

tríade
comunicação, cultura e mídia

Dossiê Cinema e Audiovisual

A produção de sentido no cinema: entre tramas e dramas do sensível

The production of meaning in cinema: between plots and dramas sensitive

Saulo Magalhães Resende*
Regina Andrade**
Cibele Vaz Macêdo***

*Doutorando em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pesquisador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na área de contemporaneidade e Processos de subjetivação, com enfoque na dinâmica organizacional do terceiro setor. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: saulomagalhães@yahoo.com.br

** Pós-Doutora pela Université de Paris V-René Descartes. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora visitante da Université de Pau Et Des Pays de Ladour, Campo de Bayonne em e Professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: pospsi@uerj.br

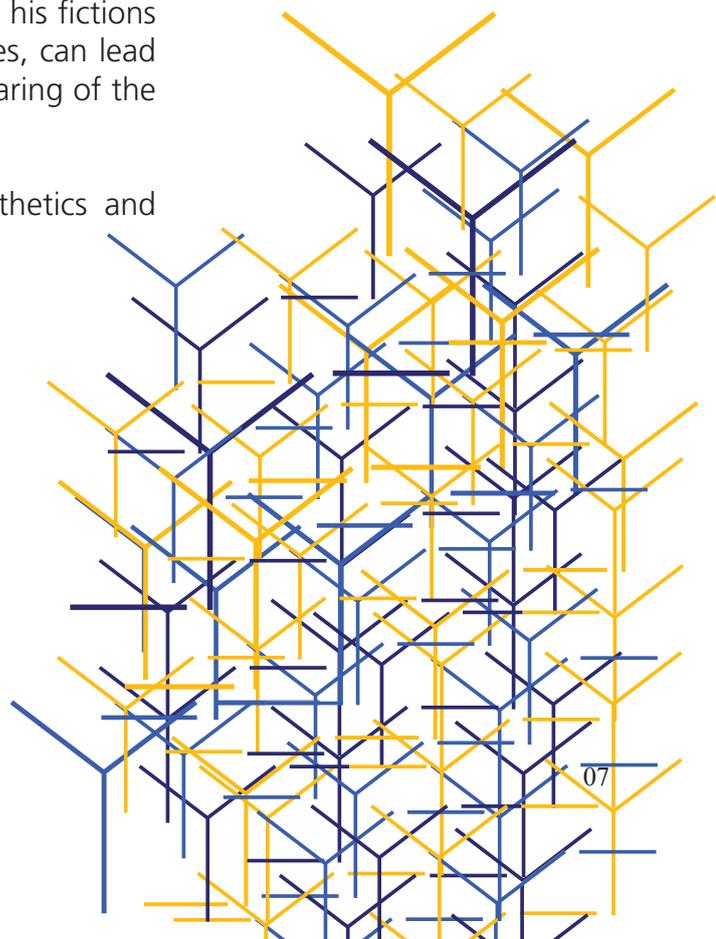
***Doutoranda e Mestre em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora de Psicodiagnóstico e Pesquisadora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: cibelevaz@gmail.com

Resumo: O filme Linha de Passe (2008) dirigido por Walter Salles Júnior e Daniela Thomas tem como núcleo central a trama de uma empregada doméstica com quatro filhos que mora num bairro de periferia da grande cidade de São Paulo. A obra explicita um forte anseio de seus diretores em falar sobre a realidade brasileira através da história de vida de alguns personagens, mas que por vezes esbarra numa tentativa totalizante. O objetivo deste artigo é analisar o filme sob uma perspectiva crítica, procurando problematizar como a estética e a cosmética de um espaço caracterizado Suburbano é elucidada numa tentativa de partilha do sensível no decorrer do longa metragem. Discutimos como um cinema que participa desta partilha do sensível ao produzir em suas ficções o embaralhamento das legitimidades de uma dinâmica familiar, das atividades e dos espaços, pode dar lugar a uma reconfiguração do comum para uma possível partilha do social.

Palavras-chave: Partilha do Sensível. Espaço Suburbano. Estética e Cosmética da fome. Cinema Brasileiro. Linha de Passe.

Abstract: The film Linha de Passe (2008) directed by Walter Salles and Daniela Thomas Jr. has the core plot of a maid with four children who lives in a neighborhood on the periphery of the big city of Sao Paulo. The book explains an intense yearning for its directors to talk about Brazilian reality through the life story of some characters, but sometimes hit a totalizing attempt. The aim of this paper is to analyze the film in a critical perspective, seeking to investigate how the aesthetics and cosmetics of a space characterized Suburban is elucidated in an attempt to share the sensitive during the feature film. We will discuss how a film that takes part in this sharing of sensitive produce in his fictions shuffling of legitimacy, identities, activities and spaces, can lead to a reconfiguration of the ordinary for a possible sharing of the social.

Keywords: Sharing Sensitive. Suburban Space. Esthetics and Cosmetic hunger. Brazilian Cinema. Linha de Passe.



Olha pra mim... você está me vendo? Você está me vendo, playboy? Essa é a frase final do personagem Dênis (João Baldasserini) no filme *Linha de Passe* (2008), de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Trata-se da história de uma família pobre constituída por uma mãe solteira e seus quatro filhos. Cleusa (Sandra Corveloni), a mãe, trabalha como empregada doméstica e está grávida. Dênis, o mais velho, trabalha como motoboy e já tem um filho. Dinho (José Geraldo Rodrigues) é frentista e evangélico. Dario (Vinicius de Oliveira), prestes a completar 18 anos, está na idade limite para conseguir realizar seu sonho de ser jogador de futebol profissional. E, finalmente, Reginaldo (Kaique de Jesus Santos), o mais novo e único negro entre os irmãos, que busca insistentemente conhecer seu pai biológico, do qual sabe apenas a profissão, um motorista de ônibus.

Linha de Passe explicita um forte anseio de seus diretores em falar sobre a realidade brasileira através da história de vida de alguns personagens, mas que, por vezes, esbarra numa tentativa totalizante. Olha pra mim... representa, ao final do filme, a expressão de uma família relativamente numerosa (mãe solteira, grávida, e mais quatro filhos) e que parece querer retratar traços de todo o Brasil – a paixão pelo futebol, a fé na igreja evangélica, questões raciais e de abandono e a criminalidade.

O fato é que em *Linha de Passe* encontramos um modo de pensar e, por que não, de sentir a relação do sujeito com as mazelas da vida em um universo cosmopolita: a grande São Paulo. Com um recorte mais específico, o filme procura narrar a periferia e o seu contraste gritante com as imagens da zona sul paulistana, com seu glamour e estética que se pretendem padrões. Nessa relação, a discussão sobre o futuro e os projetos de identidade capazes de fornecer algum sentido aos atos recebem a marca do abandono social; em contrapartida, o longa enfatiza que é possível encontrar, nessas vidas carentes de maiores oportunidades, mas repletas de vigor e intensidade, a vontade de lutar e se construir, com todas as contradições próprias do humano.

A Trama do espaço favela (suburbano), dos territórios e fronteiras

Os componentes do espaço, quando se referem à urbis, são os mesmos em todo o mundo e formam um continuum no tempo, mas variam quantitativa e qualitativamente segundo o lugar, do mesmo modo que variam as combinações entre eles e seu processo de fusão. Em *Linha de Passe* o espaço alterna figura e fundo da problemática da carência sócio-econômica-cultural. Segundo Santos (2008), vêm as diferenças entre espaços. É fato que o

comportamento do espaço acha-se assim afetado por essas enormes combinações de situação geográfica e individual. Nesse sentido, o filme tem o cuidado em caracterizar a maior cidade do Brasil, São Paulo: com cerca de 19 milhões de habitantes, 200 quilômetros diários de engarrafamento e uma média 300 mil motoboys. Seu foco, porém, está na favela (subúrbio) da grande cidade e as relações que as pessoas que vivem ali estabelecem no dia a dia, à margem da grande São Paulo. A metrópole do filme é impessoal, violenta, insegura. O contraste de classes faz-se presente demarcando bem o território de cada personagem.

Mas o que se entende por favela/subúrbio?

Há vários termos que expressam conceitos sobre os espaços das cidades. A palavra subúrbio, etimologicamente, significa o espaço que cerca uma cidade. Tem como principal característica a baixa densidade de ocupação dessas áreas que, por essa razão, podem abrigar pequenas propriedades agrícolas, condomínios de luxo, estádios, parques, ou outro tipo de empreendimento que busque mais espaço. Com a industrialização, por exemplo, formaram-se subúrbios industriais e operários. O conceito traduz uma situação intermediária entre cidade e campo e não uma condição socioeconômica. Porém, com o crescimento das cidades, o que antes era suburbano tornou-se urbano. Conforme a mancha urbana vai se ampliando, áreas que antes se enquadravam nesses critérios, com uma intensa ocupação e urbanização, passam a se caracterizar como bairros, mas nem por isso deixam de ser chamadas de subúrbios (PALLONE, 2005).

Linha de Passe se passa nas ruas da Cidade Líder, bairro situado na Zona Leste de São Paulo, onde os personagens principais moram e são reconhecidos por seus vizinhos e familiares; as relações de proximidade são baseadas no auxílio mútuo, diferentemente das relações distantes e formais estabelecidas na burguesa Zona Sul da cidade. Fica claro que esse bairro onde eles vivem tem um valor para cada um deles, um significado: em uma cena do filme, o personagem Dario, ao se inscrever em um teste para uma “peneira” que escolhe os melhores jogadores para entrar no futebol profissional, afirma que mora na Cidade Líder, local desconhecido pelo responsável pela inscrição que parece preferir anotar na sua ficha o nome da cidade, São Paulo, pouco se importando com o lugar de onde o personagem veio.

Ao elencarmos as questões sobre as implicações éticas e estéticas em torno das imagens, do ver e dos regimes de visibilidade, constatamos que tais questões não são novas e têm uma larga tradição na história do cinema e das teorias. Trazidas pelo debate midiático, tornam-se, muitas vezes, questões brutais, simplificadas e tratadas em torno de antagonismos maniqueístas. É preciso, então, restituir sua complexidade e ambiguidade, que tem como base uma investigação bem mais extensa e complexa (BENTES, 2011).

Ivana Bentes (2007), em um outro texto, aponta para o fascínio que a geografia e a paisagem do Sertão exerceram e exercem sobre o cinema brasileiro, tendo como contrapartida urbana o fascínio pelos territórios dos subúrbios e favelas. Segundo a autora, esse fascínio é combinado com expressões de horror e repulsa, sentimentos contraditórios que o cinema nunca deixou de apontar e expressar. Em grandes linhas, poderíamos colocar, de um lado, o cinema da romantização da miséria e sua contrapartida, a “pedagogia da violência”, que marca alguns filmes do Cinema Novo, até chegarmos ao contexto contemporâneo, em que a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade.

Nesse sentido, *Linha de Passe* é diferente, pois se passa na metrópole paulista e coloca uma questão estética básica como fundamento do enredo: como é a vida do pobre na cidade grande, repleta de anseios, conflitos, obstáculos e lutas, na legalidade ou não, para realizar seus sonhos. O longa-metragem mostra a relação entre os ricos e os pobres: uma relação superficial que, em muitas vezes, a única conexão entre estes opostos é de “patrão e empregado”. Cleuza, por exemplo, é extremamente submissa à Estela, sua patroa, e elas mal se cumprimentam. Estela não deixa de ser educada, mas se percebe que a interação entre elas se dá somente em assuntos relativos ao trabalho.

Refletir sobre o território implica pensá-lo nas suas dimensões simbólica e cultural, que promovem uma identidade territorial conferida por determinados grupos sociais como forma de apropriação simbólica do espaço onde vivem. A identidade territorial está simbolicamente localizada no tempo e no espaço, e tem suas “geografias imaginárias”, suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de casa/lar, bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas (HALL, 2000).

Dessa forma, submerso nessa estética, o longa de Walter Salles e Daniela Thomas não deixa de romantizar a miséria, que, segundo Bentes (2007), pode ser entendido com uma saída pelo ideal midiático da fama e da popularidade, na qual o filme não foge da violência e das tensões daquele território, mostrando também os diferentes agentes e mediadores nessa localidade: o desemprego, a religião e a violência nas figuras do desocupado, do religioso e do assaltante. A redenção da pobreza pela celebridade e pelo midiático pode ser entendida como signo do contemporâneo e, talvez, como marco de mudança social.

É fato que os filmes brasileiros contemporâneos que falam do subúrbio ou da favela refletem um momento de fascínio por esse outro social, em que os discursos dos marginalizados começam a ganhar um lugar no mercado, onde esse teor contemporâneo favorece novos discursos. Todos eles passam a refletir o cotidiano dos moradores desses espaços, muitas vezes já estigmatizados como favelados, desempregados, presidiários,

subempregados, drogados, uma marginalidade difusa que ascendeu à mídia e aparece, nessa mesma mídia, de forma ambígua. “Pobreza e violência que conquistaram um lugar no mercado como temas de um presente urgente” (BENTES, 2007, p. 248) .

No filme analisado, as fronteiras da metrópole diferenciam-se, em muito, das outras cidades: dá mais oportunidades aos favorecidos financeiramente e coloca mais barreiras aos pobres; cria um abismo enorme entre ricos e pobres; constrói falsas esperanças na cabeça das pessoas, principalmente dos pobres, que tentam passar por cima dos obstáculos e acabam valorizando planos muito difíceis de serem realizados. Por isso, a cidade grande é a culpada pelo sofrimento dos cinco familiares por causa dos grandes contrastes e preconceitos que concentra, das ideias que forma e as próprias fronteiras e barreiras que gera.

Para Bentes (2007), então, passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da ideia na cabeça e da câmera na mão (um corpo a corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas.

Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’. O sertão torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’, pronto para ser consumido por qualquer audiência (BENTES, 2007, p. 245).

Torna-se importante, então, salientar que o drama dessas questões não é novo, e sempre causa incômodo quando o cinema trata temas complexos e difíceis, como os impasses da pobreza, da violência social, utilizando-se, para isso, a linguagem do filme de entretenimento, o que Bentes (2011) define como “imagens-clichês”, folclóricas e, por que não, publicitárias, e um tipo de narrativa baseada na ação e no espetacular.

Sobretudo, o que nos interessa hoje, segundo Parente (1998), enquanto possibilidade de solução é um cinema da criação que remete à afirmação do real enquanto novo, ou seja, um cinema que rompa com os modelos da representação cosmética e com os antigos ideais de verdade da indústria cinematográfica. Assim, pode-se entender que o espaço crítico, como esse texto se propõe, é o operador necessário que faz do contemporâneo não um signo vazio, um significante com referência social e um porvir de novas linguagens.

Quando imagens são repensadas, e até mesmo esgotadas, um novo panorama pode surgir de outras imagens que pensam as formas precedentes. Jacques Aumont (2008) afirma que “o cinema não é simplesmente uma língua, mas serve para pensar. Ou é um modo de

pensar” (AUMONT, 2008, p. 23), em um momento da história no qual a discussão sobre a desigualdade social está na linha de frente de variados discursos com viés político, atrelados a uma reflexão sobre o cotidiano das cidades, o próprio cinema hoje pode ser entendido como um filamento dessa construção histórica. Das poltronas, muitas das histórias contadas, ou melhor, das imagens, narrativas e sons combinados a que assistimos são as estéticas e as cosméticas da miséria que aparecem, replicando suas existências.

A partilha do sensível no cinema

“O cinema e o seu vínculo com outras mídias funciona como um produto de base da sociedade contemporânea, participando do imaginário de uma determinada sociedade e da experiência dos indivíduos.” (GUTFREIND; STIGGER; BRENDLER, 2008, p. 264). É, desse modo, uma zona de destaque na formação do imaginário social acerca das representações, inclusive das estereotipadas.

Então, o que partilha Linha de Passe? Qual o movimento gerado no filme que exala a experiência dos indivíduos na nossa sociedade? Conseguimos nos ver ali, naquela narrativa, sob uma perspectiva sensível? Uma questão é fato: a Sétima Arte corrobora para o modo como a sociedade se vê, podendo ter alterações periódicas nessa percepção de acordo com alterações nos contextos sociais (SILVA, 2008). Nesse diálogo, Nova (2010) salienta que muito embora a sociedade exerça influência sobre o cinema, a relação é mútua. Ela pondera que a ação do cinema sobre os espectadores é inquestionável, mesmo que não se tenha um consenso de até que ponto ele influi sobre os indivíduos.

Quando o cinema se propõe a apresentar uma realidade experienciada na atualidade, pode-se claramente inferir uma dimensão política e estética comunicada, tomando de empréstimo o conceito de partilha do sensível. Assim, Rancière (2005) busca afirmar uma dimensão estética da política, referindo-se, ao mesmo tempo, a duas noções: a de que existe participação em um plano comum, que dá forma à comunidade, e ao recorte desse comum sensível em partes espaço-temporais definidas:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter essa ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Esta partilha do sensível faz ver, de maneira concomitante, a existência de um plano comum sensível e espaço-temporal dos corpos, das práticas, dos discursos e dos processos de subjetivação, e a segmentação desse comum em partes definidas, seu recorte em tempos e ocupações específicas, suas relações de inclusão e exclusão, de interioridade e exterioridade, os regimes que organizam modos de ver e de dizer e que deixam folgas nas quais a negociação de sentidos é possível.

No entendimento de Rancière (2005), tal partilha é algo em que incidem tanto a política como a estética pois “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A partilha é estética ao ser efetuada em um comum sensível, “como um sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

E é exatamente essa partilha do sensível que parece permear as nuances do longa-metragem. No jogo de futebol, linha de passe é a troca de bola entre os jogadores de um mesmo time. É um conceito que está em seu cerne, arraigado no ideal de cooperação mútua em prol da vitória do grupo. A linha de passe é o momento em que o jogador olha para o outro, em que abdica da posse da bola imbuído pelo ideal da coletividade.

No filme de Walter Salles Júnior e Daniela Thomas, o jargão futebolístico é título e metáfora para o olhar que partilha o sensível ali na periferia paulistana. Linha de Passe trata exatamente do atravessamento entre um plano comum do anonimato, identidade e cooperação que permeia seus personagens oriundos de um mesmo grupo familiar, ou seja, uma mãe grávida e seus quatro filhos. E, dessa forma, evidencia o dito popular de que “os dedos da mão não são iguais”.

No que diz respeito ao plano comum, é necessário compreendê-lo em sua singularidade. O comum não se coloca como um plano geral de igualdade e identidade entre membros, uma vez que ele não é a priori ou natural, mas algo a ser sempre constituído. É dessa forma que Rancière (2005) fala de uma estética na base mesma da política, uma compreensão que não é uma estetização da política como partido, sua captura pelo Estado ou pelo capital ou uso pela vanguarda. Ela se aproxima, antes, de um determinado regime dos recortes e das formas resultantes que possibilita e regula a relação com o sensível, que define como e o quê pode ser visto e ouvido, incluído ou excluído, compondo o próprio sentido do político.

A dinamicidade da família

É assim, numa perspectiva de singularidade, que o filme narra a dinâmica familiar que se desenvolve na Cidade Líder, periferia de São Paulo. Não só a família, mas como cada elemento lida com sua existência, sua problemática e suas limitações e imaginações. Sempre nos surpreende como o diretor Walter Salles percebe a constelação de amigos e de família. Seus primeiros filmes com um “tom” de inspiração na apologética de Glauber Rocha vão se dissolvendo e entrando em temas mais psicossociais. Em *Diários de motocicleta* (2004) faz do amigo um parente; em *Linha de Passe* faz dos parentes, amigos.

A responsável pela família é a mãe, Cleusa, que tem quatro filhos e está grávida do quinto. A personagem trabalha como empregada doméstica e é apaixonada por futebol. Seus filhos e suas relações são a essência do filme. Eles podem ser percebidos como quatro fragmentos que pulverizam e unificam a trama. Um deles é Dario que, assim como a mãe, tem predileção pelo futebol. Ele deseja se tornar jogador profissional, mas, prestes a completar 18 anos, sabe que suas chances serão soterradas com a idade adulta. “O tempo é duro com o atleta”, sentencia um potencial empregador. Outro filho é Dinho, frentista de um posto de gasolina. Após se converter, tornou-se um evangélico fervoroso, deixando para trás um passado obscuro. Dedicou-se à sua fé com exemplar zelo e ajuda o pastor nos afazeres cotidianos da igreja. Dênis é o irmão mais velho. Trabalha como motoboy, tem um filho e luta para poder conquistar algo nas ruas de São Paulo. E Reginaldo é o caçula. Meio-irmão dos outros, não conheceu o pai. Negro em uma família de brancos, sente-se distante deles. Cleusa esconde a identidade do pai, e como a única informação que tem sobre seu genitor é sua profissão, motorista de ônibus, Reginaldo incansavelmente o procura entre os ônibus da metrópole. Ele passa horas do dia viajando pela cidade, observando os condutores, procurando algo que o identifique, buscando se reconhecer em algum.

A trama do filme remete-nos às aproximações do estético ao político e a pensar a questão da arte, ou antes, as suas práticas, nas relações com as formas de segmentação e visibilidade de uma família. As formas de agir que entram em composição com outras formas, com modos de ser e modos de visibilidade vão interferindo na distribuição geral desse comum. Nesse sentido, Rancière (2005) esclarece o caráter político da arte, entendida como prática estética: a arte não é política no sentido da transmissão de mensagens, como meio de divulgação de palavras de ordem, panfletarismo, pregação ou messianismo. A estética da política não se faz por uma estetização da política – sua captura pela unicidade do sentido, pela totalização da experiência, como usada nas campanhas do fascismo. A arte é política

mesmo antes de qualquer tentativa nesse sentido, mesmo quando pretende se afastar radicalmente de qualquer intervenção social, de qualquer compromisso, qualquer aliança. Sob o ponto de vista da Psicologia Social, que estuda os grupos e agrupamentos, a dinâmica familiar tem um estatuto importante. Dentro dela, os vínculos e relacionamentos podem oferecer ao sujeito em sua formação de subjetividade todas as experiências do mundo, inclusive as da estética, o que nos é evidenciado na relação mãe e filhos apresentada pelo filme.

Esse processo estético é dotado de um duplo potencial de emancipação. Por um lado, esse potencial reside na ociosidade, na recusa a qualquer forma de subordinação ou de funcionalidade, na resistência ao controle social, aproximando-se, assim, da postura do trabalhador que reivindica a si o direito ao ócio e à contemplação, à liberdade de indiferença. Por outro lado, o regime estético advoga a auto-supressão da arte em favor de sua integração plena na construção da vida comum renovada e que torna indistinta a arte e política, trabalho e lazer, enfim, promove a união dos contrários. É precisamente essa habilidade de pensar as contradições que define a estética. E é esse paradigma que atesta a ideia de uma política da arte que independe mesmo da vontade do artista de refutá-la ou de fazê-la servir a uma causa política.

Com *Linha de Passe*, Walter Salles e Daniela Thomas procuram olhar o Brasil e tentar traçar um entendimento sobre o país do ponto de vista subjetivo, no interior de uma família difícil. Há uma tentativa de reinvenção, de autorresignificação e, por que não, de transformação. E a transformação, para eles, está atravessada pela noção de identidade, visibilidade, pertencimento familiar. Seja a de Reginaldo, que não consegue se reconhecer na família e necessita ser reconhecido e reconhecer o pai, negro como ele; seja a de Dinho, que se entrega à religião para ser visto por Deus, que se dedica a cada culto a testemunhar um milagre que nunca chega; seja a de Dênis que, anônimo como todos os milhares de motoboys de São Paulo, cruza a cidade em busca de uma sustentabilidade que não alcança e, pior, sabe que não alcançará; seja a de Dario, que almeja vestir a camisa de um time de segunda divisão, fazer gols, ouvir seu nome na boca dos torcedores.

Considerações Finais

Dentro desse viés, o longa-metragem apresenta um roteiro onde sua periferia é formada por pessoas que carregam suas belezas, suas amarguras, seus defeitos, seus crimes,

suas falhas. Enfim, seus personagens nos são apresentados como pessoas com carne e sangue, algo bem distante dos estereótipos pós Cidade de Deus (2002). Na resolução de Linha de Passe, seus personagens alcançam, cada um à sua maneira, cada um na sua história, um novo paradigma. Eles não rompem com seu status social, mas alcançam alguma plenitude que justifica o título, porque é no olhar do outro e só apenas após o reconhecimento do outro, que podem ser encarados como um indivíduo.

Esse outro que é a família, que mal sustenta as identidades e subjetividades de cada um dentro de sua dinâmica. Uma mãe que, mesmo sofrida, evidencia uma retidão de caráter e enfrenta com realidade sua pobreza, mas não deixa também de sonhar, de pensar no futuro e de desejar o melhor para seus filhos.

E é assim, então, que o conceito de partilha do sensível pode iluminar nossa compreensão a partir de uma fronteira entre estética e política na qual podemos pensar o cinema. Essa arte que pode ser compreendida como estrutura plural que engloba produção, consumo, práticas, criatividade e diferentes valores que dizem respeito a uma sociedade específica.

“Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes” (BERNARDET, 2003, p. 11). Essa é a primeira frase do livro Cineastas e imagens do Povo (2003), do célebre Jean-Claude Bernardet. Para o autor, as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que estabelece nos filmes entre cineastas e o povo. Essa relação, segundo Bernardet, não deve atuar apenas na temática, mas também na linguagem e no destino das imagens.

E o que se pode chamar propriamente de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal, conforme preconiza Rancière (2012a), entra as operações da arte, os modos de circulação da imagem e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida nas operações de um e as formas de outra.

Assim, uma proposta do cinema com as imagens do povo, necessariamente conclama a ideia de realismo subjetivo, ou seja, uma realidade representada sem aniquilar a subjetividade envolvida nessa imagem. Um diálogo intenso do cineasta com o território do povo. Parece que o princípio unificador dessas estratégias é acionar uma dupla metamorfose, correspondente a natureza dupla da imagem estética do povo: a imagem como cifra da história e a imagem como expressão subjetiva. Trata-se, em um processo de ousadia por um lado, de transformar as produções finalizadas, inteligentes, da imageria em imagens “ditas” opacas e às vezes estúpidas, mas que interrompem o fluxo midiático.

Dessa forma, Rancière (2012b) mais uma vez nos leva a refletir sobre os modos como são vistos as ambiguidades do cinema já é marcado pela duplicidade do que se espera dele: “Que suscite a consciência, pela clareza de um desvelamento, e energia pela apresentação de uma estranheza; e que revele a um só tempo toda a ambiguidade do mundo e como lidar com essa ambiguidade” (RANCIÈRE, 2012b, p. 23). Nesse sentido, o autor nos chama a atenção para a forma como o cinema projeta a obscuridade da relação que se pressupõe entre a clareza da visão e as energias de ação. Ora, se o cinema pode esclarecer a ação, será talvez questionada a evidência dessa relação.

Evidencia-se, nesse momento de ambiguidade, a necessidade do cinema em estabelecer diálogos polifônicos, que ao discutir um realismo dito subjetivo, parece ser fundamental uma convergência de percepções que enriqueçam esse processo representativo. Acredito então que a Psicologia Social pode se configurar com uma opção peculiar nessa fala, ampliando a construção/desconstrução dessas formas de produções e potencializando a ideologia de um cinema brasileiro contemporâneo que, por ora, se considere (pelo menos por alguns diretores) como um cinema político que é embebido da imagem do povo.

Referências

- AUMONT, Jaques; MARIE Marie. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Textos & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jaques. Pode um filme ser um ato de teoria. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.
- BENTES, Ivana. Estéticas e Cosméticas da Fome. COHN, Sergio (org.) **Cinema: ensaios fundamentais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- _____. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. ALCEU. Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 242 a 255, jul./dez. 2007
- BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em Tempo de Cinema: ensaios sobre o Cinema Brasileiro. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (Col. Cinema, v.3).
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena; BRENDLER, Guilherme. A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 261 - 274, jul./dez. 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da História.** CLIO História – textos e Documentos. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>> Acesso em: 04 abril 2011.

PALLONE, Simone. Diferenciando subúrbio de periferia. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 57, n. 2, Jun. 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 22 Set. 2011.

PARENTE, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Pazulin, 1998. 172p.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contratempo, 2012a.

_____. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contratempo, 2012b.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Robyson Aalves. **Cinema e Representação Social: uma relação de conflitos.** Artigo apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação / XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, 2008.

Filmografia

LINHA de Passe. Direção: Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Produção: Mauricio Andrade Ramos e Rebecca Yeldham. Roteiro: Daniela Thomas, George Mouram e Bráulio Mantovani. Interpretes: João Baldasserini, Vinícius de Oliveira, José Geraldo Rodrigues, Kaique de Jesus Santos, Sandra Corveloni e outros. [S.l.]: Universal Pictures, Diaphana, Rai, 2008, 1 filme (108 minutos). son., color., 35 mm.