

**TRÊS REPRESENTAÇÕES DO TEMPO PRESENTE PELA VIA DO  
CINEMA BRASILEIRO**

***THREE REPRESENTATIONS OF PRESENT TIME VIA BRAZILIAN CINEMA***

*Wallace Rodrigues\**

*Luiza Helena Oliveira da Silva\*\**

Este é um tempo partido  
Tempo de homens partidos  
Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.  
Carlos Drummond de Andrade. *Nosso tempo.*

**RESUMO**

Este artigo traz uma reflexão sobre as traduções do contemporâneo pelo cinema nacional, nesse sentido, servindo essas produções filmicas à historiografia do tempo presente. Mobilizando estudos em torno da representação e da problemática do sentido de base fenomenológica pelo viés da semiótica discursiva, discorre sobre três produções cinematográficas brasileiras recentes: *O Cheiro do Ralo* (2007), *O Palhaço* (2011) e *Que Horas Ela Volta?* (2015). Defende-se aqui que os recortes do real, segundo diferentes percepções e traduções, tornam possível enunciar o sentido diante do caos, do absurdo que se configura para o sujeito contemporâneo. São três formas de trazer à luz a escuridão de nosso tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema nacional; Representação; Sujeito contemporâneo; Tempo presente.

**ABSTRACT**

This paper brings up thoughts about the translations of the contemporary times via national cinema. In this sense, serving this filmic productions to historiography of present time. Taking the studies about representation and the problematic of senses of phenomenological basis via discursive semiotics, this paper reflects upon three Brazilian actual films. The films selected for this article are: *Drained* (2007), *The Clown* (2011) and *The second mother* (2015). Hereby we defend that the cuts of real, according to different perceptions and translations, make possible enunciate the meaning of chaos, the absurd that the contemporary subject needs to deal with. In this paper we try to show three ways of bringing clarity to our time.

**KEYWORDS:** National cinema; Representation; Contemporary subject; Present time.

\*Doutor em Humanidades. Professor da Universidade Federal do Tocantins (UFT). E-mail: walace@uft.edu.br.

\*\* Doutora em Letras. Professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT). E-mail: luiza.to@mail.uft.edu.br

## **Introdução**

Este artigo busca refletir sobre como o cinema, arte filha do século XIX e de seu pensamento industrial, pode nos servir enquanto ferramenta de representação (não mimética) da história de seu tempo.

Nesse contexto de entendimento, tentamos pensar algumas obras cinematográficas brasileiras a partir de 2005 e que podem retratar certos momentos da história da atualidade.

Os filmes selecionados para este artigo são: *O Cheiro do Ralo* (2007), *O Palhaço* (2011) e *Que Horas Ela Volta?* (2015). Esses três filmes foram escolhidos por sua atualidade histórica em relação à situação sociocultural nacional e pela forma poética e profunda que marcam seus temas artísticos.

Este artigo parte do pressuposto de que o cinema pode ser compreendido enquanto uma forma de representação artística que expande saberes e nos faz refletir sobre o mundo que nos cerca. O cinema se coloca, portanto, como uma maneira de significar o mundo, uma linguagem artística que tem seus próprios meios de nos fazer compreender e sentir.

De caráter interdisciplinar, as discussões aqui fazem convergir estudos da cultura, filosofia, arte e semiótica.

## **1 Cinema nacional, formas de apreensão e tradução**

Começamos este texto constatando a importância do cinema na atualidade. Desde que foi criado, o cinema nunca deixou de existir. Acompanhando as mais atuais tecnologias, ele sempre teve imensa audiência. As salas de cinema, mundo afora, se enchem de espectadores quando o filme vale a pena ser visto.

Como toda linguagem artística, no cinema encontram-se as dimensões do cognitivo e do sensível e, nesse sentido, ele pode nos emocionar de várias maneiras, ao mesmo tempo em que pode nos fazer refletir sobre os mais variados temas, evidenciando diferentes olhares sobre o “real”, complexificando nossa percepção e compreensão do mundo. Ele nos ajuda a significar nossa vida, nossas sociedades, nossas culturas, nossas formas de pensar, nossas formas de sentir, nosso tempo. Conforme Rodrigues (2014), o cinema nos ajuda a compreender nossa própria cultura:

[...] a força representativa das imagens em movimento do cinema, utilizadas para retratar uma variedade imensa de brasis desconhecidos e desconexos no imaginário das pessoas, mostra quão importante para a cultura brasileira foram os trabalhos cinematográficos na formação de uma identidade cultural nacional. A importância de ver estes brasis desconhecidos e contrastantes exigia do espectador uma tomada de posição, uma atitude crítica perante o que era visto e experienciado. (RODRIGUES, 2014, p. 7).

De acordo com a visão de Stuart Hall (1997, 2015), a ideia central para entender como construímos significação, enquanto cultura, é via representação. E representação, de forma simplificada, pode ser entendida pela maneira como damos significado às coisas e não como a linguagem mimetiza o real.

Se não há como estar no mundo enquanto sujeito sem construir sentidos para nossa experiência nele (LANDOWSKI, 2004), uma questão que emerge é: qual é o significado do que vemos? As respostas a essa pergunta envolvem múltiplas interpretações a partir da filiação a uma perspectiva teórica. Para a semiótica discursiva, deve-se

levar em conta que o sentido não é um já-dado, à espera de um reconhecimento ou decodificação e, portanto, não se pode pensar num significado fixo, unívoco ou literal, pois os sentidos que atribuímos dependem tanto de aspectos individuais e subjetivos (considerando ainda que o sujeito não é sempre o mesmo e em diferentes momentos de sua vida pode atribuir sentidos distintos para as mesmas coisas), sociais e históricos (porque se partilham interpretações, criam-se consensos, naturalizam-se sentidos, confirma-se ou rejeita-se uma memória de sentidos sobre o mundo, sendo o sujeito efeito de coerções da ordem da história), quanto do próprio objeto que se propõe interpretar em sua materialidade, isto é, dos arranjos do texto (denominação que aqui se estende a qualquer coisa a ser lida), das disposições dos planos do significante e do significado.

Longe das “restrições da racionalidade inferencial fiadora” e da “ilusão positivista”, a semiótica discursiva (biplana) se distingue das abordagens monoplanas centradas no signo e, nessa perspectiva,

No quadro de uma tal semiótica, denominar-se-á sentido, ou não-sentido, respectivamente, a conformidade ou a não-conformidade das redes atualizadas ou instituídas pelo discurso com as quais registra o saber partilhado de que dependem a verossimilhança e as condições de ‘verdade’ próprias a um espaço sociocultural definido. (GENINASCA, 1997, p. 88)<sup>1</sup>

Assim, para estas últimas, o sentido deve corresponder ao critério da verdade, mediante a anuência ao consenso sobre um mundo real já dado: “Um signo X possui um ‘sentido’ na medida em que remete a A, B ou C, sem infringir o saber que define um ‘estado de coisas’ e um mundo possível, o mundo do senso comum” (GENINASCA, 1997, p. 89-90). Para a primeira, contudo, o mundo é também deve ser lido, interpretado, como uma linguagem, conforme defende Greimas (1975):

A significação é portanto apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem diferente, e o sentido é apenas essa possibilidade de transcodificação. Dramatizando um pouco, chegamos então a dizer que o falar metalinguístico do homem é apenas uma série de mentiras, e a comunicação apenas uma sequência de mal-entendidos. (GREIMAS, 1975, p. 13)

Para Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005), a representação se refere a aspectos do mundo real, mas pela via da linguagem:

**Representação:** O ato de retratar, figurar, simbolizar, ou apresentar a semelhança de algo. Linguagem, as artes visuais, como a pintura e escultura, e meios como fotografia, televisão e filme são sistemas de representação que funcionam para mostrar e simbolizar aspectos do mundo real. Representação é geralmente vista como distinta de simulação, no qual a representação declara a si mesma estar re-apresentando algum aspecto do real, e a simulação não tem referente no real (STURKEN e CARTWRIGHT, 2005, p. 365, tradução nossa).

Para as autoras, portanto, o conceito de representar implica a similitude com o real, sua “re-apresentação”, considerando, pois, o que se sabe sobre o real de antemão, sendo a linguagem capaz de dar a ver o já conhecido e a viabilizar outras significações.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa para: «Dans le cadre d’une telle sémiotique, on appellera sens, ou non sens, respectivement, la conformité ou la non-conformité des réseaux, actualisés ou mis en place par le discours avec ceux qu’enregistre le savoir partagé dont dépendent la vraisemblable et les conditions de ‘verité’ propres à un espace sociocultural défini».

Para Roger Chartier, contudo, a representação é mais que essa espécie de retrato, uma vez que implica uma orientação de sentido, uma forma de compreensão de mundos. Ele nos informa que não há “prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles” (CHARTIER, 1991, p. 178), abrindo-se, pois, à compreensão sobre a opacidade do real, (re)construído diferentemente pelos sujeitos. Em outras palavras, esse processo de entendimento do mundo, pela via da representação, pode ser compreendido como um contínuo e ativo ciclo de criação e recriação de significados. Dentro deste entendimento, as representações não são fixas e podem variar conforme o comprometimento do sujeito que se inscreve na linguagem.

No dicionário de semiótica, o verbete *representação* remete ao de *referente*, contrapondo-se ali duas abordagens semióticas e o modo como problematizam a relação entre a linguagem e o mundo extralinguístico. Conforme os autores, no quadro da teoria saussuriana, que fundamenta princípios de base da semiótica discursiva, a relação entre o signo e seu referente, compreendido como “objeto no mundo”, é arbitrária; para a semiótica de tradição peirceana, essa relação é motivada: “Se se define o mundo do senso comum como uma semiótica natural, a referência toma a forma de uma correlação entre elementos previamente definidos de duas semióticas” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 413). Nesse caso, será verossímil um modo de figurativização, de concretização do mundo natural por uma textualidade qualquer (pintura, cinema, fotografia etc.), se esta remeter aos valores consensuais sobre o que é o real, ainda que nessa ação seja ofuscado o caráter interpretativo desse modo de “tradução”, cabendo ao produtor da imagem (imagem, representação) “submeter-se às regras de eu construção de um ‘faz de conta’ cultural” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 254).

Seguindo essa orientação, entendemos o cinema enquanto uma forma de linguagem artística, que tem a função de externalizar os significados que nós damos ao mundo e às coisas e, por isso mesmo, o filósofo Paulo Ghiraldelli Junior (2010) nos mostra que um dos caminhos atuais de conceber a arte é enquanto linguagem:

A conversa atual sobre a obra de arte deve muito ao movimento da semiótica. A obra de arte é tomada como linguagem, e isso não em sentido metafórico. É observada e estudada a partir de categorias como *significação, referência, denotação, regras sintáticas e semânticas* etc. A arte é observada como um sistema de símbolos. Nelson Goodman a levou para o campo da “estética analítica”, e os estudos que, em geral, são feitos a respeito da linguagem no século XX, voltam-se para a obra de arte, da música à literatura, passando por todo o campo das artes visuais. (GHIRALDELLI JR., 2010, p. 87).

Qualquer que seja o filme, estamos diante de uma complexa relação entre linguagens que se organizam sob a perspectiva de uma *enunciação sincrética*. Desse modo, independente das especificidades das linguagens, há uma enunciação que as organiza com vistas à produção de efeito de unidade (remetendo ao eu-aqui-agora da instância da enunciação)<sup>2</sup>, tal como esclarece Teixeira (2004):

---

2 Seguindo a concepção benvenistean, há que se ressaltar o caráter eminentemente dialógico da enunciação, conforme adverte Teixeira: “A apropriação da linguagem por um ‘eu’ instaura, ao mesmo tempo, o parceiro da comunicação e as referências que permitirão a troca entre este eu e este tu: a expressão temporal e o espaço. Produzida a comunhão fática entre os parceiros, estabelecem-se as condições para o diálogo, realizado como enunciado, suposto como enunciação. (...) Portanto, em Greimas como em Benveniste, a enunciação não é apenas o lugar do sujeito, mas o lugar de um eu em relação com um outro, ambos localizados num contexto referencial (TEIXEIRA, 1996, p. 92).

Objetos sincréticos, para dizer com mais rigor, são aqueles em que o plano da expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação. (TEIXEIRA, 2004, p. 235).

Analisar semioticamente um filme, portanto, pode ser levar em conta essa intrincada e complexa relação de sentido, tendo em vista as diferentes estratégias acionadas e os efeitos produzidos, potencialmente à espera do espectador disponível, na dependência das “ferramentas semióticas” de que dispõe e o competencializam para ver, interpretar e sentir:

A linguagem do cinema dispõe para organizar seu discurso de meios expressivos mais amplos que a linguagem articulada, graças a seu caráter eminentemente iconográfico: os jogos de luz e sombras, as cores, a profundidade do campo, o movimento dos personagens e da câmera, cuja localização determina o ponto de vista e os distintos tipos de plano, que se articulam entre si através da montagem. (JIMENO e CRUZ, 2016, p. 1. Tradução nossa).

Assim, diferentes categorias de análise podem ser utilizadas para compreender as mais variadas artes, mas o cinema é privilegiado em termos de complexidade. Neste artigo, não levamos em conta, porém, as articulações do plano da expressão e as distintas substâncias mobilizadas, mas as temáticas assumidas pelas três diferentes narrativas. Privilegiamos aqui a relação do cinema com a histórica contemporânea, sendo os filmes leituras do real a partir da eleição de sujeitos, lugares, pontos de vista. O cinema é aqui tomado como representação de mundos que implicam perspectivas psicológicas, sociais, comunicacionais, relacionais, culturais, etc. Não se reduz à mimese, constituindo-se como objeto aberto às mais variadas interpretações a respeito da atualidade histórica, do mesmo modo que também o real da história presente se impõe a nós como espectadores e produtores de sentido inscritos na ordem da linguagem.

Ainda, várias formas de mídia clássica (como a fotografia, o cinema, etc.) podem, atualmente, ser transformados e manipulados através de determinados programas de computador, tornando-se, também em mídia *on-line*, quebrando com as distinções que Marco Silva (2005) nos mostra na passagem seguinte:

A mídia clássica é inaugurada com a prensa de Gutenberg e teve seu apogeu entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, com o jornal, a fotografia, o cinema, o rádio e a televisão. Ela se contenta com fixar, reproduzir e transmitir a mensagem, buscando o maior alcance e a melhor difusão. Na mídia clássica, a mensagem está fechada em sua estabilidade material. Sua desmontagem-remontagem pelo leitor-receptor-espectador exigirá deste basicamente a expressão imaginal, isto é, o movimento próprio da mente livre e conectiva que interpreta mais ou menos livremente. A mídia *on-line* faz melhor a difusão da mensagem e vai além disso: a mensagem pode ser manipulada, modificada à vontade "graças a um controle total de sua microestrutura [bit por bit]". Imagem, som e texto não têm materialidade fixa. Podem ser manipulados dependendo unicamente da opção crítica do usuário ao lidar com mouse, tela tátil, joystick, teclado, etc. (SILVA, 2005, p. 63).

Essas são somente algumas alterações que os filmes podem sofrer numa era de tecnologia cada dia mais avançada. Hoje em dia, um filme antigo pode ser digitalizado e manipulações de todo o tipo podem ocorrer: pode cortar partes do filme e refazer sua temporalidade fílmica, por exemplo.

Nesta mesma lógica, Décio Pignatari (1997) descreve a era atual como a era da informação complexa,

cheia de imagens descompostas e onde o meio chega a ser mais interessante do que a própria informação transmitida por ele:

Segundo Marshall McLuhan, estamos assistindo ao fim da era Gutemberg, ao fim da era iniciada com a criação do código fonético e sistematizada pela invenção dos tipos móveis de imprensa, principal responsável, segundo ele, pela destribalização da cultura, pelo individualismo, pelo nacionalismo, pelo militarismo e pela tecnologia ocidental, até a linha de montagem de Ford (hoje superada). Com o circuito elétrico, que possibilita a ionização ou simultaneidade da informação, termina a era da “implosão” da informação: a informação complexa, antiverbal, se manifesta em mosaico, descontínua e simultaneamente – e a televisão é o seu profeta (PIGNATARI, 1997, p. 13).

Neste texto trabalhamos com o conceito de contemporâneo trazido por Giorgio Agamben, para quem “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpellá-lo” (2009, p. 64). Agamben vê no vazio do tempo presente, não simplesmente do tempo cronológico, algo que urge, daí tão poucos serem capazes de compreender o tempo da atualidade:

Perceber no tempo do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Essa conceptualização de Agamben parece ter direta relação com o conceito de informe de Georges Bataille, já que este último filósofo nos mostra que é no “vazio”, naquilo sem forma definida, que podemos encontrar sentido, conforme na passagem seguinte de seu *Dicionário Crítico*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia tem apenas um objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, uma roupagem matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a afirmação de que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1970, p. 33).

Stuart Hall nos diz que estes tempos atuais de globalização são tempos de descontinuidades, fragmentação, rupturas, deslocamentos, e onde encontramos sociedades caracterizadas pela “diferença” (2015, p. 13). A percepção de descontinuidades de Hall, para traduzir o contemporâneo, parece estar muito próxima do informe de Bataille e da escuridão de Agamben.

Também, a professora Carmen Lidón Beltran Mir (2009), da Universidad de Salamanca, na Espanha, acredita que a arte seja uma das formas de compreender o contemporâneo através das significações contextuais, da transversalidade e da autoconstrução, induzindo a uma nova racionalidade:

Na emergência dessa nova racionalidade, tendem a unir-se razão e emoção e, em tal perspectiva, a arte é capaz de assumir um papel na configuração de cognições nas quais se

integram sentimento e intelecto, recuperando conceitos estéticos e dotando-os de novo sentido (MIR, 2009, p. 87).

Seguindo as proposições aqui recortadas de Agamben, Bataille e Hall, podemos inferir que o contemporâneo é algo sentido como sutil, instável, disforme e frágil pelo sujeito que sofre com a impossibilidade de produzir sentido. Os excessos de estímulos advindos de toda sorte e a impossibilidade de responder a estes com a devida intensidade mediante um quadro de coerência faz com que possamos pensar, com Fontanille, na experiência da “forma de vida do absurdo”: para o excesso de significante, a indigência do significado (FONTANILLE, 1999). A

lém disso, é importante observar que o contemporâneo não se reduz a um momento cronológico devidamente recortado, mas experimentando como um *continuum*, como na metáfora da escuridão, a oferecer resistências ao sujeito que busca o descontínuo, a delimitação necessária para viver num dado campo para tornar possível a sensação da presença. O possível emerge, então, das traduções da arte. Na opinião de Agamben, os poetas são capazes de manter “o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), o que implica considerar que os artistas sejam, talvez, os mais sensíveis para a apreensão e a construção da presença no *aqui agora* que escapa, trazendo a voz quando tudo parece impossível ser dito além do espanto: “o discurso se empenha em refazer aquilo que a exclamação desfez” (ZILBERBERG, 2011, p. 194).

Neste sentido, o cinema poderia ser um dos meios artísticos que nos deixam ter certas possibilidades interpretativas do contemporâneo, daí nosso interesse em buscar compreender tal conceito dentro de produções cinematográficas atuais.

Não podemos esquecer, ainda, que o cinema joga com a possibilidade de vários tempos para criar um tempo próprio e todo seu: o tempo cinematográfico. Tal tempo do cinema tem relação com os tempos da contação de histórias, como nos diz Assis Brasil:

Fala-se numa “linguagem das imagens” e ainda: o cinema trouxe uma tradição antiga, paradoxalmente apresentada e revivida pelos meios eletrônicos, ou seja, a tradição da cultura oral. “Através da câmera, dominada pela vontade do diretor”, disse Pudovkin, “nasce, uma vez cortados e unidos os diferentes fragmentos filmados, um tempo novo: o tempo cinematográfico.” (BRASIL, 1984, p. 51).

Ainda, se pensarmos o cinema de uma forma semiótica, chegaremos a sua compreensão enquanto forma de linguagem artística. Assis Brasil nos dá uma citação do romancista e dramaturgo francês Alexandre Arnoux que mostra esse ponto: “O cinema é uma linguagem de imagens com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática” (Arnoux *apud* Brasil, 1984, p. 53).

Não podemos nos esquecer de que participamos em uma poderosa cultura visual que reforça determinados valores e crenças e repudia outros. Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005) nos fazem pensar sobre os campos minados das imagens (o cinema se inclui aí) e suas ideologias em nossa sociedade de consumo:

Vivemos em uma cultura das imagens que é uma arena de diversas e conflitantes ideologias. Imagens são elementos da propaganda contemporânea e da cultura de consumo pelas quais assunções sobre beleza, desejo, glamour e valor social são construídas e respondidas. Filme e televisão são meios pelos quais nós vemos construções ideológicas sendo reforçadas, tais como o amor romântico, a norma da heterossexualidade, o nacionalismo ou os conceitos tradicionais de bom e de mau. O mais importante aspecto das ideologias é que elas parecem natural ou dadas, em vez de parte de um sistema de crenças

que a cultura produz para funcionar de uma maneira particular (STURKEN e CARTWRIGHT, 2005, p. 21-22, tradução nossa).

Também, o cinema se coloca, hoje, enquanto um espaço para buscar a escuridão de seu tempo, dizendo, de forma única, o que outras linguagens (visuais ou não) não conseguem dizer. Daí nossa intenção de utilizar obras filmicas enquanto reflexos da sociedade brasileira contemporânea. Parece-nos que, no cinema, nossas construções ideológicas são mais claramente perceptíveis e analisáveis.

Ainda, pensando o cinema em relação à atualidade, vemos que ele pode ser, também, um meio de representação do tempo presente, enquanto tradução dos conflitos ideológicos de hoje. Vemos que o cinema, neste sentido, é uma representação não-fixa, uma não-imitação do real, mas uma ressignificação do hoje que, a todo momento, é modificada pelos espectadores através de suas mais variadas leituras.

Assim, neste momento do texto, gostaríamos de relatar sobre os três filmes escolhidos como exemplo para nosso exercício especulativo sobre o contemporâneo e seus reflexos via as artes visuais: *O Cheiro do Ralo* (2007), *O Palhaço* (2011) e *Que Horas Ela Volta?* (2015).

## 2 Três perspectivas sobre a história do tempo presente

### 2.1 Do sujeito reduzido à condição de objeto

*O Cheiro do Ralo* (2007) é um filme brasileiro, escrito por Lourenço Mutarelli (baseado no livro de mesmo nome, de 2002), dirigido por Heitor Dhalia e que narra um drama, algumas vezes cômico, ambientado em São Paulo, em uma loja que compra produtos usados de pessoas em dificuldades financeiras. Lourenço, o dono de tal loja, interpretado por Selton Mello, busca criar uma relação de poder entre ele (comprador, que oferece sempre o menor preço possível) e os vendedores dos objetos (que sempre desejam o melhor preço por seus bens). Há, em sua loja, um



ralo fedorento e do qual ele deseja se livrar a todo custo. Lourenço acaba sendo morto por um de seus clientes.



Figura 1 – Cena do filme *O Cheiro do Ralo* (2007), onde o personagem Lourenço beija a bunda de uma cliente.

Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=IG\\_FBTOQYwQ](https://www.youtube.com/watch?v=IG_FBTOQYwQ)

O filme retrata a “podridão” (simbologia do mau cheiro que vem do ralo) a que o capitalismo atual nos leva, fazendo de nossas relações humanas meras mercadorias de troca. Tudo para Lourenço se torna objeto de troca. Ele coisifica o mundo e o valora. Até as pessoas se tornam coisas.

Também, a coleção de tipos humanos mostrada no filme, com os tipos mais diversos de pessoas e seus objetos, nos leva a compreender a riqueza humana existente na sociedade. Lourenço despreza tal riqueza e valoriza o valor monetário de tudo. Ele acaba sendo morto por um de seus clientes.

Assim como nos ensina Stuart Hall (1997, 2015), o filme representa (de forma múltipla e não linear) como o personagem significa o poder que tem dentro do sistema capitalista que torna tudo mercadoria. As significações múltiplas que podemos retirar do personagem Lourenço e de seu alegado “poder” nos faz compreender que tal filme nos traz várias “promessas de sentido” para o que seriam os valores atuais, as significações de mercadoria, as interpretações de capitalismo, entre outros pontos.

## **2.2 Da(s) identidade(s)**

O filme *O Palhaço* (2011) foi roteirizado por Selton Mello e Marcelo Vindicatto. Dirigido por Selton Mello, ambienta-se em um circo mambembe, na década de 1970. O “Circo Esperança” roda por várias cidades do interior do Brasil, deixando ver os mais diversos tipos humanos em paisagens quase sempre desoladoras, como a dos extensos canaviais ocupados por trabalhadores rurais. Os personagens avançam pelos sertões, nas estradas empoeiradas, em três precários automóveis a fim de apresentar sua arte a moradores de cidadezinhas que parecem esquecidas pela sorte e, ao mesmo tempo, ganharem seu sustento, quase sempre ameaçado pelos desfalques que sofrem por parte de representantes do poder público e suas pequenas mas insistentes corrupções.

Os personagens principais são o palhaço Benjamin (interpretado por Selton Mello) e seu velho pai Valdemar (interpretado por Paulo José). Benjamin se mostra a cada dia mais silente e descontente com sua vida no circo, pois sobre ele recai a responsabilidade de administrar a precariedade – trata-se de um pequeno circo, com poucos recursos, para também sempre pequenas plateias – e atender às demandas dos companheiros de trabalho, como um sutiã para uma das senhoras da caravana. Em diferentes situações, solicitam-lhe a carteira de identidade, CPF, comprovante de residência, todos impossíveis para quem detém apenas um pequeno papel amassado, sua certidão de nascimento, e não encontra pouso final, uma vez que o que se apresenta como residência precária são as tendas abrigam o conjunto a cada pousada para apresentações. Duas demandas então lhe soam urgentes: adquirir a identidade e um ventilador para

enfrentar o grande calor.

Depois de um momento de exaustão, decide deixar o grupo, indo à procura de uma moça por quem se encanta numa das apresentações e de um trabalho mais tradicional, o que encontra num escritório da cidade. Aos poucos, chega à conclusão de que sua identidade é mesmo a de um palhaço, assumindo novamente o gosto por fazer rir. Como repete o pai, a pessoa faz aquilo que sabe fazer, assim como o gato bebe leite porque é o que sabe e o rato come queijo. É então que reorganiza em si mesmo o que antes era dispersão e ausência de sentido. Retorna nesse momento para seu circo, com ventilador novo levado a tiracolo como uma espécie de grande prêmio.

A narrativa remete à busca da identidade do sujeito, à necessidade de encontrar-se a si mesmo, ainda que na precariedade das condições de vida, o que ultrapassa uma questão imediatamente contextual traduzindo-se como um dos grandes problemas existenciais do homem contemporâneo. Assumir sua vocação de palhaço é mais do que pensar num modo de ganhar a vida: é assumir um modo de ser no mundo, com a dupla face do riso (a que se mostra) e da tristeza (a que se esconde), o da exterioridade para a multidão e o aplauso e o da interioridade, para a solidão e o silêncio.

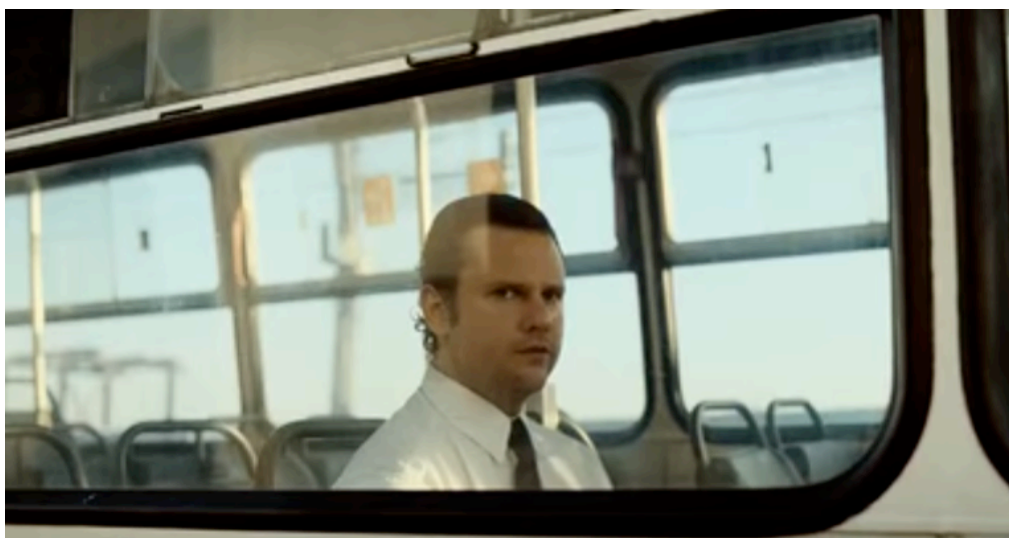


Figura 2 –  
Cena do  
filme *O  
Palhaço*  
(2011),  
onde o  
personagem  
Benjamin  
sai do  
trabalho e

volta para seu quarto de pensão. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sCK2PMYzTcU>

Como nos diz Marita Sturken e Lisa Cartwright (2005), vivemos em um mundo de ideologias, onde tudo nos é ditado como natural ou dado. Não compreendemos as ideologias atuais, a que somos socialmente submetidos, como um sistema do qual a sociedade se apropria para funcionar de uma maneira particular.

O filme *O Palhaço* nos fala de escolhas a fazer, sem seguir os padrões impostos de fora, das representações do tempo presente impostas sobre nós, enquanto tradução dos conflitos ideológicos de hoje.

Também, é inegável a vertente existencialista deste filme. E a desmontagem-remontagem executada pelo espectador (SILVA, 2005) faz com que ele tenha as mais diferentes representações sobre o que seria ser e estar no mundo de hoje. Tal filme nos faz refletir sobre nossas atividades diárias e nossa esperança na felicidade.

### 2.3 Pequenas revoluções ou o acesso das classes populares ao ensino superior

O filme *Que Horas Ela Volta?* (2015) é um drama escrito e dirigido por Anna Muylaert, com roteiro também de Muylaert e Regina Casé. Retrata as relações entre uma empregada doméstica brasileira e seus patrões de classe média. O filme mostra, claramente, as relações de desigualdade social persistentes no país e mudanças que se insinuam nos últimos anos, com o acesso dos filhos da classe operária à universidade.

A personagem principal é Val (interpretada por Regina Casé), uma mulher pernambucana e empregada doméstica em São Paulo. Por onze anos, relega os cuidados de sua filha Jéssica (interpretada por Camila Márdila) ao avô, em Pernambuco, sustentando-se pelo trabalho de babá no Sudeste.

Sempre em contato com a família por telefone, Val recebe a notícia de que sua filha Jéssica iria para São Paulo para tentar passar para o curso de arquitetura numa universidade pública e é esse o ponto que marca as transformações que criam a descontinuidade na rotina de Val. A moça passa, então, a viver na casa da família onde trabalha e reside a mãe doméstica. Jéssica desde o início assume uma posição de rejeição ao papel de subalternidade ao qual estava submetida a mãe e, nesse sentido, não se permite ser tratada como empregada doméstica, assumindo no espaço das divisões da casa e no papel temático a condição de “hóspede”.

Val, que criou o filho de classe média sem ter podido educar a própria filha, incomoda-se com as atitudes de insubordinação de Jéssica. Ocupada por zelar da família para seu “bom funcionamento”, Val coopera para a manutenção das relações assimétricas entre patrão e empregado, para a preservação da hierarquização bem assentada, refletindo as divisões tão claramente demarcadas entre as classes sociais no país. Fragilizada pelas condições de trabalho, Val apenas encena até esse momento com competência o papel que lhe foi destinado mas a irrupção de Jéssica perturba a ordem estabelecida.

A moça não suporta as repreensões da mãe e faz com que esta e mude da casa dos patrões. Além disso, Jéssica passa no vestibular de arquitetura, enquanto Fabinho (interpretado por Michel Joelsas, filho do casal de classe média) não passa na mesma prova.

Jéssica ainda admite para a mãe que tem um filho e, a partir daí, Val e a filha decidem morar juntas para cuidar do menino, trazido para São Paulo. As histórias de Jéssica e Val então se repetem em relação à maternidade e aos desafios que são impostos às mulheres das classes operárias, mas agora com deslocamentos: as escolhas de Jéssica e Val apontam ao final da narrativa para uma mudança de perspectiva, possível num dado momento em que a escolarização chega às massas.

O filme traduz o contexto mais recente do país, quando o acesso ao ensino superior vai ser ampliado e democratizado, evidenciando o que isso impacta para a condição das mulheres das classes trabalhadoras.

Há uma clara realidade social retratada nessa produção recente do cinema brasileiro com a temática centrada nos conflitos relativos ao trabalho doméstico e à divisão de classes, pondo em evidência a condição da mulher trabalhadora. Denuncia-se com ironia o discurso da cordialidade com a empregada supostamente considerada como “parte da família” no nível do dizer, mas não no plano das práticas efetivas. Isso fica visível pela própria divisão social da casa, cuja planta de que se ocupa Jéssica numa das cenas serve de metáfora. Val passa quase o tempo do filme todo na cozinha (periferia), chegando ao espectador as informações do que acontece na sala (centro) pela mesma perspectiva que é concedida à Val – a pequena abertura representada pela porta que faz a ligação entre os dois cômodos.

Entra ainda em cena o desprezo pelo gosto das classes populares (como nas cenas em que a patroa desdenha do jogo de café que lhe é dado de presente por Val por ocasião do aniversário ou a recusa em comer a cocada trazida de Pernambuco). Há que se destacar ainda uma questão emergente na pauta dos movimentos feministas quando

se discute que o sucesso profissional da patroa só é alcançado porque delega o papel efetivo da maternidade à babá Val. Assim, vem à tona que as conquistas do ingresso das mulheres ao mercado de trabalho não se estendem para todas as classes, na medida em que se perpetuam os condicionamentos que encontram raízes em nossa herança escravocrata.

Se pode ser discreta a transformação na narrativa das mulheres do filme, lendo o espectador a repetição de uma mesma história nas vidas de mãe e filha, acreditamos que o filme traga antes a promessa de uma revolução em processo, ainda que possa ser abortada no presente contexto do governo Temer pelas ações que visam a eliminar o que até bem pouco tempo representou como indícios de conquista social. Se considerarmos todos os cortes sobre a educação já anunciados, Jéssica e Val continuarão a perpetuar a narrativa da cozinha, versão mais moderna da velha e absurda senzala.



Figura 3 – Cena do filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), na qual Val e Jéssica conversam na sacada de sua casa de subúrbio. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W6QwrhFt8kU>

Levando em conta que, para a semiótica, narrativa implica transformação, temos em *Que horas ela volta?* a transformação do sujeito que começa a ver o real sob nova perspectiva, ou ainda um contexto histórico que produz efeitos sobre a própria dimensão da subjetividade. O sujeito, enfim, não é, pois, mais o mesmo, assumindo a deriva de um ser em processo de construção. Fraturado, como nos fala Hall (2015), aos poucos consegue ordenar o que na cotidianidade não lhe parecia ter sentido; o excesso de significante (FONTANILLE, 1999) subitamente organizado de modo a engendrar significados que compreendem seu próprio ser no mundo.

### **Considerações finais**

Para Rodrigues (2014), nosso cinema sempre se fez ricamente presente na cultura brasileira, traduzindo elementos e momentos da sociedade brasileira e deixando-nos perceber nossos grandes movimentos artísticos:

A força do cinema enquanto formador de opinião no século XX foi incontestável. O próprio

movimento tropicalista foi grandemente influenciado pelos filmes do Cinema Novo, principalmente pelo filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de 1964, de Glauber Rocha. O movimento do Cinema Novo tinha uma estética de repúdio à retórica intelectualizada, buscava uma linguagem simples, tentava mostrar o povo ao povo e suas ideias eram claras e diretas. Essa estética do Cinema Novo também era usada pelo Tropicalismo, mas com o auxílio das metáforas, das polarizações, das misturas, das bricolagens, das alternâncias, das revisões e das evidências, para não ter os trabalhos tropicalistas censurados pela ditadura militar. (RODRIGUES, 2014, p. 7).

Ainda, vemos que não podemos compreender a representação cinematográfica como uma simples cópia do real, mas como visões multifacetadas do real, assim como a compreendem Roger Chartier (1991) e Stuart Hall (1997, 2015). Em nossas sociedades ocidentais atuais, caracterizadas pelas “diferenças”, como nos disse Hall, a tentativa de igualizar é vista com receio por muitos. Se diferenciar faz a sociedade se hierarquizar, igualar não é uma ideologia que não agrada as elites. Ainda, todos os discursos de significação que tendem a igualizar são tidos como de esquerda, vide os sistemas de cotas nas universidades públicas, como no caso de tal filme.

Além disso, o espectador é quem, através de seu repertório individual, dá sentido a tal representação. É o espectador tem um papel ativo de interpretação e na assimilação emocional e cognitiva da obra cinematográfica. O trabalho de leitura e apreciação do filme está diretamente relacionado às expectativas e repertório de cada espectador, flexibilizando as significações cognitivas e emocionais que o filme nos traz enquanto gerador de significações, de representações, de ideologias, de visões sobre o tempo presente.

O cinema é a arte da luz, das imagens e da escuridão. Através dele podemos buscar compreender nossas ideologias, nossa cultura visual, nosso tempo, nossas escuridões sociais e culturais.

Pudemos notar que o cinema, uma arte que tem o tempo e as imagens enquanto elementos fundamentais de sua linguagem artística, pode ser uma forma bastante clara e contundente de nos deixar perceber nosso tempo atual.

Neste sentido, buscamos mostrar que o cinema brasileiro da atualidade trabalha com as vertentes mais variadas da contemporaneidade brasileira, tentando traduzir (no sentido mesmo de linguagem) momentos “de escuridão” para a grande tela.

Talvez o presente, o atual, o contemporâneo, seja sempre o “informe” de Bataille, a descontinuidade e a escuridão. Assim, o informe, a descontinuidade e a escuridão parecem ser as possibilidades criativas e sensíveis com as quais o cinema trabalha para representar seu tempo cinematográfico e cronológico.

Sabemos que nenhum valor é fixo em nossa sociedade visual, de consumo, atual. Toda representação se flexibiliza a partir das múltiplas interpretações e leituras dos espectadores. No entanto, o cinema parece ser um dos “espaços” culturais mais prósperos para buscar complexar nosso tempo, nossas coisas e nossas vidas.

## **Referências**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BATAILLE, Georges. *Le dictionnaire critique*. Orléans: Éditions Gallimard, 1970.

BRASIL, Assis. *Dicionário do conhecimento estético*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1984.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*. USP, São Paulo, v. 11, n.5, p. 173-191, 1991.

- FONTANILE, J. *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. Paris: PUF, 1999.
- GENINASCA, Jacques. *La parole littéraire*. Paris: PUF, 1997.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GUIRALDELLI JR., Paulo. *História Essencial da Filosofia*. São Paulo: Universo dos Livros, 2010.
- HALL, Stuart. HALL, Stuart. *A identidade cultural e a pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. Old and new identities, old and new ethnicities. IN: *Culture, globalization and the world-system*. University of Minnesota Press, 1997, pág. 41 a 68.
- JIMENO, Amor Lópes; CRUZ, Nieves Mendizábal de la. Análisis semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en “un toque de canela” de T. Bulmetis. *Tonos Digital: Revista Eletrônica de estudos filológicos*, n. 30, 2016.
- LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom: essais de socio-sémiotique III*. Paris : PUF, 2004.
- MIR, Carmen Lidón Beltran. Educação como mediação em centros de arte contemporânea. IN: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 85 - 101.
- PIGNATARI, Décio. *Informação linguagem comunicação*. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RODRIGUES, Wallace. Tropicalismo e cinema na construção de uma identidade nacional. *Revista Cadernos de Pesquisa*. UFMA, São Luís, v. 21, n. 1, p. 01 – 09, mai/ago. 2014.
- SILVA, Marco. Internet na escola e inclusão. IN: ALMEIDA, Maria Elizabeth B. & MORAN, José Manuel. *Integração das Tecnologias na Educação: Salto para o Futuro*. Brasília: SEED-MEC, 2005.
- STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2005.
- TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*. Niterói, RJ: EDUFF, 1996.
- \_\_\_\_\_. Notas para uma metodologia em semiótica sincrética: análise do catálogo da exposição de Beatriz Milhazes. *Gragoatá*, 16. Niterói: EDUFF, p. 229-242, 2004.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Recebido em 15/09/2016  
Aceito em 25/11/2016