinema²⁹.

Dentre as análises de diferentes matizes passíveis de serem aplicadas ao tratamento de uma obra fílmica – apresentadas por Francis Vanoye e Anne Goliot-lété (2008) ao longo de seu texto –, a que melhor se adequa à natureza do presente trabalho é a análise e interpretação sócio-histórica. A partir dela, compreende-se que “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 54) e tem como hipótese diretriz que um filme sempre “fala” do seu presente e, por isso, é cabível ao analista interrogá-lo. Nesta chave de análise, busca-se “interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 55). Aqui, a interrogação a ser feita é realizada à luz das hipóteses previamente construídas a partir do conhecimento sociológico.

Demonstrando a confluência existente entre ambas perspectivas, a sociológica e da análise fílmica, Vanoye e Goliot-lété escrevem:

“Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada”. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). Reflexo ou recusa, o filme constrói um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 56).

Como defendemos ao longo do texto, em uma compreensão materialista, recusa-se a leitura de “reflexo”, afirmando-se, em seu lugar, o caráter ativo da produção cultural. Os próprios autores seguem por essa direção quando afirmam: “Adaptada ou não a um projeto deliberado, o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta

²⁹ Como *O que é cinema* (2018), de André Bazin, *A estética do filme* (2006) e *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003) de Jacques Aumont e Michel Marie, *A Linguagem Cinematográfica* (2005) de Marcel Martin, *Ensaio sobre a análise fílmica* (2008) de Francis Vanoye e Anne Goliot-lété e, também, *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013) de Luiz Carlos Oliveira Júnior, entre outros.

agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 58). Entretanto, para a realização da análise e interpretação sócio-histórica é preciso estar munido de um vocabulário e repertório conceitual próprios à apreensão da obra cinematográfica, isto é, dos recursos e técnicas essencialmente visuais empregados pelos autores na realização da obra. Para melhor elucidá-los, recorreremos à apresentação em quatro tabelas:

Tabela 1 – Componentes do plano cinematográfico

COMPONENTES DO PLANO	
Definição de plano	Porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte.
1. Duração	Do ‘instantâneo fotográfico’ ao plano que esgota a capacidade total de carga do filme na câmera
2. Ângulo da filmagem	Tomada frontal, tomada lateral, plongée/contre-plongée etc.
3. Fixo ou em movimento	Câmera fixa/câmera em movimento: <i>travelling</i> , panorâmica, movimento com a grua, câmera na mão etc; objetiva fixa/zoom: movimento ótico
4. Escala (lugar da câmera com relação ao objeto filmado)	Plano geral ou de grande conjunto; plano de conjunto, plano de meio conjunto; plano médio (homem em pé); plano americano (acima do joelho); plano próximo (cintura, busto); primeiríssimo plano (rosto); plano de detalhe (<i>insert</i> , pormenor).
5. Enquadramento	Inclui o lugar da câmera, a objetiva escolhida, o ângulo de tomadas, a organização do espaço e dos objetos filmados no campo.
6. Profundidade de campo	De acordo com a objetiva escolhida, a iluminação, a disposição dos objetos no campo, o lugar da câmera, a parte de campo nítida, visível, será mais ou menos importante.

7. Situação do plano na montagem, no conjunto do filme	Onde? Em que momento? Entre o quê e o quê? Etc.
8. Definição da imagem	Cor/preto e branco, ‘grão’ da fotografia, iluminação, composição plástica etc.

Fonte: (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 2008, p. 58).

Em relação aos planos, seus nomes e diversidade, dialogamos com Laurent Jullier e Michel Marie (2009), que afirmam existir uma variedade impressionante de designações, conforme a nacionalidade e a perspectiva estética de teóricos e cineastas. O que em algumas referências é chamado de “plano médio”, em outras é denominado “meio primeiro plano” – e isso se repete com os demais enquadramentos. Para solucionar esse impasse, assim como propõem Jullier e Marie, restringiremos nosso escopo a um número reduzido de nomenclaturas, sintetizando-as da seguinte forma: ao falarmos de primeiríssimo plano ou *close-up*, estaremos nos referindo a um recorte preciso da face de um personagem ou de um objeto visto em detalhe; o primeiro plano corresponde à imagem do ombro para cima; o plano médio, da cintura para cima; o plano americano, do joelho para cima³⁰; o plano de conjunto oferece uma vista parcial da totalidade do espaço; e, por fim, o plano geral mostra o espaço por inteiro, evidenciando suas proporções em relação aos demais elementos do ambiente. Além disso, os quadros que fragmentam mais a imagem podem ser chamados de planos fechados; os que revelam uma porção maior do espaço, de planos abertos. Visto que, no cinema, os corpos estão sempre em movimento e os quadros, antes de funcionarem isoladamente, ganham sentido quando colocados em sequência – por efeito da montagem –, manteremos certa flexibilidade em relação a essas nomenclaturas. Ainda que ofereçam critérios úteis de observação, essas categorias não esgotam as possibilidades de organização dos corpos e objetos no espaço: às vezes, os personagens se curvam, e vemos o corpo inteiro, mas não temos acesso ao contexto do ambiente; em outras, alguns personagens aparecem da cintura para cima, enquanto outros surgem de corpo inteiro, num espaço que não conseguimos distinguir com clareza. Enfim, a dinamicidade da composição dos planos nos impede de sermos demasiado rígidos.

³⁰ Podemos empregar o termo plano americano também para nos referir a enquadramentos que privilegiam o corpo humano em detrimento da exposição do espaço. Ou seja, é possível classificar o plano como americano sempre que a composição mostrar mais da figura do que do ambiente, com foco na ação corporal e pouca ênfase na espacialidade que a envolve. Isso se aplica, inclusive, a situações em que o personagem esteja ajoelhado, curvado ou em outra posição que possa gerar ambiguidade na análise do enquadramento.

Consciente dos componentes do plano, o realizador é capaz de se expressar de maneira exclusivamente visual. À título de ilustração, lançando mão das propriedades de escala e enquadramento, o realizador apresenta ao espectador o ponto de vista do qual é narrada a história: Se de modo subjetivo, com a câmera assumindo a perspectiva de um personagem, ou objetivo, quando a câmera registra sem que se identifique com um personagem em particular. Em relação ao ângulo, os usos de lateralidade e verticalidade dão mostras das relações dos personagens com o cenário, podendo, de acordo com seus usos, demonstrar hierarquias de poder, sentimento de desconforto e impotência ou, ainda, desequilíbrio e atordoamento. Quanto à profundidade de campo, com uma grande profundidade de campo, mostra-se tudo em foco, ampliando o campo de visão, o que pode servir à narrativa caso se busque admitir mais elementos cênicos à ação exibida ou, então, pouca profundidade de campo, desfocando parte do quadro e incidindo o foco sobre ações e personagens determinados.

O domínio ou, então, o manuseio seguro de tais componentes, diferenciam o espectador do analista. Para o segundo, “seu desejo é ‘compreender’ o filme ou o fragmento escolhido a fim de estar em condições de elaborar um discurso a seu respeito” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 18). Para isso, é preciso adotar uma postura específica em relação ao filme, passando a formular questões centradas no “como” e não no “por que?”. Isto é, “como o filme conseguiu produzir em mim este ou aquele efeito?”, “como o filme me conduziu a simpatizar com determinado personagem e a achar outro odioso?”, “como o filme gerou determinada ideia, determinada emoção, determinada associação em mim?”. Para seguir por este caminho e estar à altura de solucionar tais quebra-cabeças é imprescindível dominar os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica. Pois, “analisar um filme ou um fragmento é decompô-lo em seus elementos constitutivos” e, em um segundo momento, “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 15).

Entre as demais observações a serem feitas, pontuamos que “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas”, pois “os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em ‘escolas estéticas’, ou nelas se inspiram a posteriori” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 23). Em lugar de discorrer acerca delas nesta etapa do trabalho (o cinema dos primeiros tempos, o cinema hollywoodiano clássico, o cinema soviético dos anos 1920, os cinemas da modernidade), dedicaremos o capítulo de análise das obras para abordar as formas

cinematográficas e afinidades estéticas que lhes são pertinentes, como o *western spaghetti* e a ficção científica estadunidense que se fizeram dignas de nota ao longo das análises.

Ademais, existem determinadas ferramentas narratológicas que nos auxiliam na compreensão do “funcionamento narrativo próprio de um filme particular, ou de uma parte de um filme particular” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 39). Sobretudo, a tripartição história, diegese e narrativa:

Diz-nos que **a história é ‘o significado, o conteúdo narrativo’ [...]. O termo diegese**, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), **designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe** (ou ‘pós-supõe’), em todo caso, que lhe é associado. No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão [...] O lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão é evidentemente a narrativa, definida por Marc Vernet como ‘o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada’. **É a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe**” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 40-41, grifo meu).

É a manipulação dessas ferramentas que garantirá ao analista desconstruir os elementos constitutivos do filme para descrevê-lo e, em seguida, estabelecer elos entre esses elementos isolados, interpretando a obra. Como demonstram Vanoye e Goliot-lété (2008, p. 42), “um *traveling* por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem [...] o conteúdo e a expressão formam um todo”. Afinal, “não é possível pretender trabalhar sobre o sentido de um filme sem convocar de imediato e em sincronia a história e a maneira” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 42). O que corrobora com a discussão acerca da indissociabilidade entre forma e conteúdo trabalhada acima.

À título de ilustração, a história de Madalena (Madiano Marcheti, 2021) pode ser apresentada da seguinte maneira: o corpo de Madalena, uma travesti, é encontrado em uma plantação de soja, e três jovens, embora sequer se conheçam, são afetadas, em maior e menor grau, por sua morte. Entretanto, a diegese – ou, então, universo diegético – da trama é o pseudomundo, o universo fictício no qual a história se engendra. O que compreende, de maneira mais ampla do que a de história, “tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e de motivações nos quais elas surgem” (Aumont, 2006, p. 114). Isto é, neste caso, o interior de Mato Grosso do Sul contemporâneo, a supremacia do agronegócio na paisagem e dinâmica de vida dos personagens, a LGBTQfobia, o estilo de vida dos personagens, etc.

Apesar disso, com história e diegese temos dois elementos não especificamente fílmicos. Apenas quando se combina o conteúdo em conjunto com o meio que dele se encarrega, isto é, seus componentes expressivos (como os apresentados nas tabelas), que temos uma obra passível de gerar significação. É justamente a esse trabalho de análise que unifica conteúdo e expressão formal, à luz das hipóteses construídas, que nos dedicaremos nos capítulos seguintes.

Por fim, com o que foi dito neste capítulo, buscou-se demonstrar a maneira como o cinema pode ser abordado como objeto de estudo, passando das contribuições sociológicas a respeito do filme até uma imersão em suas propriedades particulares. Os capítulos que se seguem, dois e três, são focados na análise das obras fílmicas *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016) e *Madalena* (2021), respectivamente. Neles, assumindo o compromisso com nossos pressupostos teórico-metodológicos, buscamos apreender a consciência prática dos processos dinâmicos da sociedade sul-mato-grossense presente nos filmes, com os objetivos de 1) reconstruir, a partir da descrição e análise da obra fílmica, como a experiência sociocultural de Mato Grosso do Sul é organizada esteticamente no filme, buscando apreender os sentimentos, as ideias e as intenções ativas no curso narrativo da obra. E, também, 2) realizar, a partir da descrição e análise da obra fílmica, a reconstrução da sociedade sul-mato-grossense interna da obra – o Mato Grosso do Sul tal como construído cinematograficamente –, isto é, como a realidade social que julgamos conhecer foi transformada, deformada, transfigurada a fim de se produzir uma resposta original a ela.

CAPÍTULO 2. *A VEZ DE MATAR, A VEZ DE MORRER* (2016): UM *WESTERN* DE MATO GROSSO DO SUL

O presente capítulo tem como objetivo realizar a análise do curta-metragem *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) a partir da hipótese cultural das estruturas de sentimento, tal como apresentada no capítulo anterior. Em termos de objetivos, temos dois principais: 1) reconstruir, a partir da descrição e análise da obra fílmica, como a experiência sociocultural de Mato Grosso do Sul é organizada esteticamente no filme. Aqui, interessa-nos apreender os sentimentos, as ideias e as intenções ativas no curso narrativo da obra. E, também, 2) realizar, a partir da descrição e análise da obra fílmica, a reconstrução da sociedade sul-mato-grossense interna da obra – o Mato Grosso do Sul tal como construído cinematograficamente –, isto é, como a realidade social que julgamos conhecer foi transformada, deformada, transfigurada a fim de se produzir uma resposta original a ela.

Para além dos objetivos norteadores, é preciso pontuar, também, os aspectos que serão observados a fim de alcançarmos-los: em primeiro lugar, o emprego dos meios e recursos cinematográficos – a “gramática” cinematográfica – em função da construção narrativa; a repetição de tais recursos, configurando um estilo particular à obra; o cenário, a fim de apreender que Mato Grosso do Sul está presente na obra, como é enquadrado e cenicamente construído; os sentimentos e reflexões específicos engendrados pelo dispositivo cinematográfico; a direção, observando como os corpos são dispostos em cena e a relação dos personagens com o espaço fílmico; o som, analisando os usos e a função que a trilha sonora – em seu sentido abrangente – ocupa na composição dramática do filme.

Afora isso, em se tratando de um curta-metragem, foi possível abarcar a totalidade da obra para a descrição e análise, contemplando todas as sequências. Em relação à organização do texto, a exposição da narrativa fílmica foi pensada em termos de um texto “corrido”, respeitando a ordem não-cronológica dos acontecimentos, que, como será discorrido, possui função dramática na economia da obra. Além disso, aqui, a descrição e análise das sequências será concebida como um processo unificado, imiscuindo a descrição dos planos à leitura de suas consequências reflexivas.

Indo ao filme, o curta-metragem *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) conta, a partir de uma narrativa não-linear e com elementos de realismo mágico, o entrelaçamento da vida de três homens, ligados em decorrência de um caso de homicídio, em uma cidade do interior do

centro-oeste brasileiro. Na história, Élcio, o frentista de um posto de combustível local, assassina um rapaz por tê-lo desprezado sexualmente. Moribunda, a vítima retorna dos mortos e pede a seu primo, um rapaz adolescente, que vingue sua morte. O jovem cumpre, resignado, a missão que lhe foi dada, disparando dois tiros – o segundo deles, fatal – contra o algoz da vítima, na sequência que encerra o filme.

À título de introdução, sabemos, por relato do diretor do filme, Giovani Barros, que o enredo da obra foi inspirado em casos de violência que aconteceram na região em que foi filmado, a cidade de Nova Andradina, interior do Mato Grosso do Sul. Ademais, natural de Dourados, Mato Grosso do Sul, mas formado em cinema pela Universidade Federal Fluminense – tendo realizado seus dois primeiros curtas-metragens no Rio de Janeiro –, o cineasta viu no roteiro a oportunidade de realizar uma obra que gerasse uma percepção de pertencimento com o que era filmando: “Tudo que existe no *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* me é muito próximo, são temas que sempre estiveram muito presentes no meu cotidiano. São espaços que me provocam memórias que naturalmente aparecem na imagem³¹”.

2.1 As estruturas de sentimento presentes em *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016)

Na primeira sequência do filme, assistimos a uma partida de futebol, ao estilo futebol de várzea, à luz do dia. Os corpos são filmados em plano americano, isto é, do joelho para cima, por uma câmera em movimento que acompanha veloz o ritmo frenético do jogo. A câmera, como que seduzida pelos corpos, parece absorta e excitada pelos detalhes dos corpos masculinos, evidenciando seus músculos e suor. No último plano da sequência, a câmera, em primeiro plano, é posicionada em frente à nuca de um homem que assiste à partida de um dos bancos. O vemos, portanto, de costas. Boné, camiseta azul-escura estilo polo, corrente de ouro, barba e pele branca. Em termos de unidade narrativa, estabelece-se, logo de início, uma ambiência de voyeur e objeto de desejo, predador e presa, alvo e atirador.

A sequência seguinte começa com um plano de conjunto que apresenta um posto de gasolina à beira de uma rodovia, ambiente de trabalho do homem que assista ao jogo na sequência anterior. Ele anda pelo ambiente, atende a freguesia e se comunica com seus colegas de trabalho. O próximo plano é um campo/contracampo que quebra a tranquilidade do que, até então, seria um dia ordinário de trabalho. Passamos, abruptamente, a um plano fechado no rosto de Élcio, o frentista, que fita assustado a paisagem a sua frente. No contracampo, em plano de

³¹ “Com toque de western, curta do MS fala sobre desejos reprimidos e vingança”. <https://cinefestivais.com.br/giovani-barros-fala-sobre-a-vez-de-matar-a-vez-de-morrer/>. Acessado em 25/11/2024.

conjunto, distante, vemos um rapaz adolescente ao lado de sua moto. Seu nome é Alan. Nesta sequência, fica evidente a tensão entre os dois personagens, demonstrando que, por uma razão que ainda nos é desconhecida, Alan foi ao encontro de Élcio, que, assustado, paralisou-se com sua aparição.

Na terceira sequência, em seis planos, alternados entre planos americanos e planos de conjunto, voltamos ao campo de futebol, onde assistimos a mais uma partida. Não parece, entretanto, tratar-se da continuidade da primeira sequência, mas, sim, outro momento. Aqui, a partida é interrompida após Alan, por conta de um movimento brusco durante a partida, acertar seu primo Robson na região da virilha, ao que ele reage encolhendo-se de dor sobre o gramado, lançando xingamentos àquele que o machucou. No último plano, Alan é afastado da partida pelos demais jogadores que buscam amainar a confusão instaurada. O vemos, irritado, dar as costas e abandonar o campo de futebol em direção ao horizonte que a câmera registra.

No plano seguinte, Alan, nu, filmado em plano americano, toma banho ao lado de um reservatório de água, jogando, com o auxílio de um galão cortado, água sobre seu corpo. Pela profundidade de campo, vemos, ao fundo, logo atrás de uma cerca de arames, ovelhas pastarem. A calma de seu momento a sós é interrompida pelo barulho de um tiro, ao qual ele reage, intrigado, buscando no horizonte a direção do disparo. O tiro fecha as três primeiras sequências, dando lugar ao título. “A vez de matar, a vez de morrer”, em letras amarelas destacadas por contornos pretos que escorrem, como sangue negro que se derrama, destacando-as do fundo também amarelo da imagem.

Pode-se dizer que as quatro sequências acima descritas constituem uma só unidade narrativa, que serve de introdução à atmosfera na qual habitam os personagens. Observamos, também, que há uma incidência maior de cortes secos e, a despeito dos planos de conjunto que servem de apresentação aos diferentes ambientes que compõem o universo diegético, tem-se um uso insistente de planos americanos e primeiros planos, ambos mais fechados, o que, para além de servir de culto aos corpos masculinos, realçando seus detalhes, evidencia uma atmosfera claustrofóbica, provocando uma sensação de enclausuramento dos personagens àquele universo.

Para além disso, tomamos conhecimento de um dos elementos narrativos fundamentais da obra: sua montagem não linear. A montagem, sabemos, é o elemento central da linguagem fílmica e está diretamente ligada à questão do tempo – sua concepção, construção e apresentação – na obra cinematográfica. Como nos ensina Marcel Martin (2005, p. 270), é o

tempo “que estrutura de forma fundamental e determinante qualquer narrativa cinematográfica”, sendo em relação ao tratamento dado ao elemento tempo que a construção de um filme deve ser analisada. Vale lembrar que narrar, informa-nos Jacques Aumont (2006), consiste em relatar um evento, real ou imaginário, isto é, ordená-lo, organizá-lo em determinada sequência de acontecimentos. Logo, construir uma narrativa implica em, impreterivelmente, enfrentar e solucionar a questão do tempo, da duração – seja diegética (o tempo desenrolado no interior fictício da obra) ou extra diegético (a duração tal como experimentada pelo espectador)

32.

Tal advertência faz-nos observar, logo nessas primeiras sequências, a partir dos avanços e retornos no tempo diegético, uma das assinaturas mais particulares da obra em análise. Em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer*, temos uma “montagem invertida”, para usarmos, novamente, as contribuições de Marcel Martin (2003). Com tal nomenclatura, o autor buscou designar narrativas que “alteram a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, saltando livremente do presente para o passado” (Martin, 2003, p. 197). Aqui, seu uso é, sobretudo, de motivação dramática. Nesta, o regresso ao passado consiste em pôr o espectador, desde o início, perante o fim do filme, o que contribui para a criação de uma unidade de tom da obra, produzindo uma síntese dos sentimentos e motivações que fundamentam todo o conjunto narrativo. Ligado a essa intensificação dramática, o espectador saber desde o início “que o drama vai acabar mal para o protagonista introduz uma atmosfera de fatalidade irremediável, que muito contribui para dar ao filme o seu carácter tão fascinante” (Martin, 2005, p. 276).

Uma escolha como essa em relação à construção temporal da obra pode ser também apresentada em termos das diferenças existentes entre narrativas do cinema clássico e narrativas do cinema moderno, como o faz Ricardo Zani (2009)³³. De modo geral, o cinema clássico –

³² Para uma maior compreensão do destaque do elemento tempo para a estética cinematográfica, consultar Marcel Martin (2003, p. 286): “Mas a primazia da duração sobre o espaço - e, por consequência, a afirmação de que o cinema é uma arte da duração - apresenta-se como indiscutível. A primeira é dinâmica, o segundo é passivo, ela é estrutura, ele é simples quadro. Ele intervém ao nível da imagem como um dos seus componentes, entre outros, enquanto a duração atua ao nível da narrativa e determina a totalidade do filme. O espaço está na duração, enquanto a duração organiza o espaço; este é deslocado, desintegrado, negado na sua qualidade de contínuo em proveito da duração”.

³³ Primordialmente, segundo as contribuições de Ricardo Zani (2009, p.133), “o cinema clássico possui uma curva dramática caracterizada por um começo, um meio e um fim bem-definidos, e sua segmentação respeita a distinção por blocos, estabelecendo uma divisão em etapas que permite uma visão clara dos acontecimentos narrativos, privilegiando-se uma tríade linear, que determina pontos distintos em um filme”. O cinema moderno, em contrapartida, “não é conservador como o clássico. É questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador”

que se refere, sobretudo, ao cinema hollywoodiano da primeira metade do século XX, que impôs sua influência sobre maneira de produzir e consumir cinema ao redor do mundo – vai buscar saídas e soluções criativas convencionais para seus problemas narrativos, lançando mão, na maioria dos casos, de uma narração em ordem cronológica, com um começo, um meio e um fim, em que o tema central da obra, assim como a resolução dos conflitos dramáticos são bem-definidos.

O cinema moderno, por sua vez – que se refere desde as vanguardas cinematográficas da década de 1920, os cinemas novos ao redor do globo a partir dos anos 1960 e, ainda, as experimentações estéticas do cinema contemporâneo –, oferece alternativas a esse modelo narrativo. Segundo Zani (2009, p. 134), ele é “questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador”. No tocante ao tempo, a decupagem-montagem do cinema moderno, na qual reside a diferença fundamental, “não tem a necessidade de seguir as regras formais do cinema clássico com começo, meio e fim – elas não existem nesse tipo de cinema –, e a divisão da obra, o entendimento das diegeses filmicas, deve seguir outras formas de segmentação” (Zani, 2009, p.141).

Na primeira sequência pós-título, Alan é registrado em um plano fechado, ajoelhado sobre o tumulo de seu primo Robson, no qual coloca uma coroa de flores. Na construção do plano, evidencia-se o uso de sombras na iluminação que, mais uma vez, remete-nos às práticas do cinema moderno, na medida em que “a luz, no cinema moderno, tende a ser mais poética, dramática, menos explícita e mais concentrada, com grandes pontos escuros e sombras bem-definidas” (Zani, 2009, p.139). A partir de então, veremos este uso da iluminação, que desataca as sombras sobre os personagens, repetir-se ao longo do filme, sobretudo com Alan. Dado o conflito psicológico no qual se encontra – o processo de luto somado ao dever de vingança –, tal recurso tem a função de dar expressão dramática a seus processos mentais mais sutis, dando a ele uma aura cada vez mais taciturna e atormentada ao longo da narrativa.

(ZANI, 2009, p.135). Logo, nessas obras, “não existe uma obrigatoriedade com relação à legibilidade da narrativa ou da progressão dramática. A trama não precisa transmitir sentidos e pode ser desenvolvida através de hipóteses, de sugestões e com um desenrolar cênico aleatório” (ZANI, 2009, p.133). Deste entendimento, surgem notáveis experimentações com o elemento tempo nas obras do cinema moderno ou de vanguarda.

Figura 1 – Em plano americano, Alan debruçado sobre o túmulo de seu primo.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

No plano seguinte, temos um plano de conjunto, Élcio está em pé, encostado sobre uma das bombas de combustível, repousando. Robson, de moto, entra pela esquerda do plano, estacionando. Ele está de camisa amarela, os botões abertos, exibindo seu corpo com desprendimento. Desce e entrega um galão de gasolina ao frentista pedindo que o encha, que reage um tanto desconfiado pela folga do rapaz. Em seguida, em plano médio, Robson cumprimenta os demais funcionários do posto, seus amigos. Aqui contrata-se o despojamento de Robson, à vontade, com a camisa aberta, em meio a seus amigos que vestem uniforme. A sequência, praticamente toda em plano médio, registra a interação dos colegas com uma câmera em movimento, que se agita entre os rapazes, demonstrando a descontração e liberdade que compõem suas trocas.

Conversam sobre a rotina do posto, discutindo a inserção de Alan, o mais jovem entre eles, na dinâmica de trabalho. No plano seguinte, com uma câmera estática e um primeiríssimo plano com profundidade de campo, Alan é registrado interagindo com seus colegas e vemos, ao fundo, com desfoque, Élcio enchendo o galão de gasolina enquanto presta atenção na conversa que se desenrola à sua frente, transmitindo um quê de contragosto. A câmera volta a se movimentar quando se detém novamente ao grupo de amigos. Neste plano, Robson tira a camisa e, em seguida, volta-se à Élcio, o provocando com uma piada. Quando passa para Élcio, no contracampo, muda-se para uma câmera estática, em *plongé*, que demonstra, simultaneamente, a rigidez e subalternidade que a figura de Élcio desperta nas lentes que o registram, contrastadas à dinamicidade e espontaneidade com as quais Robson se movimenta e é capturado.

Em seguida, a câmera está em ângulo frontal à Robson e vemos, no canto esquerdo do quadro, ombro e boné de um dos amigos com o qual conversa. Élcio, que enfim termina de encher o galão, entra pela direita do plano, ao que a câmera reage movendo-se ágil para enquadrar apenas os dois, Robson e Élcio, isolando-os dos demais. Robson tira um cigarro e o leva até a boca. Juntos, em plano médio, pela disposição de seus corpos, fica evidente a dicotomia entre os dois. A liberação de um, a observância do outro. Pele à mostra e decoro. Tensão e disputa de forças silenciosas que deflagram o domínio de um sobre o outro. E Élcio, aviltado na presença de seu companheiro de plano, só é capaz de reagir impondo seu poder objetivo em detrimento de sua perda simbólica: “Pode fumar aqui, não”.

Figura 5 – Em plano de conjunto, Robson chega ao posto e cumprimenta Élcio.



Figura 3 – Em plano americano, plongé, Élcio enche o galão de gasolina.



Figura 4 – Em primeiríssimo plano, Alan interage com colegas; ao fundo, desfocado na profundidade de campo, Élcio trabalha.



Figura 2 – Em plano médio, Élcio confronta Robson: “Pode fumar aqui, não”.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Aqui, observamos o uso do cigarro como um elemento dramático relevante, que voltará a delinear a natureza conflituosa da interação entre os dois personagens. Conduz-nos, também, ao desvelamento de algumas influências estéticas relevantes da obra, como o cinema *western*. Ao analisarem os filmes *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns Dólares a Mais* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966), do cineasta italiano Sergio Leone, os autores Delson de Matos Gomes e Luiz Antonio Vadico (2018), objetivaram demonstrar o papel que a figura do cigarro desempenha na produção de significados e sensações nos filmes de *western*. Para os autores, o

cinema se utiliza do “sistema de encadeamento de representações”, que aciona a memória do espectador, fazendo-o apreender da imagem mais do que lhe é visualmente apresentado, pois “os objetos carregam história e trajetórias e, com isso, possuem valores agregados que podem comunicar sobre o passado” (Gomes; Vadico, 2018 p. 102). No caso dos cigarros, em seus usos, “a imagem do homem que fuma – moderno, selvagem e livre – construída pelo próprio gênero [o *western*] e pelas propagandas de cigarro é, de certa forma, associado ao personagem e passa a possuir valor agregado às suas características psicológicas” (Gomes; Vadico, 2018 p. 102).

Assim, ao incluir o cigarro na dinâmica das cenas, o cineasta transmite informações não-verbais que ajudam a compor e complexificar seus personagens, além de dinamizar a narrativa, tornando-a visualmente mais intrigante. Em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) observamos, também, a construção de atributos ligados a masculinidade e liberdade. De modo mais específico, no curta-metragem, o cigarro possui o mérito de nos informar a respeito das relações de força entre os personagens: qual deles possui o domínio sobre o outro em determinada interação, de acordo com o ambiente e as circunstâncias nas quais se encontram.

Dito isto, nesta altura da narrativa, faz-se necessário olhar com mais atenção para essa influência estética tão flagrante para o curta-metragem que é o cinema western, ou, como conhecido nacionalmente, “os filmes de faroeste”. Em suas reflexões sobre o *western*, André Bazin³⁴ (2018), afirma que sua realidade mais profunda é o mito. Para o autor, “o *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão (Bazin, 2018, p. 259). Tendo a Conquista do Oeste³⁵, que já existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, encontrado “na tela uma promoção à sua altura, como se as dimensões da imagem se

³⁴ O francês André Bazin (1918 – 1958) foi um dos críticos e teóricos de cinema mais influentes do mundo. Entre seus maiores legados estão suas contribuições teóricas a respeito do realismo cinematográfico e a fundação da revista *Cahiers du Cinema*. Além disso, foi um dos principais influenciadores da Nouvelle Vague, sendo conhecido como o mentor do movimento.

³⁵ A “Conquista do Oeste” ou “Marcha para o Oeste”, como é denominada pela bibliografia dominante, refere-se ao violento processo de invasão, expropriação e colonização dos territórios habitados por povos indígenas no oeste estadunidense, intensificado a partir do século XIX. Esses territórios eram considerados “vazios” ou “subaproveitados” na perspectiva dos colonizadores, o que justificava sua apropriação sob a retórica do “destino manifesto”. “Geograficamente, o Oeste é demarcado pelo território localizado a oeste do Rio Mississippi até o Oceano Pacífico, tendo como limites o Rio Grande, ao sul, e a fronteira com o Canadá e os Montes Apalaches, ao norte. Em torno do processo de colonização flutuam definições referentes à religião, ao expansionismo, à ideia de ‘destino-manifesto’ que até hoje guia o país e faz parte da própria cultura dos colonos que atravessaram o Oceano Atlântico para dominar o norte da América a partir do século XVI [...] Estima-se que mais de 300 mil pessoas rumaram para o oeste americano por volta de 1850, motivadas pela promessa de uma nova vida ancorada em uma vasta extensão de terra a ser arrendada ou pela busca por ouro.” GÊNEROS – O WESTERN – Era uma vez a oeste do Mississippi...”. <https://medium.com/cena-a-cena/g%C3%AAneros-o-western-1-era-uma-vez-a-oeste-do-mississippi-2418535fd79b> Acessado em 23/12/2024.

confundissem, enfim, com as da imaginação” (Bazin, 2018, p. 260). Ao debruçarmo-nos sobre as obras do *western* clássico, observamos “valores como a luxúria do indígena, a inocência da donzela puritana, o combate à barbárie e a preservação racial, garantias da ideia de nação que, desse modo, se expande sob o amparo da teleologia cristã” (Parente; Da Motta, 2022, p. 30). Tais elementos denotam “o grande maniqueísmo épico que opõe as forças do Mal aos cavaleiros do bem” que caracterizam este cinema (Bazin, 2018, p. 263).

Não é este, entretanto, o *western* que melhor nos auxilia a pensar *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016), mas, sim, sua variante italiana, o *western spaghetti*, que tem na figura do cineasta italiano Sergio Leone, seu principal representante. Como colocam os autores Delson de Matos Gomes e Luiz Antonio Vadico (2018), diferente do *western* estadunidense, no *western spaghetti*:

Leone atualizou características da narrativa e dos personagens do *western* clássico americano e estabeleceu práticas estilísticas que se tornaram características marcantes do diretor: o herói foi transformado em um anti-herói amoral, com vícios e maneirismos; os duelos tiveram seus tempos dilatados com excessos de *close-ups* e planos de detalhe; as motivações dos anti-heróis eram a vingança e o dinheiro e não mais uma causa ética e libertadora (Gomes; Vadico, 2018, p. 98).

É precisamente esta dinâmica que vemos ser engendrada na relação entre personagens do curta-metragem. Nele, não identificamos o delineamento de caracteres íntegros, “do bem”, em relação aos maus, mas, antes, uma nivelação de ambos espíritos em uma lógica inerentemente violenta que se impõe a todos. Em lugar de colocar determinadas figuras acima de outras, há a sua equivalência: a resposta violenta se apresenta a todos – mesmo àqueles que precisam ser iniciados – e, neste universo, passada a vez de matar, é chegada a vez de morrer, constringendo os espíritos e subjetividades deste espaço a se modular ao *modus operandi*. Não se vê a promoção de virtuosismos ou represálias morais, mas, antes, um plano de fundo comum a todos: a violência como moeda corrente.

Além disso, das contribuições estéticas que caracterizam o *western spaghetti*, Rodrigo Carreiro (2011) elenca as mais flagrantes no cinema de Leone, as quais iluminam a análise de *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016):

“Close-ups (sobretudo extremos) em grande quantidade; realismo grotesco (combinado com um tom paródico e irreverente) de cenários e figurinos; perfil amoral e violento do herói individualista; tratamento distendido do tempo fílmico dado aos momentos de tensão (sobretudo os duelos); representação gráfica da violência; estrutura narrativa cronologicamente fragmentada, privilegiando momentos de ação física; inclusão de elementos diegéticos nas composições musicais; uso dramático de ruídos e silêncios (Carreiro, 2011, p. 19)”.

A junção e aproveitamento desses elementos construiu, historicamente, uma convenção de gênero. Um certo olhar sobre temas e conflitos dramáticos específicos: como encenar e enquadrar figuras masculinas a fim de reforçar suas virilidade e bravura; como construir uma sequência de duelo que transmita ao espectador o máximo de tensão possível; com que recursos e técnicas construir uma sequência de perseguição ou capturar a aridez e vastidão de áreas isoladas, como as do oeste norte-americano. Tais contribuições penetraram a cultura visual ocidental – dada a tecnologia dos circuitos de trocas culturais, sobretudo no tocante à distribuição cinematográfica dos centros culturais –, passando a compor o imaginário e expectativa do público em relação ao tratamento desses temas e seus desdobramentos dramáticos.

Em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) vemos esses empréstimos operarem a serviço de assuntos que dizem respeito às experiências sociais e culturais de seus realizadores e, ainda que os reiterem, pelo registro de paisagens, fisionomias e questões novas, ampliam as possibilidades e produzem discursos novos a partir do repertório conceitual e temático convencional do *western*. Para o analista, conhecer tais ferramentas de estilo e narrativa – e observar suas apropriações – ajuda a reconstruir, pelo processo de descrição e análise, os sentimentos e sensações que o cineasta buscou transmitir na construção dos planos e encadeamento das sequências.

Na sequência seguinte, em plano médio, Alan de costas para a câmera observa o fantasma de seu tio Robson que aparece desfocado na profundidade de campo, sentado sobre um túmulo. Alan, centralizado, vai ao seu encontro e senta-se ao seu lado, o que transforma o plano em um plano de conjunto, uma vez que agora vemos parte do cemitério e Robson e Alan ao fundo, em menor proporção em relação à paisagem. Vemos, também, para além das cercas de madeira que delimitam o cemitério, um caminhão passar na rodovia, ao fundo. Sua presença é intensificada pelo ruído do automóvel, que se destaca na calmaria do ambiente. Com um *raccord* de movimento, passamos para um plano médio. Alan se deita sobre o colo do fantasma de seu tio, que o acaricia os cabelos. A sós, os ruídos da rodovia ao fundo são atenuados. O som da próxima sequência invade os últimos segundos do plano anunciando sua entrada.

Figura 6 – Em plano de conjunto, Alan e o fantasma de Robson interagem no cemitério.



Figura 7 – Em plano americano, o fantasma de Robson consola seu primo.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

A sequência acima possui uma complexidade em sua composição visual e sonora que ampliam nossa leitura do espaço diegético construído até aqui. Novamente, chama atenção a sensação de isolamento e circunscrição espacial proporcionada pela decupagem-montagem, apresentando-nos um Mato Grosso do Sul particular, tal como sentido, tal como pensado, pelo cineasta. Talvez alguns aspectos extra diegéticos nos auxiliem a explorar melhor os elementos que o compõe.

O filme foi rodado no distrito de Nova Casa Verde, localizado no município de Nova Andradina, no interior de Mato Grosso do Sul. Nova Andradina é uma cidade de médio porte, com importância estratégica para a economia estadual, podendo ser considerada um modelo paradigmático de algumas das questões centrais que compõem a fisionomia da experiência social, cultural e econômica sul-mato-grossense. Conhecida como a “Capital do Boi”, a cidade se destaca como um dos principais polos pecuários do Brasil, especialmente no que se refere à criação e ao abate de bovinos. Além disso, sua localização é estratégica: próxima à BR-267, uma das rodovias mais importantes do estado, que conecta Nova Andradina a grandes centros consumidores e aos portos de Paranaguá e Santos. Como informa Hélio Pellufo³⁶, secretário de Infraestrutura de Mato Grosso do Sul até o ano de 2024, essa malha rodoviária desempenha papel central na logística e no escoamento da produção agropecuária regional.

A essa altura da discussão, talvez seja conveniente ressaltar a importância das rodovias para a compreensão das dinâmicas culturais e sociais de Mato Grosso do Sul, suscitada nos dois

³⁶ “Caminhos da Produção: uma radiografia de como a produção do Estado escoar pelos modais”. <https://www.ms.gov.br/noticias/caminhos-da-producao-uma-radiografia-de-como-a-producao-do-estado-escoa-pelos-modais>. Acessado em 10/12/2024.

filmes analisados. Foi durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956–1961), especialmente a partir da implementação do Plano de Metas (1957–1960), que se estruturou a infraestrutura rodoviária regional tal como a conhecemos hoje. O objetivo era integrar o Centro-Oeste ao restante do país, tanto para abastecer com matérias-primas as nascentes indústrias do Sudeste quanto para formar um mercado consumidor para os produtos industrializados (Júlia de Freitas Mariano; Calixto Teixeira, 2022). Esse dado nos interessa na medida em que contribui para refletirmos sobre o processo de planejamento e estruturação de Mato Grosso do Sul, historicamente voltado para atender a interesses econômicos externos³⁷ – nacionais e internacionais – em nome do desenvolvimento do agronegócio e da concentração fundiária, em detrimento da vida nativa, da demarcação de terras indígenas e dos avanços na reforma agrária. Nessa perspectiva, a estrada torna-se um símbolo fundamental para a compreensão crítica de Mato Grosso do Sul. Olhando retrospectivamente, observa-se que o território foi apropriado por meio de políticas estatais e interesses econômicos, quando ainda parte do sul de Mato Grosso, e posteriormente elevado à condição de unidade federativa autônoma, em 1977, justamente a serviço desses interesses. Assim, a imagem da estrada, signo do fluxo de *commodities*, constitui um elemento incontornável da paisagem sul-mato-grossense, revelando sua constituição e lógica ainda marcadas por traços coloniais.

Considerado este contexto, o trânsito discreto – quase acidental – de caminhões ao fundo do plano, contrastado à intromissão sonora de seus ruídos que a trilha faz questão de intensificar, constroem um quadro no qual a extensão da estrada rodoviária, visível na profundidade de campo, forma uma enorme moldura que encerra os personagens dentro de seus limites, confinando-os a um espaço estreito, que se traduz também, como dito anteriormente, na limitação de suas possibilidades e perspectivas, pressionando-os em direção a um único desenlace, a violência. Temos, portanto, um espaço que privilegia a circulação e trânsito de mercadorias, de capital, restringindo a experiência humana a limites muito circunscritos.

³⁷ Para os autores Fabricio José Missio e Rozimare Marina Rivas (2019), o desenvolvimento de Mato Grosso do Sul é historicamente dependente dos ciclos externos e isso se conflagra, primordialmente, a partir de três momentos de sua história: “i) o primeiro refere-se ao período colonial, em que a região atendeu à lógica determinada por Portugal (de exploração de metais preciosos, principalmente; mas também como fornecedora de mão de obra indígena para a produção realizada em outras regiões do país); ii) o segundo ocorre a partir da reorganização do processo produtivo brasileiro (industrialização), em que o antigo sul de Mato Grosso (SMT) (atual Mato Grosso do Sul) é incorporado ao mercado nacional como produtor de bens alimentícios necessários ao abastecimento das classes trabalhadoras urbanas emergentes; e, iii) o período atual, que, apesar da sua maior complexidade, indica que a região seja produtora de commodities a fim de atender à demanda externa, especialmente do mercado chinês” (p. 606).

Nesta altura da narrativa, outro aspecto de estilo narrativo se evidencia: a presença de elementos de realismo mágico na trama. Embora não seja o caso de nos estendermos sobre este tópico, uma vez que a obra não se propõe a explorar a fundo tais elementos, observar seus usos pode nos ajudar a perceber como se dá a construção de determinados sentimentos e significados internos à obra. Tendo início nas artes plásticas, na Alemanha das primeiras décadas do século XX, o realismo mágico teve seu apogeu, de fato, na literatura América Latina, na década de 1960³⁸. E logo passou a exercer influência sobre demais expressões artísticas, como o cinema.

Aqui, interessa-nos apontar, brevemente, quatro características fundamentais de narrativas mágico-realistas que lançam luz sobre nossa leitura de *A Vez de Matar*; *A Vez de Morrer* (2016): em primeiro lugar, a naturalização do irreal³⁹; a *literalização* de metáforas⁴⁰; a deturpação do tempo e do espaço⁴¹ e, por fim, a relação com um discurso histórico e político⁴². Segundo a autora Giulia Vidal (2024), o arranjo desses elementos no interior de uma obra, seja fílmica ou literária, produz uma experiência que prioriza a provocação dos sentidos em detrimento do encadeamento lógico da trama. Usando as contribuições da especialista em realismo mágico no cinema Felicity Gee, Vidal demonstra que as transgressões ao código do

³⁸ A emergência do realismo mágico surge em um contexto de reação aos padrões narrativos eurocêntricos, miméticos e aristotélicos, em que autores latino-americanos buscaram “uma representação textual que transmitisse a realidade de seus países” (Vidal, 2024, p. 32). Pois, “a importação de modelos narrativos europeus não correspondia às vivências de um “continente heterogêneo, construído por influências culturais, religiosas, ambientais, sociais e populares muito distintas” (Vidal, 2024, p. 32). Para se aprofundar nas questões ligadas ao realismo mágico, consultar: Anne C. Hegerfeldt (2005) e Felicity Gee (2021).

³⁹ O universo ficcional da narrativa mágico-realista reflete o real empírico a partir do qual acontecimento insólitos emergem. Reside, aí, a principal diferença entre narrativas mágico-realistas e narrativas fantásticas, pois, nestas, trata-se de um mundo inventado (ficções científicas, contos de fada ou distopias), em que o sobrenatural desestabiliza a ordem das coisas e precisa ser racionalizado (Vidal, 2024).

⁴⁰ Segundo a autora Anne C. Hegerfeldt (2005), em textos mágico-realistas, metáforas e factualidade se misturam, produzindo uma “brincadeira deliberada com a ambiguidade, tentadora de ser recontextualizada enquanto mera projeção, mas que, para todos os fins, deve ser levada em conta em seu valor literal; se está no texto é real” (HEGERFELDT, 2005, p. 236 apud Vidal, 2024, p. 35).

⁴¹ A deturpação do tempo/espaço está no enunciado do realismo mágico, na chamada metadiegesis: em que há “transgressões sutis, não demarcadas, havendo “multiplicação, mudanças, cruzamentos ou superposição de perspectivas” (Vidal, 2024, p. 37).

⁴² O realismo mágico está ligado, também, a uma arte de afirmação identitária que busca se colocar contra a contracorrente da hegemonia crítica eurocêntrica. Vidal cita o exemplo do livro *Cem anos de solidão*, que “apresenta a história de consolidação da Colômbia, relê episódios que fazem parte do imaginário nacional (como o Massacre das Bananeiras) em uma simbologia que não é encontrada nos discursos historiográficos” (Vidal, 2024, p. 37). Além disso, determinados teóricos defendem o realismo mágico enquanto linguagem pós-colonial de forma geral, apoiando que seja considerado a um nível geográfico mundial e não apenas latino-americano: “na contemporaneidade, nações que ‘vivem nas margens’ e partilham dos traumas da colonização podem se aproveitar do potencial que a modalidade tem de subverter os preceitos ocidentais [...] como um contrato simbólico social, que carrega um resíduo de resistência contra o centro imperial e seu sistema totalizante de classificações de gênero (Slemon, 1995, p. 408 apud Vidal, 2024, p. 35).

real ensejadas pelo realismo mágico levariam o espectador a “(a) engatilhar uma reflexão filosófica e/ou (b) estabelecer o pensamento como poesia, que não precisa ser explicado ou resolvido [...] mesmo que ele venha a aceitar essa não-resolução por uma compreensão do insólito enquanto alegoria” (Vidal, 2024, p. 50).

Em nosso objeto de análise, percebemos a proximidade com tais elementos sobretudo pelo fato de o fantasma de Robson não gerar espanto ou assombro quando de sua aparição, em um clássico gesto de naturalização de fenômenos sobrenaturais, mas, também, pela função que o espectro desempenha no interior da obra: o de, possivelmente, expressar conflitos de natureza psicológica dos personagens. Como apontam estudos da área, em narrativas mágico-realistas os fantasmas são figuras recorrentes, o que pode ser apontado como um processo de literalização de metáforas. Nessas tramas, os fantasmas servem a uma reificação do passado na construção narrativa, isto é, são a expressão corpórea da maneira como o passado exerce “tamanha influência na percepção do presente a ponto de tornar-se literal” (Vidal, 2024, p. 36). Neste sentido, “as funções dos fantasmas do passado podem ser de acolher, de guiar caminhos, de enlouquecer um indivíduo, de atenuar ou incentivar sentimento de culpa” (Vidal, 2024, p. 36).

Vale pontuar que, seguindo o princípio da relativa autonomia da obra de arte, o que está na obra deve ser levado em conta em seu valor literal, embora, é claro, possamos explorar os sentidos e consequências que determinadas escolhas estilísticas produzem para ampliar e complexificar o que vemos na tela. Portanto, até última instância, os elementos apresentados pelo filme, ainda que insólitos pelo crivo racional, devem ser considerados factuais. Se está no texto, se está no filme, é real. Devemos considerar, então, o espectro presente na obra não como um devaneio, mas, sim, uma presença real que se impõe ao personagem de seu primo, incitando-o para a tomada de determinadas ações.

Na sequência seguinte, voltamos ao período anterior à morte de Robson. O vemos, então, em primeiro plano, sorridente e descontraído, jogando sinuca. Aqui, a câmera volta a se movimentar, filmando de relance seus companheiros de jogo, entre eles Alan, e se detendo descompromissada no corpo dos rapazes. No plano seguinte, vemos Élcio, no contraplano, observar Robson. Élcio é mostrado em primeiro plano, de boné, corrente de ouro e camiseta polo, como de costume e, ao fundo, desfocado, temos uma ideia parcial do espaço em que se encontram: vemos o chão de terra vermelha, as cercas de madeira, a grama rala, que caracterizam a paisagem rural específica desta localidade. No próximo plano, um curto plano sequência, uma câmera em movimento fechada nos corpos masculinos os segue, acompanhando

suas interações. Temos, novamente, a “câmera desejosa” do início, vigiando atenta o movimento dos corpos. Aqui, acompanhamos uma disputa de queda de braço, em que assistimos a três homens sentados à mesa de bar, no ambiente externo ao estabelecimento. Latas de cerveja e copos sobre a mesa adornam a cena, entre piadas sobre o desempenho da força de um sobre o outro.

No próximo plano, fechado, a câmera, novamente em movimento, retorna à Robson, que continua entretido na partida de sinuca e com sua cerveja, registrando-o da cintura à face. Em seguida, o plano finalmente se abre em um plano de conjunto. Vemos, então, de forma mais ampla, a paisagem na qual os personagens se situam. Trata-se do ambiente externo ao bar. Nele, vemos a estrada de terra vermelha, as cercas de madeira, a grama rala nos contornos da estrada, tal como descritos anteriormente, mas, agora, revelados em maiores proporções. Temos, à esquerda, uma picape vermelha pequena, na qual Élcio se escora e, sentado sobre a caçamba da picape, aberta, um dos homens bebe cerveja. À direita do plano, vemos a mesa na qual o restante dos personagens bebe, conforme descrito anteriormente.

Figura 8 – Plano de conjunto do exterior do bar.



Figura 9 – Em primeiro plano, amigos disputam queda de braço.



Figura 11 – Em plano médio, Robson usa o cigarro de Élcio para acender o seu.



Figura 10 – Em plano médio, Élcio é deixado sozinho no quadro.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Ainda neste plano de visão geral, Robson entra pela direita, indo em direção à Élcio. No próximo quadro, um primeiro plano apenas em Élcio, vemos seu ar intrigado com a

aproximação de Robson. Em seguida, em um plano médio, câmera estática, Élcio e Robson dividem o mesmo espaço, o primeiro à esquerda, o segundo à direita. Fora do ambiente de trabalho, podemos perceber que Robson passa a exercer um domínio, antes parcial, agora quase completo sobre Élcio. À despeito do enquadramento de câmera que se repete, temos, ainda, a repetição do cigarro como elemento dramático. Aqui, é Élcio quem fuma e Robson, com o cigarro apagado na boca, pergunta a ele se tem fogo. Élcio, incomodado com a presença do rapaz, parece querer se esquivar, ao que Robson reage levando o cigarro de Élcio até o seu, que se acende pelo contato com a chama. Tendo conseguido o que desejava, Robson sai à direita do plano, simultâneo à música que também termina, abandonando Élcio que, a partir de um leve movimento de câmera, é centralizado sozinho, e raivoso, no plano cinematográfico. O cigarro – sobretudo diante a um universo diegético saturado de referências ao cinema *western* –, como dito anteriormente, carrega em si signos e símbolos de masculinidade, liberdade e poder. Somado a isso, nesta sequência, o cigarro, enquanto elemento fático e inflamável, permite-nos enxergar, também, signos ligados a desejo e tensão sexual que, pelo gesto invasivo e dominante de Robson, denota ser ele quem detém o controle sobre a dinâmica dos dois⁴³.

A sequência anterior encena as formas de sociabilidade estabelecidas entre o conjunto de personagens da trama, desvelando aspectos mais sutis da natureza de seus conflitos e intenções. Em se tratando do tratamento de temas ligados a dinâmicas de gênero, masculinidade e poder, podemos nos aproveitar das contribuições oferecidas pelo antropólogo português Miguel Vale de Almeida, para ampliar nossa leitura dos acirramentos apresentados. Vale de Almeida (1996) observou homens em situação de sociabilidade, o que caracterizou como homossociabilidade, a fim de entender “como se reproduz o modelo central de masculinidade – a masculinidade hegemônica – quando a diversidade das experiências e identidades dos homens pareciam apontar no sentido de existirem várias masculinidades” (Vale de Almeida, 1996, p. 162). Existe, portanto, a convivência – e acirramento – entre o modelo cultural ideal e a variabilidade de identidades masculinas que insiste em despontar. A estas, o autor designa masculinidades subordinadas:

“As masculinidades subordinadas não são versões excluídas, existem na medida em que estão contidas na hegemonia, são como que efeitos perversos desta, já lá estão potencialmente (como o “perigo” homossexual que a homossociabilidade comporta, ou o feminino que está sempre presente na sua forçada ausência dos universos masculinos) (Vale de Almeida, 1996, p. 162).

⁴³ É possível vermos, ainda, esta sequência enquanto uma referência um tanto direta ao filme *Por uns Dólares a Mais* (1965), de Sergio Leone, citado anteriormente. Nele, há uma cena em que o anti-herói do filme acende seu cigarro no do vilão, El Índio, estabelecendo uma relação de confiança entre os dois.

O modelo ideal, entretanto, não é, segundo o autor, atingível: “a masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador” (Vale de Almeida, 1996, p. 163). Logo, por essa inacessibilidade, implica uma constante manutenção, uma vez que “a masculinidade não é a mera formulação cultural de um dado natural [...] sua definição, aquisição e manutenção constitui um processo social frágil, vigiado, auto-vigiado e disputado” (Vale de Almeida, 1996, p. 163). Daí a centralidade, para o antropólogo, de se estudar os espaços sociabilidade entre homens, uma vez que são neles que se dão os ajustes desse *ethos*.

É o que vemos, também, em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016), sobretudo na sequência descrita acima. O ambiente do bar, a cerveja, a queda de braço e as piadas ensejadas pelo passatempo, reforçam os signos e valores ligados ao que é ser homem, viril e dominante. Entretanto, a presença de comportamentos desviantes, como a tensão homoerótica entre dois dos personagens, revela tratar-se de experiências de masculinidade subordinadas, uma vez que se afastam do modelo ideal ao apresentar características e contornos específicos do lugar no qual são engendradas. Maiores elementos dessa “subalternidade”, para seguir o vocabulário teórico abordado, serão apresentados mais adiante na trama.

A próxima sequência sabemos se tratar, por sua cenografia obscura, de outro salto no tempo diegético: estamos, agora, em um evento posterior ao assassinato. A cena se inicia com um plano fechado da porta do quarto de Alan. À esquerda e à direita pequenas porções das paredes. Estamos ainda no escuro, o ambiente apenas se ilumina, ainda que parcamente, quando da entrada do personagem. Ele acende a luz fechando a porta atrás de si e segue em direção ao guarda-roupa, que a câmera, em plano sequência, movimenta-se para acompanhar. Ele abre o armário e, na parte de baixo do móvel, revira as roupas, jogando algumas delas no chão, em busca de algo que acaba não encontrando. Ele se levanta fechando a porta do armário e se detém, paralisado, ao chocar-se com o espelho pregado na porta do armário, o qual mira absorto.

Figura 12 – Em um plano médio, em seu quarto, Alan encara o espelho de seu guarda-roupas.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Como introduzido anteriormente, após a morte de seu primo, as aparições de Alan passam a apresentar de forma mais flagrante as qualidades expressivas da iluminação cinematográfica, sobretudo no tocante a utilização de sombras. Nesta sequência em específico, seu quarto, em contraste com a iluminação das sequências externas, muito bem iluminadas pela luz do dia, apresenta uma atmosfera taciturna e lúgubre. Como escreve Marcel Martin (2005, p. 74), “é na iluminação de cenas de interiores que o operador dispõe da maior liberdade de criação” a fim de, entre outras possibilidades, “criar uma atmosfera emocional e até certos efeitos dramáticos” (Martin, 2005, p. 74). Logo, toda a construção visual de seu quarto denota a nós espectadores a mudança de temperamento ocorrida no personagem. E veremos, ao longo de toda sua progressão dramática, o forte delineamento de sombras sobre sua figura, mesmo após o trágico desenlace final, o que revela a irrevogabilidade de seu estado de espírito: a perda, o luto, o desejo e, mais que isso, o compromisso com a vingança, o transformaram definitivamente.

Em mais um salto, no próximo plano, de conjunto, vemos uma estrada isolada, na qual postes de luzes à direita do plano mal iluminam o que nos é apresentado, e do qual distinguimos apenas os contornos de um automóvel de passeio estacionado em seu centro e, ao fundo, – pelas luzes mais fortes, um ciclista que passa, faróis que aparecem e somem –, o que parece se tratar de uma área movimentada da cidade, da qual o veículo encontra-se suficientemente distante. É possível, pelo para-brisa, perceber movimentações no interior do veículo, demonstrando que não se encontra desocupado.

O próximo quadro, um primeiro plano no banco do motorista, registra a figura de um homem apreensivo a olhar constantemente o retrovisor, buscando averiguar se alguém se

aproxima. O reconhecemos da sequência anterior, no bar, embora não venhamos a conhecer seu nome. A câmera, que ainda enquadra em primeiro plano, desliza-se para a esquerda, deslocando-se do motorista para o banco traseiro, no qual vemos Élcio, à direita do plano, e um rapaz, à esquerda, mantendo relações sexuais. Pela qualidade do plano, os vemos se beijar e apenas nos é sugerido que o rapaz o masturba. Diferente das demais sequências em que se apresenta tensão sexual entre personagens, aqui, Élcio parece ocupar uma posição dominante sobre o rapaz, lançando-lhe provocações sexuais do tipo “Gostou dele?”, a respeito de seu próprio pênis ou, então, “Safadinha!”, no tratamento de seu parceiro sexual.

Tal interação descortina melhor a natureza da masculinidade e práticas homoeróticas tal como vividas neste universo. Retomando o efeito controlador que os processos da masculinidade hegemônica exercem sobre todas as pessoas, este efeito estabelece uma relação entre os gêneros que é assimétrica e contextualmente hierarquizada, isto é, implica o predomínio do masculino sobre o feminino ou, nas palavras de Vale de Almeida, masculinidade e feminilidade “são metáforas de poder e de capacidade de ação” (Vale de Almeida, 1996, p. 162). É o que vemos nesta sequência no interior do veículo: ao assumir uma posição dominante na interação sexual, para se impor, Élcio subjuga seu parceiro tratando-o no feminino. Demonstrando como, mesmo em suas práticas homoeróticas, esses homens experienciam suas sexualidades a favor da afirmação e conservação da imagem do “macho”, do homem viril, comumente associada a rusticidade dos interiores do Brasil. E que, por suas posturas e comportamentos ainda másculos, mantém-se inabaláveis à despeito de suas práticas sexuais desviantes – desviantes em relação às exigências da matriz de inteligibilidade cultural hegemônica que demanda uma coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais (Butler, 2013). É o podemos notar um pouco mais a frente, quando esses mesmos homens saem em busca de companhias femininas, deflagrando a naturalidade com a qual conciliam suas práticas homoeróticas às escondidas com a exibição de suas virilidades na atração e relação com mulheres.

Figura 14 – Em plano de conjunto, o exterior do veículo.



Figura 13 – Em primeiro plano, no interior do veículo, Élcio e um de seus amigos mantêm relações sexuais.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

O corte para a próxima sequência é um *fade out* que nos tira do primeiro plano nos dois homens que se beijam – de modo um tanto bruto – para um primeiro plano em Alan, à noite, na direção de sua moto. Escuro, o farol é o ponto mais intenso de luz no plano, sendo o responsável por iluminar parcamente a feição obstinada que Alan estampa por detrás do capacete. A sequência é breve e, logo em seguida, passamos para um primeiro plano no interior de uma boate sertaneja. A câmera realiza um *travelling* lateral para a esquerda que varre brevemente as diferentes duplas que dançam coladas à música até encontrar Élcio e sua parceira de dança. Embora neles, a câmera admite outros pares irromperem em frente ao quadro, o que ilustra a movimentação da pista. Vemos, também, que, ao lado da dupla formada por Élcio, está o rapaz que anteriormente o beijava no carro e, agora, assim como Élcio, dança com uma mulher. O plano que se segue é um plano médio, portanto mais fechado, na saída da boate. Em um sutil movimento de câmera deslizamos da porta da boate para a parede. Nela, Élcio e sua companheira se beijam, sem resguardos, a vista de todos. Conforme o restante dos amigos também deixam a boate – os mesmos dois homens, agora, cada um deles acompanhado por uma mulher –, a câmera os acompanha até o automóvel, uma picape pequena, antes não identificada.

O próximo plano é um plano de conjunto do exterior da boate no qual vemos, à frente e à esquerda do plano, Alan montado em sua moto assistindo aos homens entrarem na picape, que aparece distante na profundidade de campo, à direita. O carro dá partida, em direção à câmera, e logo vira à direita, abandonando o plano. Simultâneo a isso, o fantasma de Robson entra, a passos lentos, pela direita do plano e se posiciona paralelamente a Alan, que se mantém imóvel observando os homens saírem. Eles se olham, sem se mover, e temos o corte. A cena estabelece uma relação de cumplicidade entre Alan e o fantasma que parece segui-lo.

Figura 15 – Em plano médio, Élcio e sua parceira trocam carícias no exterior da balada.



Figura 16 – Em plano de conjunto, no exterior da balada, Alan e Robson observam Élcio e seus companheiros partirem.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

De volta à atmosfera sombria do quarto de Alan, temos a continuidade da sequência exposta anteriormente. Do ponto onde paramos, vemos, em plano médio, Alan mirar o espelho. Aqui, entretanto, o personagem vira-se de costas, ao que a câmera reage realizando um *travelling* lateral para segui-lo, passando a enquadrá-lo no que seria um primeiro plano, pois o vemos do peito para cima. Ele caminha brevemente até a extremidade de seu pequeno quarto, onde nos é revelado o espectro de seu primo Robson. A câmera termina seu movimento enquadrando-os da cintura para cima, na posição de ângulo $\frac{3}{4}$. Robson está à esquerda do plano e Alan à sua frente, mais à direita. Robson veste uma camisa social e um blazer, trajes típicos de funerais, que, entretanto, estão sujos de terra, sinalizando que ele recém se levantou de sua sepultura. Sobre a camisa branca, do lado direito do peito, vemos uma mancha de sangue, no que seria o local do disparo que o vitimou. Sem dizer uma palavra, a figura do moribundo retira de seu próprio bolso um revólver e o estende na direção de Alan, que reage apanhando-o. Tem-se, então, um corte que passa a um primeiro plano no rosto de Alan. Aqui, ele está à direita do plano, em $\frac{3}{4}$, com o cenho levemente franzido, transmitindo uma mistura de insegurança com entendimento do que está sendo solicitado a ele. Na iluminação, destaca-se as sombras que são projetadas sobre sua face. Enquanto mira a figura a sua frente, a trilha musical da sequência seguinte irrompe, antecipando sua entrada. No próximo plano, um plano de conjunto, somos transportados para uma via expressa, à noite, na qual Alan pilota sua moto em alta velocidade.

Figura 18 – Em plano médio, Robson entrega o revólver à Alan.

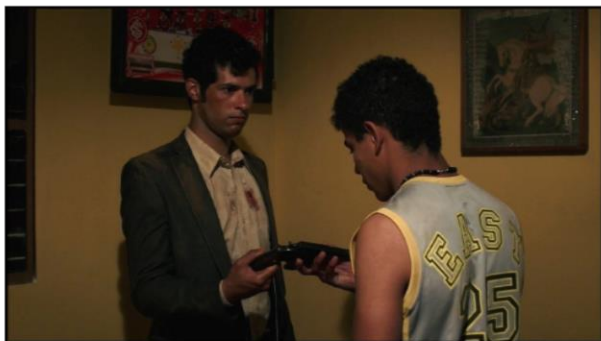


Figura 17 – Primeiríssimo plano, ou close-up, de Alan.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Em uma via rodoviária, à noite, em um plano de conjunto frontal, vemos Alan surgir no comando de sua moto à esquerda do plano, abandonando o perímetro urbano, registrado por um *travelling* de acompanhamento. O plano, escuro, é iluminado parcamente pelas luzes artificiais dos faróis, tanto da moto de Alan como do caminhão que ocupa a mesma via, alguns metros atrás dele, e também dos estabelecimentos à esquerda do quadro: fachadas de estabelecimentos, como conveniências, hotéis, e a iluminação opaca dos postes de luz. A sequência ganha um tom taciturno pela trilha sonora, uma música sertaneja com sintetizador, que impinge uma atmosfera ainda mais obscura e densa, carregada, às imagens pouco iluminadas. Temos a partir daí a inserção de imagens da estrada à sua frente, como que seu ponto de vista: espaços à margem da rodovia, como um posto de combustível, que despontam e esvanecem com o recurso de sobreposições. A música termina em um *fade-out*, deixando-nos apenas na companhia de Alan, registrado em primeiro plano por uma câmera vacilante posicionada à sua frente, que participa das oscilações de um trânsito sobre duas rodas. Em termos de opções estéticas, essa é a sequência que apresenta maiores “desvios” em relação as escolhas até então convencionais da narrativa, isto é, abrange o repertório de recursos estéticos no tratamento das imagens.

No próximo plano, temos a chegada de Alan em seu destino. De dia, em um primeiro plano frontal de seu rosto, uma câmera estática o registra tirar seu capacete, enquanto ele observa o extracampo a sua frente. No próximo quadro, passamos a um plano fechado em sua nuca, a câmera movente logo desliza por suas costas e detém-se na altura do cós de sua calça, onde o vemos sacar o revólver que traz consigo, posicionando-o ao lado de seu corpo. A câmera, agora estática, na altura de seu quadril, registra Alan caminhar para frente, saindo do plano, no qual somos deixados apenas com sua sombra, prestes a desaparecer também. Em um *raccord* de movimento, vemos, em plano de conjunto, ele caminhar em direção à câmera posicionada do lado oposto da estrada que, conforme ele se aproxima, move-se lateralmente para

acompanha-lo. O breve plano sequência se encerra em um primeiro plano, de perfil, no rosto de Alan, olhando obstinado a paisagem à sua frente, que, sabemos, trata-se do posto de combustível em que Élcio trabalha. A trilha sonora da próxima sequência faz sua entrada antes do corte, produzindo uma continuidade narrativa entre as duas.

Figura 19 – Em plano de conjunto, Alan chega ao local de sua vingança.



Figura 20 – Primeiríssimo plano, ou close-up, de perfil, de Alan.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar; A Vez de Morrer* (2016).

No plano seguinte, à noite, com uma câmera estática, um plano americano mostra, na área de serviços do posto de gasolina – utilizada, também, para o descanso dos funcionários –, Robson, Alan e mais dois rapazes em um momento de lazer. Robson se destaca no plano. Ele está no centro do quadro, do qual os outros três rapazes distribuem-se nas extremidades: à esquerda, à direita e abaixo dele. Também se destaca por, mais uma vez, ser o único de roupas causais, enquanto os demais vestem seus uniformes. Alan, à direita de Robson, toca violão. Os dois primos cantam juntos a música da sequência anterior, demonstrado que a canção, cantada, agora, de forma acústica, apresenta um vínculo afetivo existente entre os dois que, mais tarde, será corrompido – pelo o que se percebe pela adição de elementos que obscurecem a melodia, sinalizando uma transformação na experiência do sentimento. Élcio chega. Vemos, em plano médio, de costas, falar aos rapazes. Na profundidade de campo, desfocado, Robson. Élcio está à direita do plano e Robson, desfocado, à esquerda. Conversam sobre o trabalho, Élcio pergunta se já cumpriram o expediente. Em seguida, Élcio é registrado em primeiro plano, *contre-plongée*, “estou trabalhando ainda”, responde ao convite para juntar-se a eles na bebida. A iluminação o destaca sobre o céu completamente negro que abrange o fundo da imagem.

Um movimento de câmera o acompanha do plano médio diante de seus funcionários até um canteiro à direita, logo abaixo de uma árvore, onde senta-se sozinho. Começa uma música clássica do sertanejo universitário. No próximo plano, Robson, em primeiro plano, em $\frac{3}{4}$, olha para o extracampo à sua direita, na direção em que Élcio se encontra. Olha sequioso, de cima a

baixo, compenetrado na figura do outro rapaz. Em seguida, uma câmera em movimento, enquadrada em primeiro plano, registra Robson de perfil. Ele continua a olhar na direção de Élcio e a câmera movimenta-se de sua figura para a de seu primo Alan, ao seu lado, que continua a cantar, alheio ao estado de absorção em que se encontra Robson. Robson diz “vou mijar”, levantando-se, uma câmera estática, $\frac{3}{4}$, registra Élcio, no contracampo, que segue atento com olhos os movimentos do rapaz e, após varrer o ambiente a sua volta com os olhos, levanta-se e segue na direção de Robson. A câmera, ainda parada, registra o plano vazio, abandonado pela figura de Élcio. Um plano de conjunto mostra a área antes revelada apenas parcialmente: à esquerda vemos o grupo de rapazes que envolve Alan e seu violão; no centro e ao fundo, dois homens cozinham; e, à direita, o canteiro no qual Élcio se encontrava. Cantam sertanejo antigo. Corta para um primeiro plano em Alan, $\frac{3}{4}$, alheio à saída dos homens.

Figura 21 – Em plano americano, Robson e funcionários do posto reunidos em um momento de lazer.



Figura 23 – Em primeiro plano, Robson encara Élcio.

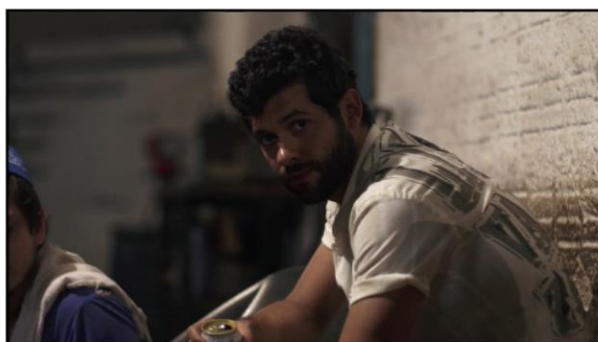


Figura 24 – Em primeiro plano, Élcio, no contracampo, interage com Robson.



Figura 22 – Contracampo em plano de conjunto: Élcio encara Robson.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Em seguida, num ambiente escuro, dois caminhões estacionados, um em cada extremidade do plano, formam um corredor. Robson surge diante da câmera, de nuca, sendo desfocado conforme avança pelo corredor, ao que Élcio entra no plano, seguindo-o. Na sequência, o próximo plano transporta-nos para o interior do banheiro. Um primeiro plano em um dos espelhos revela Robson de costas. Nesse mesmo quadro, Élcio entra pela esquerda.

Vemos parte de sua nuca à direita e seu reflexo no espelho à frente, observando Robson do outro lado do ambiente. Em um corte, vemos Robson em primeiro plano, de perfil, de frente para o mictório. Imediatamente, Élcio entra no plano, posicionando-se no mictório ao seu lado. A câmera, então estática, desloca-se para baixo, em um *travelling*, vertical que mostra Élcio levar a mão até a genitália de Robson, por cima da calça jeans, ao que ele reage retribuindo o gesto. Com um corte, uma câmera estática em primeiro plano nos leva de volta a Alan, que continua a cantar. O que demonstra tratar-se de uma montagem paralela: onde dois acontecimentos desenrolam-se em um mesmo tempo diegético. No próximo plano, um *travelling* vertical acompanha o movimento de Élcio, que, encurvado, beijava o abdômen de Robson e, agora, eleva-se até alcançar seu rosto. Robson está de costas para a parede. Na dinâmica entre os dois, Robson parece controlar os movimentos de Élcio, estabelecendo os limites da interação. Ora afastando-o, ora retribuindo sua excitação. A troca possui uma atmosfera de brutalidade e agitação. Até que, enfim, Robson empurra Élcio para longe de si, derrubando-o no chão. A câmera desce na direção do homem caído, que logo se levanta e retorna à Robson com a mesma impetuosidade, a mão direto em sua nuca, buscando continuar. Robson reage recrudescendo sua postura agressiva e, novamente, lança seu parceiro ao chão, uma última vez. A câmera volta a descer ao encontro de Élcio que, desta vez, levanta vagarosamente. Ele vai ao encontro de Robson, leva a mão até seu pescoço em uma última tentativa de aproximação, ao que ele reage se esquivando definitivamente.

Aqui, vemos pela terceira vez Robson à direita do plano, Élcio à esquerda, desta vez, de perfil. Élcio, enfim, dá-se por vencido, abandonando o plano pela direita, próximo ao ângulo focal, que desfoca sua imagem. Robson é deixado sozinho no plano, centralizado, sorrindo suavemente, demonstrando satisfação.

Figura 26 – Em plano médio, Élcio segue Robson pelo “corredor de caminhões”.

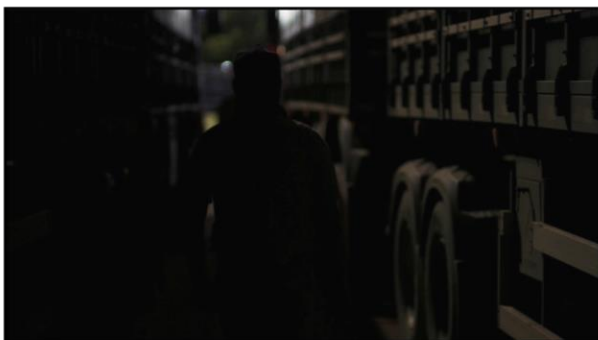
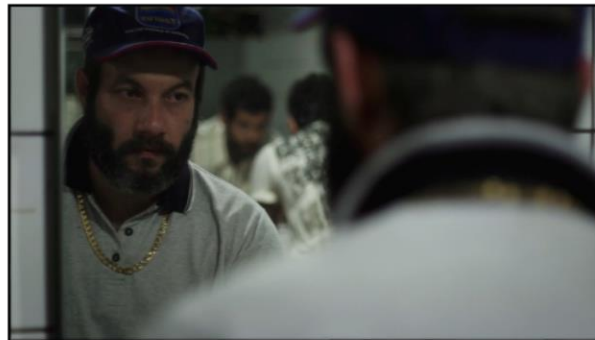


Figura 25 – Em primeiro plano, no banheiro, Élcio e Robson se observam pelo reflexo do espelho.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Figura 27 – Em primeiro plano, no mictório, Élcio e Robson interagem.



Figura 28 – Em primeiro plano, Élcio e Robson se tocam.



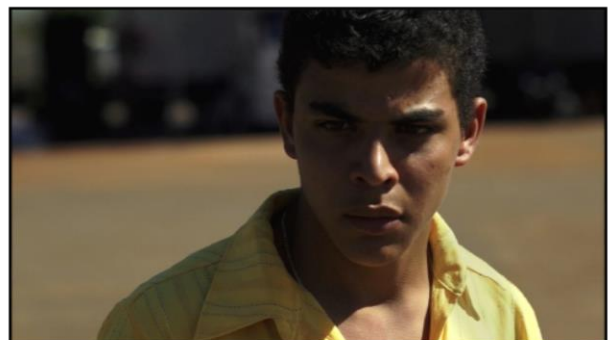
Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Somos transportados, então, para um plano aberto em *plongée*, acima do nível dos olhos, voltado para baixo, do amplo pátio do posto de combustível. Que evoca, imediatamente, a iconografia dos filmes do *western spaghetti*. Sob o sol, Élcio e Alan estão dispostos um em oposição ao outro, no que seria uma arena circular invisivelmente delimitada (remetendo-nos à *Trilogia dos Dólares* de Leone), movendo-se cautelosamente pelo perímetro, estudando os movimentos um do outro. Corte para um primeiríssimo plano em Alan, no qual um *travelling* lateral que acompanha seu andar vagaroso. No contracampo, Élcio, registrado nos mesmos moldes: primeiríssimo plano, acompanhado por um *travelling* lateral. Isolamento, apenas eles no ambiente. Volta para Alan, que agora apresenta uma sombra mais intensa sobre sua face. Ele para.

Figura 29 – Primeiríssimo plano de Élcio.



Figura 30 - Primeiríssimo plano de Alan.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Figura 31 - Plano aberto do “duelo” entre Élcio e Alan.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Um segundo olhar sobre as convenções estilísticas do *western spaghetti* pode nos ajudar a desvelar as intenções cinematográficas e sentimentos em jogo na presente sequência. Nela, que parece tratar-se de uma referência direta aos duelos filmados por Sergio Leone, notamos a conservação quase integral de algumas de suas características centrais: os *close-ups* extremos, a fragmentação espacial da cena, o tempo dilatado e a impressão de câmera lenta. Como demonstra Carreiro (2011), Leone costuma apresentar tomadas de composição simetricamente idênticas, “usadas como campo e contracampo, sinalizando a igualdade de forças dos dois protagonistas. Não existem um herói e um vilão; são iguais” (Carreiro, 2011, p. 148). Além disso, no *western*, a expectativa da violência representa um dos mais fortes códigos do gênero. Justamente por isso, em Leone, o duelo é especialmente construído como um momento de suspense, no qual o cineasta lança mão de “recursos estilísticos para sustentar essa expectativa pelo maior tempo possível; daí a sensação de tempo congelado, ou distendido, nos momentos de suspense inseridos em seus filmes” (Carreiro, 2011, p. 198). Aprofundando a compreensão por trás desses recursos de estilo – que vemos se repetir em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016):

Leone comparava os duelos dos westerns com as touradas espanholas. Seguindo esse raciocínio, é possível associar ao estilo de encenação de Leone aos espetáculos espanhóis, e em muitos níveis: a dramaticidade exagerada era obtida através do tratamento dilatado do tempo; acentuada pela abundância de *close-ups* e pela fragmentação do espaço fílmico; reforçada pelos movimentos lentos dos adversários que se estudam, como a espécie de dança que os toureiros fazem com os touros; e evocada pelo trompete estilo *mariachi* que toca, invariavelmente, as melodias dos *deguellos* (Carreiro, 2011, p. 51).

No curta, observamos o uso de boa parte desses elementos: não há, na relação entre os dois personagens em duelo, uma composição cênica que os diferencie: a sequência é construída a partir de campo/contracampo, equiparando-os. E, após elucidar a nós espectadores a relação espacial entre os personagens – isto é, o plano geral que abre a sequência e nos revela a disposição circular dos adversários –, passamos para a fragmentação espacial da cena, com enquadramentos mais fechados e a alternância campo/contracampo.

Desta cena, passamos para um plano de conjunto, dia, no campo de futebol. Em um *travelling* de acompanhamento, a câmera segue três homens, os vemos de costas. Robson se volta. Sabemos, então, que a câmera apresenta o ponto de vista de Élcio, que o segue. Robson congela, enquanto que seus colegas se dispersam, confusos e intimidados. Em um corte, vemos, em plano americano, Élcio à direita apontar uma arma na direção de Robson, que vemos de costas, à esquerda do quadro, com parcela de seu tronco cortado pelo enquadramento, tal como uma silhueta humana no papel de alvo tático, objetificando-o. O som de um disparo faz as vezes do corte, construindo, pela montagem, uma unidade narrativa entre a sequência anterior, o assassinato, e a posterior, a vingança. Dois disparos, um mesmo eco. A segunda morte como evento indissociável – e inevitável – da primeira.

Figura 34 – Em plano americano, Robson é abordado por Élcio.



Figura 33 – Em plano americano, Élcio aponta para sua arma para Robson.



Figura 32 – Em primeiríssimo plano, contra-plongée, Élcio reage ao primeiro disparo.



Figura 35 – Em primeiríssimo plano, Alan se prepara para o segundo disparo.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016).

Em primeiríssimo plano, Élcio, *contra-plongée*, sombra no rosto, contra luz, reage em agonia ao disparo. No próximo plano, detalhe, bem iluminado, vemos o resultado do disparo na perna do personagem, cuja mão tateia a região. No próximo quadro, vemos Alan em primeiríssimo plano, $\frac{3}{4}$, à direita, rosto bem iluminado. Ele tem, ainda, o braço estendido segurando a arma, que aparece mais próxima da imagem, desfocada, na extremidade do plano. Ele ajusta o cano da arma. Próximo plano, repete-se o quadro em Élcio, dá-se o disparo, ele vai ao chão e a câmera, ainda estática, detém-se sobre o céu ao fundo, que antes a figura do personagem encobria. O céu azul dá lugar, por meio de uma fusão encadeada, ao próximo plano: vemos, em plano aberto, todo o posto de combustível, em $\frac{3}{4}$, a região das bombas no fundo do plano e, mais a frente, o pátio onde se deu o acerto de contas. O corpo de Élcio aparece jogado no chão e, centralizado no quadro, Alan, em pé. Sua sombra é destacada pela intensidade da luz natural. Ele dá as costas para o posto e para o cadáver e caminha, de cabeça baixa, para fora do plano, pela esquerda. Somos deixados apenas com a imagem do cadáver de Élcio sob o sol, em meio à amplitude do pátio, quadro que encerra o curta-metragem. Entram os créditos finais.

Figura 36 – Em plano aberto, Alan caminha para fora do quadro.



Figura 37 – No último plano, aberto, o cadáver de Élcio sob o sol.



Fonte: Capturas realizadas a partir do filme *A Vez de Matar; A Vez de Morrer* (2016).

Retomando a definição de estilo de David Bordwell, estilo é “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (Bordwell, 2013, p. 17). Por isso, ao longo do texto, na descrição das cenas, fez-se questão de nomear e reiterar o uso de determinadas técnicas – a insistência em primeiros planos e planos médios, os recursos de iluminação e movimentos de câmera, por exemplo – a fim de fazer ver as marcas de estilo que conduzem o espectador a sentimentos e ideias particulares. Como a impressão de estreiteza e contingência produzida pela fragmentação espacial das cenas e recorrência de planos mais fechados ou, ainda, certo fatalismo que parece conduzir os personagens a um só desenlace: a violência. Que, é preciso pontuar, não gera remissão, como é possível admitir pela sombra tão bem delineada de Alan – símbolo de seu obscurecimento na trama – que, mesmo após sua

vingança, continua a segui-lo em seu andar prostrado. Além disso, essa violência vem no bojo da experiência masculina desse lugar: está na manutenção das masculinidades desde a dinâmica das práticas homoeróticas até a resolução dos conflitos. Este universo, estreito e fragmentado como o vemos, é o Mato Grosso do Sul tal como sentido, tal como pensado, por seus realizadores.

No capítulo seguinte, “*Madalena* (2021) e uma *mise en scène* rural: entre corpos e máquinas agrícolas”, os objetivos norteadores da presente análise serão retomados, mas a metodologia de descrição e análise fílmica serão modulados, a fim de atender às especificidades que um longa-metragem, que é o caso do segundo filme a ser analisado, apresentam.

CAPÍTULO 3. *MADALENA* (2021) E UMA *MISE EN SCÈNE* RURAL: TENSÕES ENTRE VIDA NATIVA E FORÇAS ALIENÍGENAS

Para o presente capítulo, que segue os mesmos objetivos do capítulo anterior, fez-se necessário explorar uma metodologia de análise fílmica alternativa, uma vez que, agora, estamos lidando com um longa-metragem, o filme *Madalena* (2021). Optamos, então, por estabelecer propriedades da estética cinematográfica específicas – o trabalho do cineasta sobre o espaço, o tempo, o dispositivo narrativo – que nos permitem chegar à visualização de uma possível unidade dramática da obra, sem, com isso, exaurir o leitor com a descrição pormenorizada de 85 minutos de filme. Ademais, como mencionado, os objetivos do capítulo anterior foram conservados, interessando-nos, ainda, 1) reconstruir, a partir da descrição e análise da obra fílmica, como a experiência sociocultural de Mato Grosso do Sul é organizada esteticamente no filme, a fim de apreender os sentimentos, as ideias e as intenções ativas no curso narrativo da obra; 2) realizar, a partir da descrição e análise da obra fílmica, a reconstrução da sociedade sul-mato-grossense interna da obra – o Mato Grosso do Sul tal como construído cinematograficamente –, isto é, como a realidade social que julgamos conhecer foi transformada, deformada, transfigurada a fim de se produzir uma resposta original a ela.

A primeira estratégia para apreender um longa-metragem em sua totalidade é segmentar sua descrição e análise a partir do estabelecimento de critérios particulares da estética cinematográfica (o espaço, o tempo, a lógica narrativa, estilos de decupagem e montagem, etc.) que, segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), não são nem mecânicos nem rígidos e diferem “de um filme para outro e não podem suplantam uma boa intuição” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 125). Portanto, a partir da apropriação das leituras dos estudos de cinema e, é claro, de uma imprescindível familiaridade com a obra, o que implicou revisita-la repetidas vezes, optamos por realizar a análise do filme a partir de dois aspectos: o dispositivo narrativo, tal como trabalhado por Jacques Aumont (2006), e, em segundo lugar, a organização espacial; observando os elementos que constroem o espaço diegético e, portanto, dão-nos uma mirada sobre a maneira como o Mato Grosso do Sul é concebido pelo pensamento cinematográfico dos realizadores. Ter esses parâmetros como norteadores de certo que não nos impede de alargá-los a demais recursos da estética cinematográfica, também notáveis, quando necessário, isto é, na medida em que a narrativa solicitar maiores tensionamentos. Tais critérios, conjugados, devem nos permitir discorrer a respeito das propriedades mais particulares do filme, revelando ao leitor

o que a torna uma obra distinta e digna de reflexão e, portanto, relevante para nossos desígnios de pesquisa.

3.1 O dispositivo narrativo e o espaço: pontos de focalização e espaço diegético

Madalena (2021) narra a história de uma travesti que é assassinada e tem seu corpo abandonado em um campo de plantação de soja, no interior de Mato Grosso do Sul. Embora central para a narrativa, não a vemos, a não ser em breves cenas que aludem a devaneios e alucinações. Portanto, o filme, a partir da ausência da personagem, mostrará como sua morte afeta e desestabiliza três dos personagens centrais da trama, eles, sim, responsáveis por nos conduzir pela narrativa, uma vez que adentramos esse universo a partir de suas movimentações e perspectivas, distintas entre si: a primeira deles, Luziane – e, de certa maneira, também sua família (mãe e avô, uma vez que a narrativa nos permitirá conhecê-los melhor) –, uma jovem trabalhadora ocupada com os imperativos materiais de sua vida, para quem Madalena representa uma pendência, pois a desaparecida precisa pagar-lhe o dinheiro que deve; Cristiano, um “agroboy”, herdeiro dos negócios agrários da família, para quem Madalena representa uma ameaça, pois encontra o cadáver em um dos lotes sob sua responsabilidade e, portanto, teme as consequências de um crime dessa natureza para sua família, sobretudo para sua mãe, que está em plena corrida eleitoral para prefeitura da cidade; e, por fim, Bianca, que, assim como Madalena, é travesti e foi uma de suas melhores amigas. Entre os três, Bianca é a que sente sua ausência de maneira afetiva, como a perda de um vínculo fraterno.

Aqui, portanto, compreenderemos o filme a partir de uma leitura de três atos, que compõem o dispositivo narrativo da obra, divididos por diferentes pontos de focalização discerníveis ao longo do filme: Luziane, Cristiano e Bianca. Tais atos abordam eixos temáticos, ou, ainda, repertórios discursivos, particulares a cada um dos personagens nos quais são centrados. Essa estruturação fragmenta a narrativa para dar complexidade e diferenciação às experiências de vida deste lugar. Com Luziane, temos uma experiência pautada nas emergências materiais da vida, e seu curso por esse espaço está marcado pelo trabalho. Cristiano nos introduz, parcialmente, ao campo do poder desse universo. Ele é a masculinidade hegemônica deste espaço (ainda que apresente certo constrangimento e embaraço no desempenho de suas obrigações): ele lança mão dos capitais simbólicos e materiais dos quais dispõe e ostenta, no volante de sua camionete, os símbolos de sua posição. Bianca, por sua vez, mostra-nos a rede de solidariedade que se é possível construir nesse lugar; o ponto de vista mais afetivo e, em relação aos demais, o mais vulnerável, seja material ou simbolicamente: foi sua amiga, travesti como ela, que foi morta e abandonada em uma lavoura de soja.

É a partir desses pontos de focalização que compreendemos a organização e a ocupação desse espaço: Luziane transita de moto, Cristiano de caminhonete e Bianca a pé ou de bicicleta. Esses elementos não deixam de ser signos – para nós, espectadores, e sobretudo para o analista – de suas posições sociais na diegese e, conseqüentemente, de seus potenciais de ação e expectativas de vida nesse lugar. Revelam também, e isso não é menos importante, como o tempo é organizado na obra: cada um deles evoca, para nós, o que aconteceu com Madalena a partir de determinado momento dos acontecimentos. Luziane percebe a ausência de Madalena, mas ainda desconhece a gravidade de seu desaparecimento; Cristiano encontra o corpo e se escandaliza com o homicídio; Bianca, por sua vez, nos conduz a um tempo narrativo mais avançado, em que a morte de Madalena já é conhecida pelo público e, portanto, ela se ocupa de dividir seus bens remanescentes e cuidar de demais aspectos cotidianos. Tais elementos nos dão, portanto, uma ideia da duração diegética da ação e da função expressiva do tempo na narrativa, que nos desorienta: instaura-se uma suspensão temporal. Não sabemos quanto tempo se passou entre o homicídio e a constatação de sua morte. Somos convidados, assim, a acompanhar desdobramentos narrativos de outra ordem, distintos do habitual desvelar de mistérios de um thriller investigativo.

Os ruídos da natureza e o som de águas que correm incessantes introduzem-nos ao universo diegético de *Madalena* (2021), antes mesmo de o visualizarmos. A tela em preto dá os créditos iniciais: O filme tem produção de Clélia Bessa, Joel Pizzini e Sérgio Pedrosa, Marcos Pieri e Beatriz Martins. No elenco, em sua maioria artistas de Mato Grosso do Sul. E é dirigido por Madiano Marcheti, em seu primeiro longa-metragem. Um plano de conjunto, enfim, revela-nos o espaço: visualizamos o interior de uma floresta; mais especificamente, trate-se de uma mata galeria, um tipo particular de mata ciliar. Onde, por entre os galhos de toda a vegetação, vemos um rio. A impressão, pelo posicionamento da câmera – atrás das plantas que obstruem a visualização completa da imagem – é de tratar-se de um ponto de vista subjetivo; somos nós, ou, então, um personagem, posicionados ali, em uma observação participante da paisagem. A atmosfera é de uma imperturbável tranquilidade. Em seguida, um plano de conjunto da área externa desse “oásis” revela-nos uma parcela, apenas, de suas dimensões. A câmera posiciona a floresta à esquerda do plano, e, à direita, uma extensão de verde, que parece tratar-se de uma vasta área de produção agrícola; ambas disputando espaço no quadro. Por fim, o terceiro plano, aberto, permite-nos visualizar a relação espacial entre esses dois cenários: Trata-se de uma pequena porção de área nativa preservada em meio ao predomínio ostensivo de um campo de plantação de soja. Entra o título: lê-se “Madalena”.

Figura 38 – Plano de conjunto do interior da mata ciliar.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 39 - Plano de conjunto do exterior da mata ciliar.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 40 – Plano geral da mata ciliar em meio a extensão da lavoura de soja.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

É estabelecida, nessa sequência inicial, a tônica de todo o filme: o arranjo desconfortável – sufocante, é possível dizer – entre 1) a vida nativa e sua diversidade intrínseca – aborda-se a biodiversidade, mas devemos pensar também em vida humana nativa e sua diversidade – e 2) a paisagem estanque e monocromática da monocultura. Portanto, se é estabelecido qualquer

prenúncio de aspectos elementares da narrativa neste início, é a ideia de confinamento e contrição da vida nativa em favor da prosperidade e manutenção da monocultura; esta, a serviço do capital estrangeiro, das exportações e maximização dos ganhos para produtores e grandes empresas envolvidas. Mas, também, anuncia-se a atmosfera de suspense que nos acompanhará: o progressivo desvelar de como elementos avulsos – às vezes fragmentados, às vezes ausentes, às vezes misteriosos –, como o interior da floresta, a protagonista morta, as frequentes alusões ao sobrenatural, relacionam-se com o todo do qual fazem parte. Essa fragmentação do espaço no tratamento cinematográfico funciona, também, como um comentário sobre a fragmentação de habitats – enquanto um problema ambiental –, que afeta a biodiversidade e os ecossistemas e preocupa biólogos, ecologistas e outros especialistas em meio ambiente. Demonstrando como forma e conteúdo são, nas melhores obras, aspectos indivisíveis.

A sequência que se segue apresenta mais miradas sobre o verde monocromático da lavoura, agora com a intromissão de elementos que compõem sua paisagem: como as *rheas americanas*, popularmente conhecidas como Emas – aves de grande porte típicas do cerrado e inofensivas para as produções agrícolas –, as gigantescas máquinas agrícolas e, ao fundo, a rodovia, onde vemos carros e caminhões transitarem em alta velocidade e rememoram os comentários feitos no capítulo anterior a respeito da rodovia como signo de fluxo, mas, também, moldura que encerra o universo que vemos à uma área delimitada. A sequência encerra com um plano fechado na lavoura que, em um ângulo *plongée* – levemente de cima para baixo –, exclui do quadro cores e elementos que não os da plantação; vemos, ao centro deste plano, o corpo de uma mulher estirado entre as plantas. Ela está de costas para a câmera e apoiada sobre seu ombro direito, omitindo de nós sua fisionomia. Sabemos, pelo decorrer da narrativa, tratar-se do cadáver de Madalena.

Figura 41 - Plano de conjunto do cadáver de Madalena em meio a lavoura de soja.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Terminada essa sequência de desvelamento dos pontos nevralgicos da obra, vemos, a partir de uma câmera em movimento, a imensidão do verde da lavoura dar espaço à porção de terra vermelha que margeia a plantação e, em um *travelling* lateral à direita que segue a corrida de algumas crianças, conduz-nos até uma área residencial; um condomínio aberto de casas populares vizinho à plantação agrícola. Aqui, passamos ao primeiro de nossos “pontos de focalização”: Luziane e sua família.

3.2 Luziane e sua família: pequenas esperanças

Temos nossa entrada nesse novo espaço. Vemos, em primeiro plano, Cilene, uma mulher branca de meia idade, trabalhando com sua máquina de costura e, às suas costas, as demais casas da vizinhança. Ela interrompe seu trabalho ao som de uma notificação em seu celular. É a mensagem de um dos grupos do *whatsapp* do qual faz parte: “Foto de gente morta. Um homem”. Ela conversa com a filha Luziane, uma jovem na casa dos vinte anos, que está sentada à sua frente. Nesta sequência, se estabelece a tônica do repertório de problemas que os circunda: falam de uma conhecida delas, a Josy, que acaba de se tornar policial e agora está com a vida garantida e vai poder pagar as parcelas de sua moto, diferente do aperto financeiro no qual vive Luziane. Falam também das necessidades materiais do pai de Cilene, um senhor idoso, que entra na conversa queixando-se que “acabou a água outra vez”. Cilene diz que ele precisa ir ao posto pois está sem remédios. Em suma, nessas trocas, a preocupação que possuem em relação às urgências e necessidade de segurança material é estabelecida.

O modo de Luziane explorar o espaço em que vive é de moto. Um longo *travelling* de acompanhamento a segue das ruas da vizinhança em direção à casa Madalena. Em frente ao portão de Madalena, ela chama, mas não obtém resposta. Da frente da casa, é possível ouvir a música que ecoa lá de dentro, uma canção da cantora sul-mato-grossense, e um dos ícones da música popular brasileira, Tête Espíndola. No último plano, uma trucagem salta aos olhos: é possível perceber que a iluminação escurece ampliando a atmosfera de mistério e suspense que acompanha esse episódio da visita.

Em seguida, em um plano de americano, assistimos a Cilene em meio a um grupo de mulheres da vizinhança fazer ginástica. Depois deste plano mais fechado, passamos a um plano aberto no qual somos capazes de situá-las no espaço como um todo: elas dançam em um perímetro circular, formado pela calçada e, na profundidade de campo, logo atrás das cercas, vemos a imensa extensão da lavoura ao fundo. Este quadro é um dos mais emblemáticos do aspecto de cerceamento da vida nativa – neste caso, das moradoras desta cidade – face à

predominância da plantação agrícola, anteriormente suscitado. Aqui, o sentimento de constrição é duplo: em primeiro lugar pelos limites do meio-fio que as encerram em uma porção delimitada do espaço, mas, sobretudo, pela desproporção entre a imensidão de verde da lavoura – sempre ocupando a maior parte do quadro –, e o espaço destinado à prática de lazer e autocuidado das mulheres, como que achatadas.

Estabelece-se uma assimetria na organização espacial que veremos com recorrência na construção de muitos dos planos da obra. E, além disso, como dito anteriormente, reforça o traço de estilo que consiste na constante fragmentação dos espaços no tratamento cinematográfico em *Madalena*. Nesta cena da ginástica, um plano mais fechado é seguido de um plano mais aberto; a câmera primeiro fragmenta, depois contextualiza. Primeiro recorta, depois amplia. Primeiro intriga, depois revela. Repetindo o que descrevemos e analisamos na sequência inicial da mata ciliar.

Figura 42 – Plano americano das mulheres da vizinhança fazendo ginástica.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 43 – Em seguida, plano de conjunto das mulheres da vizinhança fazendo ginástica.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Os planos que se seguem buscam nos familiarizar com esse espaço: em um plano de conjunto, Cilene e seu pai tomam tereré – bebida típica do Paraguai, incorporada à cultura sul-mato-grossense – diante de uma plantação de soja, em um plano longo de 20 segundos. Aqui, como em outras sequências, é a trilha sonora que complexifica a exposição do ambiente, ampliando para nós, espectadores, o repertório de problemas que compõe o cotidiano desses personagens: eles escutam uma rádio cristã que, logo após uma mensagem bíblica, veicula uma propaganda eleitoral. Em seguida, já à noite, um *travelling* lateral nos leva da casa de Luziane e sua mãe até a residência vizinha de seu avô, permitindo uma melhor compreensão da disposição espacial entre as moradias. Luziane leva o jantar ao avô, e eles conversam sobre os passatempos do idoso, suas expectativas de ganhar na Mega-Sena e seu lugar de origem: ele veio do Paraná – o que remete à migração histórica de sulistas no processo de formação social e cultural de Mato Grosso do Sul.

Passamos para um plano de conjunto, à noite, na entrada da boate em que Luziane trabalha. Um *travelling* lateral acompanha a jovem ir da fila da balada até uma camionete estacionada em frente à saída de emergência. Ao volante, um típico “*agroy*”: “pode estacionar aqui, não”, ela diz a ele, impondo autoridade, com altivez na medida em que ele resiste em acatar seu pedido. Esse olhar sobre a figura de Luziane continua na sequência seguinte: um plano reflexivo em que a câmera registra, em primeiro plano, pelo vidro da janela de um ônibus, Luziane mirar a paisagem exterior; novamente, a vasta extensão da lavoura, estabelecendo uma atmosfera de absorção que se soma os conflitos precedentes de pequenas expectativas da personagem, mas, também, aos que se seguirão. No ônibus, reúnem-se diversas jovens mulheres que aguardam para realizar uma gravação no campo de soja. Não se sabe se para uma campanha publicitária de produtos agrícolas ou até mesmo um videoclipe sertanejo, mas, de qualquer maneira, diretamente uma propaganda ao agronegócio. Já no exterior do ônibus, o som enriquece a cena: ao passo que a gigantesca máquina agrícola, posicionada ao centro do plano, se abre, a sonoplastia destaca a suntuosidade das máquinas, dando a sua presença uma atmosfera extraterrestre. Tal recurso voltará a ser sugerido e sublinhado.

Um *travelling* lateral acompanha a saída de Luziane do espaço da lavoura em direção à cidade. Trata-se de um plano aberto que se move de um ponta a outra da extensa rotatória responsável por ligar esses dois espaços: o perímetro urbano e o perímetro rural. Esse plano se repetirá para cada um dos três personagens centrais: Luziane, Cristiano e Bianca. Evidenciando a recorrência desse trânsito e permanente tensão entre o rural e o urbano em suas movimentações pela narrativa. Ela volta à casa de Madalena, que não responde, então decide

entrar. Lá, após varrer o lugar com os olhos, pega, por conta própria, o dinheiro que Madalena lhe devia. Aqui, mais um elemento de terror: ao “invadir” a casa de Madalena, “roubar” seu dinheiro e desligar a música até então em *loop*, a atmosfera da cena é drasticamente mudada a partir de recursos de trilha sonora e iluminação, que se obscurece expressivamente. Um *close-up* na fisionomia assustada da personagem reforça o espanto.

Voltamos à lavoura: um plano aberto da plantação de soja e, ao fundo, as residências planejadas e, ainda mais distante, uma área verde arborizada, ilustra a desproporção dos espaços, como discutimos anteriormente: ampla área para a monocultura; menor para a organização da vida humana e ainda menor para o habitat natural. É um plano longo e ostensivo do verde reluzente da plantação. No interior da casa, quarto de Luziane com a porta aberta e, na profundidade de campo, a mãe trabalha na cozinha: “Falou com a Madalena? Pegou o dinheiro com ela?”. A mãe, antes distante, aproxima-se e vai até a carteira da filha pegar o dinheiro que Luziane tomou de Madalena. Já no trabalho, no interior da balada, Luziane em primeiro plano repara no ambiente. No contracampo, vemos pessoas dançando e Cristiano, que aparecerá na segunda parte do filme, com semblante afoito. A câmera volta para Luziane que congela diante do que vê: o contracampo revela, pelo o que parece, uma alucinação da presença de Madalena: por detrás das pessoas que dançam, um *travelling* de acompanhamento nos aproxima lentamente do sofá, ao fundo da pista de dança, em que está Madalena, evidentemente embriagada, tentando se manter acordada. Ao seu lado, seu companheiro tenta investidas, mas, também embriagado, não insiste. São alguns recursos propriamente cinematográficos que nos permitem concluir que se trata de uma “miragem”: o realismo cinematográfico até então construído é atenuado: o tempo desacelera e o som diegético do interior da balada é distorcido, reforçando a impressão de dilatação temporal.

Figura 44 – Plano geral da organização espacial da lavoura, conjunto residencial e, ao fundo, área nativa.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

No plano seguinte, Luziane, em sua moto, se desloca até área isolada da estrada rodoviária. É o lugar onde os jovens adultos se reúnem para seus momentos de lazer e descontração. Rapazes fazem manobras com suas motos, outras pessoas ocupam o encostamento, bebem cerveja e escutam música. Um *travelling* lateral acompanha Luziane do centro do plano até sua amiga sentada no meio-fio, elas bebem cerveja. A conversa entre as duas é imbuída de suas questões sobre as perspectivas de vida que o lugar onde vivem oferecem e, também, de seus mistérios: “Você acredita em espírito?”, pergunta Luziane, intrigada com sua recente experiência na casa de Madalena. “Não”, responde sua amiga, “eu acredito em disco voador. Em céu, assim, igual o nosso, é mais fácil de ver”. Mais adiante Luziane desabafa: “[queria] Sair daqui ganhar a vida”. Ao que a amiga responde: “Não adianta sair daqui, não. Todo canto é um buraco. Aqui, pelo menos, tem disco voador”.

Em seguida, vemos, em primeiro plano, cinco homens sob suas motos, formando um círculo; pneu dianteiro com pneu dianteiro, dão partida e a sonoplastia reforça o ruído dos motores. A moto, assim como as camionetes e, portanto, os veículos automotores, são elementos que adornam a experiência masculina nesse espaço. A disposição dos homens sob suas motos remete, também, a práticas homoeróticas, às masturbações coletivas entre homens. Após esse plano mais fechado, o quadro se abre em um plano de conjunto, vemo-los por inteiro. Em *Não devore meu coração* (2017), já havíamos assistido a como as motos, nas conhecidas disputas de pegas, ornamentam as paisagens do interior de Mato Grosso do Sul. No filme, que se passa em Bela Vista (MS), fronteira com o Paraguai, diferentes personagens experimentam em suas vidas cotidianas reminiscências da violência que marcou a Guerra do Paraguai (de 1864 a 1870), que ainda os assombra.

Esse primeiro ato, do ponto de vista da focalização da família, parece buscar expor a variedade de estímulos – visuais e sonoros –, mas também a variedade comportamental, que compõe essa fração do universo diegético que estamos conhecendo. Aqui, percebe-se, de antemão, uma incidência de *travellings* que confere um caráter descritivo ao filme: há sempre uma câmera varrendo o espaço e desvelando a variedade de elementos que conformam esse lugar; *outdoors*, anúncios, vizinhança, fluxo de viajantes e mercadorias, etc. Os planos são longos, o que, junto aos *travellings*, reforça o caráter expositivo do filme e, além disso, constrói um tempo diegético dilatado e monótono. Assistimos a um emaranhado de elementos constituidores da paisagem social da trama: o predomínio do sertanejo, falta de água para os cidadãos, a influência da fé cristã, a natureza do discurso dos grupos políticos, as múltiplas jornadas de trabalho as quais alguns dos personagens estão submetidos, suas origens sociais,

etc. Todo um panorama de limitações coletivas e individuais que produz um contraste obscuro com as imagens da lavoura agrícola tão bem cuidada e próspera. Por fim, estabelece um cenário de baixas expectativas no qual esses primeiros personagens se movimentam, evidenciando a monotonia desse lugar, de suas rotinas, e suas pequenas esperanças em relação à vida e a si mesmos.

3.3 Cristiano e as paisagens de gênero

“Paisagens de gênero”, expressão que compõe o título da presente seção e demarca a análise do segundo ato da narrativa, é um duplo tensionamento da palavra gênero: em primeiro lugar, de gênero enquanto categoria de análise para a compreensão das estruturas e o funcionamento das relações de poder acerca das diferenças sexuais em determinada sociedade. E, em segundo lugar, ou melhor, concomitantemente, gênero enquanto um conjunto de atributos cinematográficos, como história, tema, estrutura e abordagem estética, ou seja, convenções particulares, que unem diferentes obras filmicas a um mesmo grupo de filmes: melodrama, faroeste, ficção científica, terror etc.

A abrangência do conceito de gênero é acionada uma vez que, nesta segunda parte da obra, focalizada em Cristiano, o personagem introduz-nos à experiência masculina dominante deste lugar, compondo com maiores minúcias o que nos foi mostrado anteriormente. Aqui, retomamos as contribuições do antropólogo português Miguel Vale de Almeida (1996), acionadas no capítulo anterior, para quem a masculinidade hegemônica é um modelo cultural inatingível, portanto, produz uma diversidade de experiências e identidades masculinas – várias masculinidades –, ou, então, o que designou como masculinidades subordinadas. O jogo com a ambiguidade da categoria gênero continua na direção de ser nesta altura da trama que determinados elementos sobrenaturais, os quais flertam com convenções de gênero ligadas às ficções científicas estadunidenses, se tornam mais flagrantes e dão relevo às análises apresentadas ao longo do texto.

A ideia de paisagens, no contexto dos estudos de gênero e sexualidade, é empregada a partir da leitura do trabalho de Breno César da Silva e Rafael de Tilio (2018) que, tomando como objetos de pesquisa os filmes *O Segredo de Brokeback Mountain* (EUA, 2005) e *Boi Neon* (Brasil, 2015), observam os discursos sobre o gênero masculino e sobre a heteronormatividade engendrados nessas obras, que, a despeito de suas diferenças geográficas e históricas, apresentam “paisagens de gênero” similares no tocante à constituição e exercício da masculinidade. Para os autores, “ambos produzem tensões e questionamentos em relação à

heteronormatividade compulsória e à masculinidade hegemônica sem, contudo, romper drasticamente com ela” (Silva; Tilio, 2018, p. 198). Eles advertem:

“Convém relembrar que por paisagem nesta pesquisa compreende-se o conjunto de elementos ambientais, sociais, históricos e ideológicos componentes da subjetividade dos sujeitos (Fioravante & Alfano, 2014), dentre os quais os relacionados ao gênero masculino. Portanto, não se trata de delimitar com exatidão quais elementos compõem as paisagens de gênero nestes filmes, mas bem seu contrário, isto é, compreender como a paisagem de gênero circunscreve discursos heteronormativos sobre masculinidade mesmo em contextos (espaciais e temporais distintos) que pretendem subverter essa hegemonia” (Silva; Tilio, 2018, p. 184).

Tal ideia soma-se à discussão anterior sobre a masculinidade hegemônica enquanto um modelo cultural inatingível, demonstrando a variabilidade de experiências masculinas que circunstâncias sociais, históricas e ideológicas distintas são capazes de engendrar. É o que analisamos em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) e ratifica-se na análise de *Madalena* (2021), a partir de Cristiano. Vale mencionar as contribuições de Karina Eugenia Fioravante e Mirelle Alfano (2014) que realizam a interconexão entre as teorias cinematográficas, a geografia e as discussões feministas para analisar os “cenários de masculinidade” construídos pela cinematografia do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Como demonstram, a relação entre cinema e geografia, ilustrada pela noção paisagem, é antiga:

O conceito de paisagem pode ser utilizado a partir de muitas perspectivas, e, cada uma delas acaba por desenhar um caminho específico de diálogo com a linguagem cinematográfica. Na Geografia, o conceito sempre teve potencial visual e não é suspeito que seja um dos mais utilizados pelos geógrafos cinéfilos. De fato, desde os anos 1920, se não antes, a interpretação da paisagem é de interesse da Geografia (Fioravante; Alfano, 2014, p. 51).

Para as autoras, “com a apropriação dos filmes como temática pelos geógrafos, um novo desafio é posto à Geografia Humana [...] o de revelar [como] as significações presentes no cinema, podem potencializar nosso conhecimento de lugares” (Fioravante; Alfano, 2014, p. 51). Essa interconexão entre visualização e conhecimento nos leva à segunda de nossas preocupações no presente tópico: o gênero cinematográfico. A maneira como determinada paisagem é construída cinematograficamente remete-nos a determinados gêneros do cinema – pois, inserem-se em uma tradição maior de modos de filmar e modos de narrar uma história –, é, justamente, o que percebemos em *Madalena* (2021) e sua relação com o cinema de ficção científica.

Como dito anteriormente, em *Madalena* (2021) vemos a suntuosidade das máquinas agrícolas e da imensa extensão da lavoura de soja – bem como os drones que inspecionam a plantação com ares de discos voadores – ganhar contornos sobrenaturais a partir do tratamento cinematográfico que recebe. Tais paisagens remetem-nos a filmes como *Contatos Imediatos do*

Terceiro Grau (1977), *Independence Day* (1996), *Sinais* (2002), *Guerra dos Mundos* (2005), *A Chegada* (2016) etc., ficções científicas que se debruçaram sobre a invasão alienígena, seja no campo – as grandes lavouras do interior dos Estados Unidos –, ou, então, nas grandes metrópoles. A socióloga Alice Fátima Martins (2004) toma como objeto de pesquisa grande parte dessas produções, buscando compreender em que medida a ficção científica “dá visibilidade ao imaginário coletivo da sociedade urbana ocidental contemporânea, no que diz respeito ao futuro” (Martins, 2004, p. 11). Em sua análise a respeito das histórias de ficção científica – narrativas em sua maioria voltadas para o futuro, imbuídas de exames sobre o poderio da ciência e tecnologia em nossas vidas –, ainda que se refiram ao futuro, “suas âncoras estão mergulhadas em formas de perceber e explicar o tempo presente” (Martins, 2004, p. 10). Portanto, em se tratando de um gênero marcadamente estadunidense – embora obras desse gênero tenham sido acolhidas e produzidas ao redor de todo o mundo –, esses filmes descortinam aspectos mais profundos da sociedade que os engendrou, como o forte caráter nacionalista etnocêntrico e o espírito outrista, que exige “o ideário nacionalista norte-americano, em que aos outros são atribuídos os papéis de invasores, encarnações de toda malignidade, monstruosidades alienígenas” (Martins, 2004, p. 240).

É verdade, também, que caminhos outros foram explorados por realizadores que lançaram mão de tramas científico-ficcionais, como em *E.T. O Extraterrestre* (1982), em que “a figura do extraterrestre é dissociada da imagem do mal, e associada, mesmo, à salvação da humanidade” (Martins, 2004, p. 204). Entretanto, a respeito da evolução cinematográfica do gênero de ficção científica – que, vale lembrar, é tributária da literatura de ficção científica, já madura quando do advento do cinema –, ao longo de seu desenvolvimento as obras foram contagiadas por certo pessimismo e desalento:

“O entusiasmo com o progresso científico-tecnológico, aliado à crença da melhoria das condições de existência humana, que impregnaram o espírito dos romances utópicos do século XIX, deu lugar à constatação de que o progresso, e suas benesses, não estavam, afinal, assegurados a todos. Ao contrário, eventualmente poderiam, até mesmo, representar armadilhas inesperadas a quantas conquistas da humanidade em outros campos” (Martins, 2004, p. 16).

É, justamente, esse tom de ceticismo crítico que veremos, também, em *Madalena* (2021), sobretudo em suas imagens da avançada tecnologia agroindustrial que parece constranger e aterrorizar a vida nativa. Se a obra flerta com elementos dessas tramas científico-ficcionais – o que já é adiantado pelo diálogo entre Luziane e sua amiga sobre a presença de discos voadores na cidade, e pela “monstruosidade” das grandes máquinas –, é menos para reconstruir os temores estadunidenses etnocêntricos de ameaça à soberania nacional que para

refletir acerca de forças alienígenas – porque estranhas aos interesses reais dos que habitam este lugar –, interesses e capital estrangeiros e toda sua artilharia, que já dominam e já exercem controle sobre esse lugar. É o que o segundo ato, focalizado na figura de Cristiano, nos permitirá observar a partir de suas paisagens de gênero.

Figura 45 - Plano geral da estrada que mostra a dimensão das máquinas agrícolas.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 46 - Plano de geral da camionete de Cristiano estacionada ao lado dos gigantescos silos; as estruturas utilizadas para o armazenamento de grãos.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Um primeiro plano em que se vê dois homens descansando sobre uma estrutura de madeira abre o segundo ato do filme, focado, agora, em Cristiano, herdeiro da fazenda e filho da candidata à prefeita. Vemos, em $\frac{3}{4}$, à esquerda do pano, de costas para a câmera, metade do ombro de um deles e, logo a seu lado, à direita e ocupando maior parte do quadro, um homem que dorme, com seu boné abaixado na altura dos olhos, protegendo-os da luz solar. O plano seguinte repete essa dinâmica: em primeiro plano, outros dois homens descansam; à esquerda do quadro, um deles está encostado sobre uma das vigas e seu companheiro, à direita, faz uma refeição. Os dois miram desatentamente o verde da soja que os cerca. Após apresentá-los separadamente, fragmentando o espaço, o plano que fecha a sequência releva a totalidade do

espaço; trata-se de um banco de madeira coberto, protegido do sol, em meio ao campo de soja, no qual descansam quatro homens, que, como nos é sugerido, são trabalhadores da lavoura. Toda a sequência é constituída por planos longos, de quinze a vinte segundos, o que ilustra um momento de absorção e suspensão temporal do qual esses homens desfrutam. Também o silêncio na cena, que destaca apenas o ruído da cuia de tereré, reforça a monotonia.

Em seguida, em um plano aberto, os homens que antes repousavam são vistos em meio ao campo, buscando por uma muda específica que parece ameaçar a saúde do plantio de soja, e, acima deles, em meio à extensão azul do céu, drones sobrevoam a plantação. Vale dizer que, no contexto da agricultura moderna, os drones têm sido usados por proprietários rurais por diferentes motivos, que, em suma, estão ligados ao monitoramento e mapeamento da cultura da soja; seu plantio, manejo, controle de pragas, colheita e pós-colheita, etc. Cristiano conversa com um amigo que voltará a aparecer, Gildo; eles conversam sobre a inevitável guinada de Cristiano na política, seguindo os passos de sua mãe, e, após essa interação, o rapaz volta a procurar pela planta específica.

Ele está procurando pela muda até que pisa em um ninho de ovos de ema. Esse pequeno incidente funciona como aumento de tensão na cena e, principalmente, prenúncio daquilo com que Cristiano está prestes a defrontar-se. Em um longo *travelling* de acompanhamento, frontal, em primeiro plano, a busca atenta de Cristiano é interrompida apenas quando pisa nos ovos. Quando a câmera retorna a ele, no mesmo enquadramento, a atmosfera da cena se torna sombria: a iluminação muda drasticamente, como mencionado na primeira parte do texto – e, vale ressaltar, recurso novamente suscitado quando da menção ou aparição de Madalena –, e o verde da lavoura, antes vibrante e ostensivo, anuvia, bem como a luz solar. A câmera se aproxima de seu rosto para intensificar seu espanto. Nesse mesmo quadro, ele dá as costas para seu achado – que, sabemos pelo o que se seguirá, trata-se do cadáver de Madalena – e, consequentemente, também para a câmera. Um corte nos leva ao próximo plano: a câmera, ocupando o ponto de vista do motorista, como que posicionada no capô do veículo, mostra, em um *travelling* de acompanhamento, a estrada de terra em transe pela alta velocidade. Em seguida vemos Cristiano em primeiro plano, de perfil, na direção da picafe. O plano que se segue, aberto, da estrada, mostra a camionete passar por grandes veículos agrícolas que transitam na via oposta; aqui, o som é distorcido, intensificando os ecos e reverberações do movimento em alta velocidade dos automóveis e isolando os sons “naturais” do ambiente. Junto a isso, a imagem é refratada, contribuindo para refletir a experiência sensorial do personagem, gerando uma atmosfera de aturdimento e impressão de suspensão temporal.

No interior da casa de Cristiano, a câmera, em *plongée*, em um *travelling*, varre o espaço. Em primeiro plano, vemos, de costas, ele abrindo a porta para seu primo. Eles seguem para o quarto, onde combinaram de aplicar esteroides anabolizantes com o objetivo de "crescer", "ficar monstro", expressões suas para o aumento de volume muscular. Já no quarto, a câmera, em plano médio, em um *travelling* lateral, apreende parcela do espaço: move-se da sacada do quarto, na extremidade direita, para o *closet*, na extremidade esquerda, e, ao centro, a cama, na qual o primo de Cristiano está sentado, sem camisa. Eles conversam sobre o terreno que estão prestes a comprar juntos, a fim de construir uma academia “estilo cidade grande”, e combinam fechar as negociações. Cristiano, ainda atormentado com sua recente descoberta, está aéreo. Seu primo o chama: “Tira aí, a camiseta. Chega aí”, “É isso aqui que vai te deixar monstro, vai ficar gigante”, ele diz enquanto injeta a substância no braço de Cristiano. O rapaz pede ao primo que ainda não feche o terreno, pois está muito ocupado com as atividades da fazenda. Sabemos, pelos próximos desdobramentos, que seu plano é retirar o corpo de Madalena do lote quatro da fazenda de seu pai, que é de sua responsabilidade, e ocultá-lo em outro espaço, o terreno em questão.

Temos, em seguida, uma mirada da parte externa da casa de Cristiano. Trata-se de um condomínio de luxo, que, visto em plano aberto, assemelha-se a uma maquete de arquitetura, por sua impecabilidade plástica e salubridade, gerando forte contraste com os demais espaços residenciais anteriormente apresentados. A camionete de Cristiano deixa o condomínio e, em seguida, vemo-la no ambiente da fazenda, novamente. Vemos, em um plano geral, a picape estacionada ao lado dos gigantescos silos, as estruturas cinzas e cilíndricas utilizadas para o armazenamento de grãos. Mais uma vez, destaca-se, na construção plástica do plano, a suntuosidade dos elementos da paisagem e ferramentas agrícolas em relação à pequenez da “vida nativa” e seus elementos. No interior do veículo, ainda atormentado pelo cadáver que encontrou e desconhece de quem se trata, Cristiano pesquisa em sites de notícias locais qualquer informação útil, na manchete, lemos: “Mais um corpo encontrado: onda de assassinatos assusta moradores”. Em seguida, conversando com seus funcionários, ele os adverte a não irem ao lote quatro, “quem pisar, tá fora”.

Figura 47 - Plano americano de Cristiano e seu primo aplicando esteroides anabolizantes.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 48 - Plano geral do interior do condomínio de Cristiano.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Do interior da camionete, olhamos, através do para-brisa, o movimento das ruas, em uma noite chuvosa. Aqui, enquanto Cristiano circula pelas ruas, o principal elemento narrativo é o som do rádio: ouvimos ser noticiada uma variedade de ocorrências que conformam o cotidiano desse lugar: “menina de doze anos denuncia abusos cometidos pelo companheiro da avó”; “as cotações do mercado agrícola e pecuário em Mato Grosso”; “[...] foi localizado, na beira do rio Dourados, na saída da cidade, ele ainda não foi identificado”; “multas por desmatamento no Mato Grosso do Sul são estimadas em R\$ 60 milhões”; “exportações recorde de soja, as expectativas são que as vendas [...]”; “jovem envolvido em tráfico de drogas é assassinado em Sorriso (MS)”; “a Bianca, que é nossa ouvinte, entrou em contato aqui com a rádio, tentando localizar a amiga Madalena. Madalena está desaparecida. Ela mora no bairro Canaã II e foi vista pela última vez na quarta-feira”. Temos, nesta cena, um indicativo temporal: estamos, na ordem dos acontecimentos, em um tempo em que o paradeiro de Madalena ainda é desconhecido, e Cristiano, em meio a demais notícias de violência, não associa o cadáver que encontrou ao que escuta no rádio.

Passamos, então, para um plano de conjunto da lavoura: vemos a linha do horizonte abaixo, delimitada pelo verde da soja, e o céu, repleto de drones, ocupa a maior porção do quadro. Em seguida, a câmera assume o ponto de vista do drone, como se assistíssemos a um registro de sua captação: do alto, ele varre a extensão da soja, move-se acima das residências e, então, começa a falhar e apresentar um movimento vertiginoso. Segue percorrendo o verde, agora mais baixo, na altura das plantas, com a iluminação sombria, até que se depara com Madalena, de branco – ao que parece, um vestido de festa –, que caminha, centralizada, em direção à câmera. A câmera se detém em sua figura e ela para. Aqui, novamente, o trabalho de som distorce as ondas sonoras, intensificando os ruídos do voo do drone enquanto abafa outros sons, criando uma atmosfera sombria e sobrenatural, levando-nos a crer que se trata do fantasma de Madalena entre a vegetação.

Figura 49 - Plano geral do fantasma de Madalena em meio a lavoura de soja.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Como vimos no capítulo anterior, fantasmas, na economia de uma obra, podem servir a diferentes funções expressivas, como a de acolher, de guiar caminhos, de enlouquecer um indivíduo, de atenuar ou incentivar sentimento de culpa, etc. É interessante pontuar que as duas obras, tanto *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) quanto *Madalena* (2021), lançam mão desse elemento em suas tramas, mas com diferenças em seu tratamento: No primeiro deles, o fantasma é incorporado à obra a partir dos princípios do realismo cinematográfico que a compõem, não gerando estranhamento. Já no segundo, ele rompe com a ordem natural das coisas, causando distúrbio, que é intensificado pelos elementos visuais e sonoros utilizados, e uma descontinuidade com o tratamento realista até então construído. Tal diferença impinge tons diferentes às aparições: em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016) o elemento sobrenatural possui uma qualidade emocional e introspectiva. Podemos lê-lo, como discutido anteriormente, como sinal de um processo de luto ainda em curso. E a naturalidade com o qual é incorporado à obra denota a familiaridade do personagem com a incidência de questões do passado que

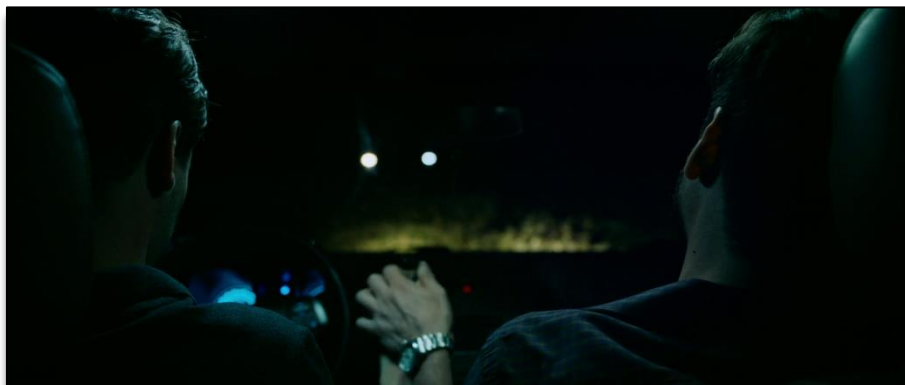
ainda reverberam. Em *Madalena* (2021), ao contrário, o tratamento visceral e assustador que o elemento sobrenatural recebe representa a invasão do sobrenatural na vida cotidiana. Aqui, o espaço diegético enfrenta perturbação e perda de controle e tal aparição é vista como uma ameaça de vingança, punição ou acerto de contas. A paisagem asseada e impassível da lavoura se vê perturbada pelo crime contra Madalena e suas possíveis reverberações: E se ela quiser justiça? E se as coisas a partir de agora forem diferentes? E se não houver impunidade? Portanto, o crime releva muitas das contradições que compõem esse lugar e insurge para desestabilizar a superfície de harmonia que se quer manter.

Em seguida, do interior de sua camionete, Cristiano discute com seu pai que lhe dá ordens para realizar a colheita, começando pelo lote quatro, o que atrapalha seus planos de livrar-se do cadáver a tempo que outras pessoas tomem conhecimento. Já na cidade, à noite, encontra-se com seu primo. Dentro da picape eles discutem. Primeiro sobre os reveses do uso da substância na pele de Cristiano e, em seguida, por seu primo se recusar a acompanhá-lo até a fazenda, o que o leva a expulsá-lo do carro. Ele segue sozinho, vagando pela cidade, até acabar em frente à boate na qual trabalha Luziane. No interior da balada, embriagado, ele parece atormentado pelos recentes acontecimentos.

Repete-se, então, pela segunda vez, o plano da rotatória que liga o perímetro urbano ao rural. É noite e chove. Vemos a camionete de Cristiano seguir em direção à fazenda. Ao chegarem no lote quatro, no interior do veículo, a câmera posicionada no banco de trás nos dá a visão geral do para-brisa e nos mostra Cristiano ao volante e Gildo ao seu lado. Ele diz ao passageiro que precisa lhe mostrar uma coisa e faz menção de sair do veículo, mas o amigo o impede. Na hora de pegar a garrafa de cerveja da mão de Cristiano, Gildo, suavemente, segura a mão do amigo e, em seguida, abaixa-a até a região de sua própria virilha. Estabelece-se uma atmosfera homoerótica entre eles, que Cristiano quebra ao insistir: “me ajuda com isso, Gildo, por favor”. No mesmo plano, eles saem da camionete e vão para frente do veículo. Cristiano confessa ao amigo: “eu *to fudido*. Não fui eu, Gildo. Isso aí vai ferrar a campanha da mãe”. Transtornado e embriagado, ele abandona o amigo em frente à camionete e adentra a lavoura. Em um *travelling* de acompanhamento, de costas, vemo-lo avançar na plantação. À sua frente, ao fundo do plano, vemos os faróis das máquinas agrícolas formarem holofotes indiscerníveis e aterrorizantes em meio à escuridão. As máquinas vêm em direção à câmera e seus sons são intensificados pela trilha sonora. No final da sequência, a câmera, em *plongée*, primeiro em Cristiano, eleva-se, ampliando nosso campo de visão, na medida que o rapaz, mirando aterrorizado seu extracampo, anda de costas, hesitante e amedrontado, até abandonar

completamente o plano. No contracampo, em plano de conjunto, vemos as máquinas avançarem, com seus faróis super intensos, em um plano longo.

Figura 50 - Plano de conjunto de Cristiano e Gildo no interior do veículo.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Se os drones e as gigantescas máquinas agrícolas nos permitem, de fato, enxergá-las como ovnis e tecnologia alienígena, é preciso pontuar que, aqui, elas não despertam a ira ou a inteligência humana no sentido de combatê-las, como nos clássicos estadunidenses de invasão alienígena, mas, sim, surgem em posição de poder e controle sobre esse espaço, afugentando a intromissão inoportuna de humanos, como na sequência final na qual Cristiano adentra a lavoura. Aqui, eles não estão invadindo, eles já são soberanos nesse lugar. Esse acionamento de elementos de gênero trabalha para estabelecer uma atmosfera ao que fora inicialmente observado: o universo diegético de *Madalena* (2021) é um espaço dominado por forças e interesses “de fora” – alienígenas –, não daqueles que o habitam em sua maioria; a vida nativa desse lugar. Martins (2004), em sua leitura a respeito do desenvolvimento da ficção científica, afirma que as fontes de temor tratadas pelo gênero mudaram ao longo do tempo:

Asimov nota que entre os anos 20 e os anos 50, o otimismo e o pessimismo se alternaram na ficção científica. Contudo, afirma, foi o pessimismo que venceu no final. Em parte, isso teria decorrido das máquinas terem se tornado cada vez mais assustadoras, não só em sua capacidade de destruição, como no caso dos aviões de guerra e das bombas, dentre as quais as atômicas, mas em sua potencialidade para suplantar o homem [...] Nesse contexto, na ficção científica contemporânea, na análise de Asimov, prevalece o caráter anti-utópico, catastrófico, em que volta a ser recorrente o velho mito da criatura que domina o criador, o filho que supera o pai, a máquina que suplanta o homem (Martins, 2004, p. 215).

É o que vemos, em diferentes sequências, em *Madalena* (2021): a opulência das máquinas e demais equipamentos, que ilustram a avançada tecnologia do agronegócio, sobrepõe-se às pessoas, controlando-as e as reprimindo. Já em termos de paisagens de gênero em sua acepção alternativa, na sequência final, Cristiano dá mostras de uma descontinuidade em relação à matriz heteronormativa ou, ainda, exemplos da diversidade de experiências e

identidades de homens existente sob o regime da masculinidade hegemônica que, mesmo inatingível, exerce um efeito controlador sobre todos os indivíduos. Isso porque, assim como em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016), a experiência masculina deste lugar admite, também, práticas homoeróticas e o faz com naturalidade; uma prática dissidente que o revestimento viril e extra masculino das performances incorpora sem alardes. Madalena, por sua vez, enquanto travesti, desafia as normas dessa “matriz de inteligibilidade cultural hegemônica” (Butler, 2013) de maneira mais flagrante e, por isso, inadmissível. Como Butler demonstrou, desafiar explicitamente essa matriz de inteligibilidade, que regula, hierarquiza e exclui, é se tornar desprezível, um corpo abjeto, socialmente. Esse processo coloca a vida dos transgressores em uma situação de vulnerabilidade material e simbólica contínua, que se manifesta na desigualdade no acesso a recursos e oportunidades ao qual esses grupos são submetidos e, também, na estigmatização e marginalização que outorga a violência a esses corpos “menos humanos”. Tais variáveis adornam de relevo, textura e matizes singulares a paisagem de gênero na qual Cristiano e Madalena habitam e, mais importante, sentem seus efeitos.

3.4 Bianca e o paraíso escondido

Um *travelling* de acompanhamento, em plano americano, de perfil, abre a parte final do longa nos mostrando Bianca caminhar a pé pelo interior de uma área residencial, trata-se de um complexo de casas populares que, como podemos perceber, ainda estão em vias de ser finalizadas. Ela vai em direção ao trabalho. No plano seguinte, vemo-la em seu ambiente de trabalho, como cuidadora de idosos em um asilo. Em seguida, de bicicleta, ela se desloca até a casa de Madalena. No portão de Madalena, outras três amigas a aguardam. No interior da casa: “bom, meninas, a gente precisa só terminar agora de encaixotar, colocar essas coisas e levar. Sobraram só essas coisinhas”. Temos uma compreensão parcial do espaço; os planos são mais fechados, geralmente primeiros planos, e câmera se move em *travellings* de uma personagem a outra, unindo-as em sua tarefa. Em um plano emblemático, vemos Bianca por detrás das grades da janela do quarto de Madalena. É um primeiro plano no qual a personagem mira absorta a paisagem externa, o extracampo. Remete-nos às ideias de contrição e isolamento anteriormente tratadas, que espremam os personagens que habitam este espaço diegético. Do interior do quarto, Bianca, em primeiro plano, vai até a estante de Madalena e segura, com afeição, entre demais acessórios, um colar de miçangas. Ela o leva ao colo e parece desejar pegá-lo para si. Um plano de conjunto mostra as demais amigas reunidas na sala, lembrando uma história da amiga que partiu: “[...] a travesti tava tão louca que ao invés dela ir ao banheiro, ela mijou na

geladeira”. Ao longo do filme, esse é a única designação – uma heterodesignação – que nos é dada acerca da identidade de gênero da personagem que dá título ao filme. Madalena era uma travesti.

O plano seguinte, aberto, da mesma rotatória que liga o perímetro urbano ao perímetro rural – terceira e última passagem por ele –, mostra-nos Bianca, Francine (que ajudava a encaixotar as coisas na sequência anterior) e uma terceira amiga, deslocando-se para fora da cidade, para um momento de lazer. O veículo é um modelo antigo, a personagem o pegou emprestado de uma das idosas do asilo no qual trabalha. No carro, elas conversam sobre a saída de Bianca da cidade, que está indo atrás de um “*bofe*”, e se tornará “*travadrasta*”, como brinca. Saída da qual Francine é contrária, pois acredita que a amiga irá se frustrar. A sequência é filmada em grande parte separando as amigas do espaço: quando fala, e às vezes enquanto escuta o que as amigas dizem, Bianca é filmada em *close-up*. Francine e Nadja, por sua vez, aparecem juntas em primeiro plano. É pontual o registro das três unidas, em um plano aberto do interior do veículo; o momento em que Bianca se esquivava dos comentários ácidos de Francine com bom-humor. Nadja defende Bianca das críticas: “Ela vai ficar fazendo o que nessa cidade super movimentada?”, ao que Francine rebate: “Ce acha que ela vai arranjar um emprego lá igual ela tem aqui? Travesti se agarra no que tem, mana [...] ele vai usar e abusar dela até se cansar e achar outra travesti ou até uma amapô” – gíria do dialeto pajubá para mulher cis – “aí ele abandona ela”. Além desses acirramentos, que não deixam de expressar intimidade e afetividade, o sentimento de solidariedade entre elas é reforçado quando Bianca pergunta a Nadja, que é manicure, o valor do curso profissionalizante, a fim de, juntas, ajudarem uma amiga em comum: “Seria legal a gente ajudar a Tiffany a fazer curso, né? Ela tá se *fudendo* bastante naquele *callcenter*”. Essa rede de apoio gera forte contraste em relação às interações dos demais personagens centrais.

O curso da viagem é interrompido por um pedido de Francine que, ao avistar um tamanduá na beira da estrada, pede que parem o carro no acostamento para fotografar o animal. Uma vez estacionado, o veículo enguiça e elas ficam desamparadas, o que incita uma discussão mais intensa. Esgotada, Bianca, enfim, reage às provocações de Francine: “se te *fuderam*, o problema não é meu. Cada um é cada um”, que responde: “Bianca, homem é homem. Daqui a pouco ele vai tá te tratando feito lixo”. Após um momento de introspecção de cada uma delas, Francine decide empurrar o veículo, na companhia de Nadja. O carro dá partida e elas seguem viagem. No interior do veículo, em contraste com a sequência anterior, elas são registradas juntas no enquadramento: conversam sobre Madalena, em tom de resignação, sem discutir os

detalhes do episódio, sem demonstrar indignação ou lamento: “a gente foi lá, juntamos as coisinhas que sobrou, objeto, colocamos numa caixinha, cada uma ficou com uma coisinha, foi isso. Francine ficou com as roupas da Madá quando ela tinha doze anos, era a única coisa que cabia nela”. Com humor, e agora unidas no plano cinematográfico, Bianca e Francine fazem as pazes.

Figura 51 - Plano geral de Bianca, Nadja e Francine com o carro enguiçado no acostamento.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Figura 52 - Plano de conjunto do interior do veículo logo após o carro voltar a funcionar.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Em plano americano, elas seguem em direção ao “paraíso escondido” entre o predomínio ostensivo da monocultura: a pequena mata ciliar preservada em meio a lavoura, que abriu o longa. Uma câmera na mão as registra de costas – recurso mais apropriados aos declives e irregularidades do solo nativo, em contraste com a uniformidade da lavoura e da padronização da organização urbana, em ruas e rodovias, que a câmera estável da maior parte das sequências registrou. Um *travelling* lateral leva-nos de Bianca e Francine que tomam sol para Nadja que avança para dentro do rio. A atmosfera entre elas é de leveza e bom-humor. Mais adiante, Bianca joga o colar de Madalena, que havia pegado para si, no rio. Deixa-a ir. A cena reforça o sentimento de resignação evocado acima. No último quadro, vemos, em primeiro plano, Bianca

deitada sobre a grama, Nadja ocupa a extremidade direita do plano; de olhos fechados, relaxam profundamente. O som e a iluminação reforçam a atmosfera de paz. Há contraste na luz, produzido pelas sombras das árvores; diferente da homogeneidade extra azul do céu e extra verde da lavoura, que preencheu a composição da maioria das sequências ao longo do filme.

Figura 53 - Plano americano de Bianca jogando o colar de Madalena no rio.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

Ainda que, ao fim do trabalho de descrição e análise, tenhamos apontado para um sentimento de resignação presente na última parte do filme, o contato com outras leituras críticas dessa parte final nos encoraja a relativizar nossas considerações. Assim, sem pretensão de esgotar, por meio deste texto, toda a pluralidade analítica que uma experiência estética pode proporcionar, torna-se necessário considerar, ainda que brevemente, outras apreensões críticas que *Madalena* (2021) suscitou e que contrastam – e enriquecem – aquela por nós apresentada. Evidencia-se, mais uma vez, que nossos esforços em preservar o rigor científico e conceitual não esgotam as possibilidades reflexivas oferecidas pela obra.

Madalena (2021) teve inserção relativamente expressiva nos circuitos cinematográficos nacionais e internacionais⁴⁴, com uma recepção majoritariamente favorável, mas – mais importante que isso – repercutida. Entre os pontos que incitaram debate, destaca-se principalmente a última parte do filme, focada em Bianca, criticada por carregar certo tom de condescendência, visto que não há revolta ou mesmo lamento explícito diante da perda. O próprio realizador, Madiano Marcheti, participa desse debate:

“Existem pessoas que comentam que não acontece nada ou existe uma indiferença nas três partes. Eu acredito que sim. Nas duas primeiras existe uma indiferença em relação à ausência da Madalena [...], mas, na última parte, a vida continua de uma outra maneira para elas. Aquele último momento é uma maneira de processar o luto

⁴⁴ O longa de Madiano Marcheti teve sua estreia mundial no 50º Festival Internacional de Cinema de Roterdão (Holanda), tendo sido selecionado para mais de 30 festivais internacionais e conquistado oito prêmios.

diferente das pessoas cis, de como as pessoas cis processam o luto. Isso eu aprendi com a Helena Vieira⁴⁵, que é uma escritora maravilhosa e que deu consultoria pra gente no momento da escrita do roteiro e também na montagem. Ela me provocou em um momento, ela leu um tratamento do roteiro e falou: ‘nossa, mas essa cena’ – porque eu tinha escrito uma cena junto com os roteiristas e que existia uma cena muito de comoção, assim, sabe, em que as amigas da Madalena choravam e tinha toda uma coisa de vamos nos vingar e tal. E aí ela falou assim pra mim: ‘Isso aqui é o luto cis, não é o luto trans’. E eu fiquei ‘me explica, por favor’. Aí ela me ensinou. Ela é uma mulher trans e ela falou: ‘eu já perdi muitas amigas. Muitas amigas se foram e não quer dizer que eu não sofri por elas, não quer dizer eu não chorei e tal, mas eu estou aqui e eu estou levando, estou vivendo, e a minha força vem, exatamente, disso’. Então, a maneira como essas personagens lidam com o luto na última parte não é indiferença, é de onde elas tiram a força pra seguir em frente. É um ritual de vida. A maneira como elas respondem à morte dessa amiga que elas perderam é vivendo. É vivendo o máximo que elas podem porque, sei lá, na semana que vem pode ser uma delas. Então, é isso que, de alguma forma, foi muito forte para mim e para os roteiristas quando a Helena trouxe para gente e a gente decidiu, de imediato, transformar essa última parte e fazer dela essa celebração de vida mesmo⁴⁶.”

Outros pontos de vista corroboram essa leitura. Em sua reflexão, a profa., pesquisadora e crítica de cinema Juliana Gusman escreve:

Inclusive, Madalena é um nome que veste bem sua protagonista. Encarna a abjeção absoluta de quem se pode apedrejar. Não sei se nos debates e reflexionamentos críticos sobre seu filme o seu final foi acusado de condescendências, já que não há revolta diante da perda, tampouco resistências aguerridas, que extrapolam o simples desejo – que vemos em Bianca, por exemplo – de continuar existindo. Se foi o caso, já lhe digo que discordo. Acho que Madalena tem o final que é possível em um território de desesperança. A região da Grande Dourados, afinal, é um dos lugares que mais mata indígenas no Brasil. Lá, as crianças das aldeias batem nas nossas portas pedindo pão velho, porque não acreditam merecer comida fresca. É de onde várias pessoas que eu amo precisaram sair para poderem amar mais livremente. É de onde eu saí, Madiano, e, de certa forma, você também. Mas você retornou para salvar madalenas do esquecimento. Já é muito. Se, por um lado, almejamos figurações mais positivas e auspiciosas dos sujeitos espoliados, também não podemos perder de vista a importância da denúncia⁴⁷.

Na citação acima, como em demais análises, a reação de Bianca e suas amigas aponta para outra direção, distante da de resignação ou condescendência: elas respondem à morte de Madalena vivendo. Segundo a pesquisadora das questões da transgeneridade e da travestilidade dentro do cinema Noá Bonoba, “O banho de rio me traz acalento. Sabemos que nós, pessoas trans e travestis, historicamente tivemos o afeto negado”. Em seguida, ela escreve:

“Escrever cenas nas quais pessoas trans e travestis estão juntas, contracenam, vivem e conversam sobre situações que estão para além da transfobia estrutural que nos

⁴⁵ Helena Vieira é escritora, dramaturga, roteirista, transfeminista e pesquisadora. Estudou Gestão de Políticas Públicas na USP e Humanidades na UNILAB. Atuou como consultora de diversidade em projetos audiovisuais, incluindo a novela *A Força do Querer* (2017), da Rede Globo, e o filme *Madalena* (2021).

⁴⁶ “‘Madalena’ Entrevista com o diretor Madiano Marcheti”. <https://www.youtube.com/watch?v=7K1hgh6k5eg>. Acessado em 01/06/2025.

⁴⁷ “‘Madalena’ retrata a vida e a morte trans em terra de agroboys”. https://farofafa.com.br/2021/11/03/32176/?utm_source=chatgpt.com. Acessado em 01/06/2025.

sufoca é um ato político. Em momento algum, isso pode ser lido como um ato de negligência ou falta de responsabilidade com relação ao contexto violento em que vivemos. A criação de cenas, como o banho de rio, confabula com a expansão de um repertório da transgeneridade e o ato de sentir o inominável⁴⁸”.

Pensamos que, no lugar de omitir nossas considerações originais e reformulá-las mecanicamente em função de outros pontos de vista, seria mais enriquecedor inserir o leitor no processo de construção do trabalho analítico – que se dá de forma continuada, por meio de retoques sucessivos e do aperfeiçoamento contínuo das reflexões. Tal operação ilustra, ainda, o próprio processo de fruição estética, que não se esgota no contato individual com a obra, nem mesmo na objetividade do trabalho científico, mas se enriquece em sua dimensão coletiva: a partir do diálogo com outras apreensões críticas, que relativizam nossas convicções e ampliam o potencial reflexivo da obra. Ainda que haja espaço argumentativo para se considerar a predominância de um sentimento de resignação, o final de *Madalena* (2021) ganha maior relevo ao nos permitir acessar o arranjo de outras experiências sociais – o que complexifica a realidade deste lugar.

Figura 54 - Último plano: um primeiro plano de Bianca e Nadja tomando sol.



Fonte: Captura realizada a partir do filme *Madalena* (2021).

À guisa de conclusão, mais uma vez, o trabalho de descrição e análise revela-se um caminho indispensável para a apreensão do pensamento cinematográfico presente em uma obra. Em *Madalena* (2021), vemos, sequência após sequência, planos mais fechados antecedendo planos mais abertos – e isso não é uma obviedade de se pontuar. Como nos lembra Marcel Martin (2005), em suas reflexões sobre a montagem cinematográfica, é comum que planos mais abertos inaugurem as sequências, a fim de contextualizar espacialmente o espectador, sendo seguidos por planos mais fechados, que exploram detalhes: “se admite que as sequências (e os

⁴⁸ “Madalena e o ato de sentir o inominável”. <https://amarello.com.br/2022/12/arte/madalena-e-o-ato-de-sentir-o-inominavel/>. Acessado em 01/06/2025.

próprios filmes) devem abrir-se e fechar-se com planos gerais” (Martin, 2005, p. 178) e, ainda, “a regra essencial a respeitar na sucessão de planos é esta: diante de cada novo plano, a fim de que a narrativa seja perfeitamente clara, o espectador deve aperceber-se imediatamente do que se trata” (Martin, 2005, p. 180). Nesse sentido, *Madalena* (2021) opera um desvio em relação a princípios convencionais da montagem, sugerindo uma concepção própria de espaço e de narrativa, coerente com os temas que mobiliza. São muitos os recursos expressivos usados ao longo dos 85 minutos de longa-metragem, entretanto, a maioria deles faz sobressair uma qualidade entre as demais: a descritiva. Tal atributo confere à obra um tom melancólico e quase documental. *Madalena* (2021) torna-se, então, um comentário rigoroso sobre o interior de Mato Grosso do Sul dominado pelo agronegócio: é um território dominado por forças alienígenas, que sufocam, restringem e eliminam a vida nativa, em nome de uma prosperidade também estrangeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos comprometermos com uma análise integrada de elementos internos e externos na obra de arte, tornou-se imprescindível um estudo mais aplicado das especificidades da estética cinematográfica, a fim de conquistar familiaridade com seus recursos e convenções. O êxito, entretanto, foi proporcional ao esforço. A partir da gramática cinematográfica – movimentos de câmera, enquadramentos, montagem, iluminação, trilha sonora, entre outros – pudemos apreender ideias, sentimentos e respostas produzidas pelos realizadores em relação à realidade social de Mato Grosso do Sul, aproximando-nos da consciência prática deste espaço: que isola e constrange a vida nativa em nome do desenvolvimento e do fluxo de elementos “alienígenas” – as commodities, o capital estrangeiro.

Engana-se quem acredita que uma extensa bibliografia sobre a formação econômica e política de Mato Grosso do Sul nos conduziria às mesmas conclusões. É certo que há diálogo, pois, como nossa discussão inicial buscou demonstrar, tratam-se de aspectos indivisíveis de um mesmo processo: a totalidade social. Entretanto, como a análise evidenciou, a arte, o filme, a expressão sensível, manifesta elementos da experiência social de maneira ativa e original: conduz-nos a uma compreensão da realidade menos conceitual e, portanto, tal como sentida, tal como pensada.

Em *A Vez de Matar, A Vez de Morrer* (2016), a descrição pormenorizada da obra demonstrou como a fragmentação espacial das cenas e a recorrência de planos fechados produzem uma atmosfera de estreiteza, contingência e, ainda, um certo fatalismo que orienta os personagens a um único desenlace: a violência. Além disso, a obra ilustra como essa violência infiltra a experiência masculina nesse espaço, atravessando desde a manutenção das masculinidades nas práticas homoeróticas até a resolução de conflitos.

Em *Madalena* (2021), por sua vez, observamos sequências e planos fechados antecedendo planos mais abertos, primeiro fragmentando para depois contextualizar – evidenciando, assim, uma qualidade descritiva. Vale notar que os amplos espaços registrados pelos planos abertos, em vez de evocarem liberdade e desbravamento, expõem os personagens diante de uma realidade marcada por latifúndios e forças econômico-políticas que reiteradamente os amesquinham. Ou seja, se em outras obras os planos abertos poderiam ser associados à liberdade, aqui a contingência e a insignificância se impõem.

Nesses filmes, a hegemonia do agronegócio está por toda parte, fazendo-nos ver como os elementos dominantes saturam a vida local com sua trilha sonora, discursos e propagandas que, por mais gerais que se pretendam, não impedem que a experiência individual e coletiva se manifeste de forma dissidente, subordinada ou mesmo resistente. Vemos, a todo momento, um Mato Grosso do Sul territorializado pelo agronegócio – tanto nas imagens dos latifúndios quanto das rodovias que orientam o fluxo dessa produção –, mas observamos, sobretudo, como os indivíduos reagem e respondem às pressões e limites impostos.

Dessa leitura, ressaltamos a pertinência da abordagem teórico-metodológica. O materialismo cultural nos ofereceu um caminho para investigar os fenômenos culturais superando reducionismos já desgastados nos estudos da cultura – como as ideias de reflexo, reprodução ou de completa autonomia da produção artística e intelectual – que, como sabemos, ainda persistem em determinadas produções acadêmicas, comprometendo a compreensão mais complexa dos fenômenos. Acreditamos ter contribuído para a demonstração do potencial analítico dessa perspectiva, que, longe de ser uma importação acrítica de epistemologias eurocêntricas, nos convida a um trabalho historicamente sintonizado: a mergulhar na formação política, social e econômica de uma determinada sociedade, conectando a produção artística – sua forma, qualidade e fisionomia – ao chão social em que se realiza.

Lançamos mão, então, da hipótese cultural das estruturas de sentimento, ainda que conscientes dos desafios que ela apresenta. Em se tratando de uma dissertação de mestrado, com recorte empírico reduzido, não foi possível ampliar a análise a um conjunto maior de obras – o que, certamente, influenciou o alcance dos resultados. Entretanto, como vimos, muito pôde ser observado e, mais do que isso, muito do potencial teórico-metodológico dessa noção se evidenciou.

Inicialmente, defendíamos a hipótese de que os filmes *A Vez de Matar*, *A Vez de Morrer* (2016) e *Madalena* (2021) permitem investigar e apreender interações socioculturais e político-econômicas particulares de Mato Grosso do Sul, conduzindo à compreensão de dinâmicas e experiências sociais únicas deste espaço. Contudo, ao empreender a análise fílmica tal como foi realizada, concluímos que, embora reveladoras de dinâmicas sociais e culturais produzidas neste território, essas experiências não são exclusivas. Isto é, a análise não nos leva a compreensões essencialistas da experiência sul-mato-grossense, mas aponta para um intercâmbio desses sentimentos e ideias com contextos de interior marcados pela mesma pujança do agronegócio e circulação de mercadorias agroindustriais – como é o caso de Mato Grosso (MT) e Goiás (GO).

Isso não elimina, é claro, o que há de específico: os contornos próprios que o uso capitalista da terra, a concentração fundiária e a monocultura impuseram à paisagem de Mato Grosso do Sul, organizando o espaço de maneira singular. Tampouco diminui a relevância de registrar esse espaço, de incluir imagens de Mato Grosso do Sul nos circuitos culturais nacionais e internacionais, permitindo que participe, também, do inconsciente coletivo do que é a identidade brasileira – cada vez mais complexa, à medida que admite mais experiências e imagens. Reforçamos, apenas, os sentimentos e ideias comuns que uma totalidade social urdida pelo agronegócio é capaz de produzir – e que fomos capazes de apreender.

Talvez, com a ampliação do recorte empírico – dificultada tanto pelas limitações estruturais da pesquisa quanto pelo acesso restrito a outras obras sul-mato-grossenses –, chegássemos a elementos ainda mais particulares, idiossincrasias e características intransferíveis. Essas possibilidades ficam como sugestões à continuidade de pesquisas sociológicas voltadas à experiência indivisivelmente social e artística de Mato Grosso do Sul. Por fim, desejamos que esta pesquisa cumpra, também, a função de enriquecer e diversificar a produção sociológica no estado, contribuindo para o alargamento dos objetos de pesquisa, das linhas de investigação e das perspectivas teóricas exploradas localmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, R. S.; PINTO, F. B. B. A. Antonio Candido, o método crítico e a formação do Brasil: uma leitura feita entre o local e o universal. Blog do Sociofilo, 2017.
- ANDERSON, P. Modernity and revolution. *New Left Review*, n. 144, mar./abr. 1984.
- AUMONT, J.; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, J. et al. A estética do filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2006.
- BAZIN, A. O que é o cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os pensadores. v. XLVIII. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Charles Baudelaire: um lírico no auge no capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, M. Nem tudo que é sólido se desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, J. C. Brasil em tempo de cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORDWELL, D. Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, D. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BOURDIEU, P. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. A economia das trocas simbólicas. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2019.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970.
- _____. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 30, p. 111-129, jul. 1991.
- _____. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CARREIRO, R. O. A. Era uma vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- CEVASCO, M. E. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. As dez lições sobre os estudos culturais. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORRÊA, M. A. O índio e o cinema em Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise. Campo Grande: Ed. UFMS, 2017.

DIEHL, C. R. Filme sertanejo: o cinema amador sul-mato-grossense. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009.

FIORAVANTE, K. E.; ALFANO, M. ‘Marco e Benigno’: cenários de masculinidades na cinematografia de Pedro Almodóvar. Revista Latino-americana de Geografia e Gênero, v. 5, n. 1, p. 47-65, 2014.

FREITAS, A. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. ArtCultura, v. 7, n. 11, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1396>. Acesso em: 4 abr. 2025.

GEE, F. Magic realism, world cinema, and the avant-garde. Londres: Routledge, 2021.

GOMES, D. M.; VADICO, L. A. Uma pausa para o cigarro: as interações com o cigarro no Spaghetti Western de Sergio Leone. Rebeca, v. 7, p. 96-109, 2018.

GOMES, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: CALIL, C. A. (Org.). Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUIMARÃES, P. M.; BAUTE, L. F. A contribuição do materialismo cultural de Raymond Williams aos estudos de cinema. Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM, v. 7, p. 14-30, 2020.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HEGERFELDT, A. Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain. New York: Rodopi, 2005.

JULLIER, L.; MARIE, M. Lendo as imagens do cinema. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

JÚLIA DE FREITAS MARIANO, A.; CALIXTO TEIXEIRA, J. O avanço do atraso: a territorialização do agronegócio em Mato Grosso do Sul. Revista Ciência Geográfica, v. 26, n. 2, p. 968–1002, 2022.

MARTIN, M. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, A. F. Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

MELO, A. C. B. Antropófagos devorados e seus desencontros: da “formação” à “inserção” da literatura brasileira. Literatura e Sociedade, n. 22, 2016.

MISSIO, F. J.; RIVAS, R. M. R. Aspectos da formação econômica de Mato Grosso do Sul. Estudos Econômicos (São Paulo), v. 49, n. 3, p. 601-632, 2019.

MONTAGNER, M. Â.; MONTAGNER, M. I. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. *Tempus – Actas de Saúde Coletiva*, v. 5, n. 2, p. 255–273, 2011. Disponível em: <https://www.tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/979>. Acesso em: 3 abr. 2025.

NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. (Org.). *Filmando em Mato Grosso do Sul: o cinema popular e a formação da identidade regional*. Dourados: Ed. UFGD, 2012. v. 1, p. 17-58.

NOGUEIRA, A. M. C. O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo. 2009. 160 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papirus, 2013.

PAIXÃO, A. H.; TREVISAN, A. R. Cinema educativo em cena. *ETD: Educação Temática Digital*, v. 21, p. 738-759, 2019.

POLAN, D. Raymond Williams on Film. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Texto obtido por comunicação pessoal com o autor, 31 de maio de 2024.

SANTOS, M. V. M. O cinema contemporâneo de Pernambuco. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

_____. Entre mangues e condomínios: as estruturas de sentimentos do cinema contemporâneo de Pernambuco. *Crítica Marxista* (São Paulo), v. 54, p. 101, 2022.

SEGATTO, J. A.; BARIANI JUNIOR, E. As duas culturas: Antonio Candido e a formação da sociologia e da literatura no Brasil. *Fronteiras* (São Paulo), v. 11, p. 142-157, 2013.

SILVA, B.; TILIO, R. O segredo de Brokeback Mountain e Boi Neon: paisagens, masculinidades e normatividades de gênero. *La Ventana: Revista de Estudios de Género*, v. 6, n. 48, p. 168-205, 2018.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In: SONTAG, S. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TEGA, D. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

VALE DE ALMEIDA, M. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. *Anuário Antropológico* 95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. p. 161-190.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. Ensaio sobre a análise fílmica. Trad. Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas: Papirus, 2008.

VIDAL, G. Z. Realismo mágico no cinema contemporâneo: uma análise de Los Silencios. 2024. 137 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

WILLIAMS, R. From Preface to Film (UK, 1954). In: MACKENZIE, S. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: a Critical Anthology*. Londres: University of California Press, 2014. p. 607-613.

_____. Film and the Cultural Tradition. 1968. Texto obtido por comunicação pessoal com Dana Polan em 31 de maio de 2024.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

_____. Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. Cultura e materialismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ANEXOS

Vez de Matar, A Vez de Morrer, A

Ano de lançamento: 2016

Duração: 25 minutos

Direção: Giovani Barros

Roteiro: Daniel Nolasco e Giovani Barros

Produção: Emanueli Ribeiro, Filmes Dourados, Estúdio Giz

Produção Executiva: Emanueli Ribeiro e Matheus Peçanha

Coprodução: Acalante Produções

Direção de Produção: Larissa Ávila

Assistente de Direção: Gabriel Domingues

Direção de Fotografia: Flora Dias

Assistente de Fotografia: Bruno Risas

Som Direto: Thiago Yamachita

Microfonista: Juliana Benitez

Mixagem e Edição de Som: Fabio Baldo

Direção de Arte e Figurino: Jerry Gilli

Produção de Arte: Thiago Silva Moraes

Maquiagem e Efeitos: Débora Saad

Montagem: Alice Furtado

Correção de Cor: Antoine D'Artemare

Finalização: Azul que não há Estúdio

Identidade Visual: Rodrigo Barja

Still: Thiago Mota

Elenco: Lelo Faria, Tero Queiroz, Philipe Faria, Filipi Silveira, Leôncio Moura, Carlos Anunciato, Cristiano Gregório, Felipe Garcez.

Madalena

Ano de lançamento: 2021

Duração: 85 minutos

Direção: Madiano Marcheti

Roteiro: Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Coelho, Thiago Ortman

Consultoria de roteiro: Helena Vieira

Produção: Marcos Pieri, Clélia Bessa, Joel Pizzini, Sérgio Pedrosa, Beatriz Martins

Produção Associada: Rosane Svartman

Produção Executiva: Beatriz Martins, Marcos Pieri

Direção de produção: Vandrê Ventura

Assistente de produção: Renata Rodarte

Direção de fotografia: Guilherme Tostes, Tiago Rios

Direção de arte: Rocio Moure Figurino: Preta Marques Maquiagem: Dani Shuña

Produção de elenco: Giovani Barros

Preparação de elenco: Joana Castro

Som direto: Ana Luiza Penna

Edição de som e mixagem: Bernardo Uzeda

Trilha sonora original: Junior Marcheti

Montagem: Lia Kulakauskas

Produtor de finalização: Lucas Marini

Elenco: Natália Mazarim, Rafael de Bona, Pamella Yule, Chloe Milan, Lucas Miralles, Antônio Salvador, Mariane Cáceres, Joana Castro, Lua Guerreiro, Nadja Mitidiero.