

Eduardo Miranda Silva

A eletricidade dos corpos contra a eletricidade do capitalismo

Na ressaca do pós-Cinema Novo, não faltaram, nas fileiras da crítica em jornais e revistas e na academia, detratores que apontassem os cacoetes de cineastas de classe média na abordagem do que se entende como “povo”, “operário”, “trabalhador”. Na perspectiva do que se poderia entender por direita, o dramaturgo Nelson Rodrigues afirmou que Glauber Rocha finalmente evidenciou, em *Terra em transe* (1967), que o ente sagrado povo é “débil mental”; que, quando a ele é dado o poder de fala, ele apenas se expressa em uma “pausa ensurdecadora”. No diapasão da crítica da esquerda empenhada em reformular o olhar do cineasta sobre o denominado “povo”, o crítico e professor da USP Jean-Claude Bernardet constatou que era preciso avançar em relação à perspectiva ingênua do cinema sobre o operário e utilizou como exemplo negativo *Cinco vezes favela* (1962). Sintomaticamente, quase cinquenta anos depois, Cacá Diegues, autor de um dos episódios do filme, decidiu promover e produzir a visada da juventude periférica sobre ela mesma em *5X favela – agora por nós mesmos* (2010).

Ainda na esteira das últimas décadas de transformação nas ciências humanas e sociais, o cinema mundial – no âmbito da produção mais artística, preocupada com questões culturais – sentiu o impacto da transição da macropolítica para a micropolítica, do olhar distanciado da História cedendo espaço à aproximação antropológica entre o que se convencionou chamar de sujeito e objeto (nesse caso, cineasta e filmado). No Brasil, a virada antropológica pode ser observada no documentário *Cabra marcado para morrer* (1964, 1984), realizado em um período de vinte anos e que traz a marca das mudanças no fazer fílmico. O diretor Eduardo Coutinho, como narra Bernardet no livro *Cineastas e imagens do povo*, parte de uma concepção sociológica, quando inicia o filme nos anos 1960 e decide, já nos anos 1980, quando finaliza o filme, aproximar-se “perigosamente” dos filmados, entender de modo menos “esquemático” as questões familiares de um tema essencialmente político, o das Ligas Camponesas na ditadura militar do Brasil.

Ao mesmo tempo, esses mesmos anos 1960 assistiram, no campo cinematográfico, ao surgimento de câmeras

Eduardo Miranda Silva

é jornalista, mestre em Comunicação Social e doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio.

edumirando@gmail.com

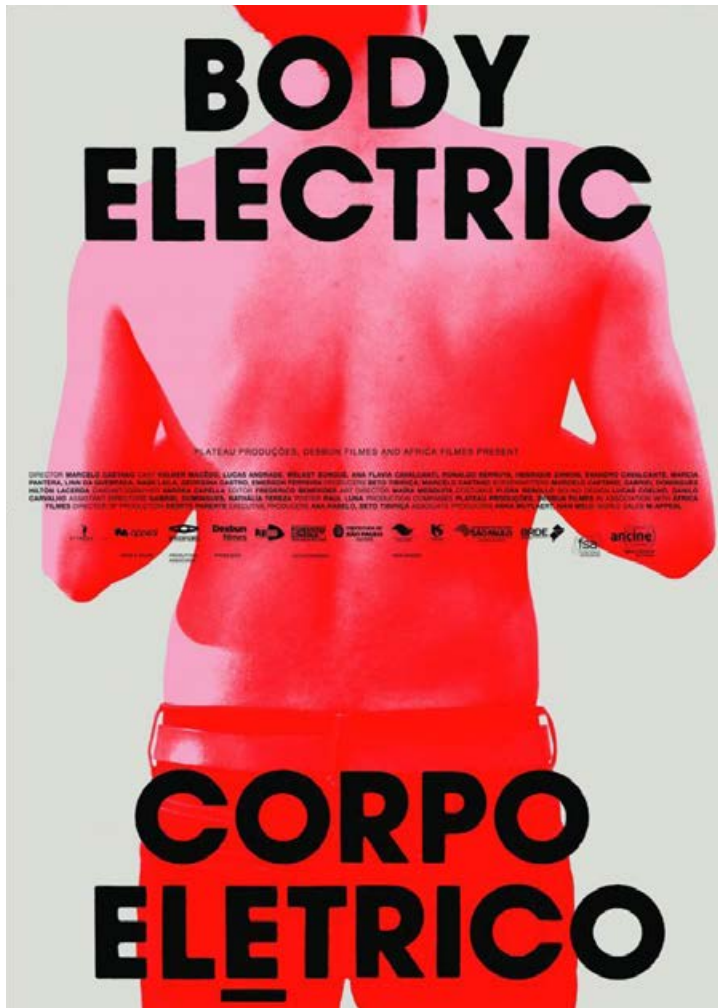


Figura 2

mais leves que permitiram aos cineastas tirar o mofo dos estúdios de seus filmes e ouvir, com equipamentos mais portáteis, a voz das ruas, deixando para trás uma noção da alteridade fabricada nas rodas intelectuais da classe média.

Contudo, a ascensão das vozes minoritárias colocou em terreno instável o lugar do cineasta de classe média que era tido como intelectual das artes. Embora a teórica indiana Gayatri Spivak tenha questionado a possibilidade de o subalterno falar e respondido de forma negativa, a pergunta ganhou força nas últimas décadas e se tornou um grande mal-estar para o narrador. Nesse sentido, a produção cinematográfica brasileira do final dos anos 1990 e ao longo dos 2000 – sobretudo a de documentários – se furtou da temática social e operária e preferiu se olhar diante do espelho. É considerável no panorama da produção recente o número de filmes que chegaram ao circuito e nos quais o cineasta de classe média olha para si, para suas questões de classe, sem emitir opiniões ou juízo de valor, para seus familiares e até mesmo para a linguagem cinematográfica, mas se exime de retratar o outro de classe. *Um passaporte húngaro* (2001), 33

(2002) e *Jogo de cena* (2007) são alguns dos filmes gerados por esse recuo do cineasta sobre a temática social da alteridade.

Cabe um último preâmbulo do “estado das coisas” antes de chegarmos a *Corpo elétrico* (2017). No que se refere à mudança macropolítica para a micropolítica, do poder do discurso político para o poder político dos corpos, pelo menos dois renomados críticos relatam a dita transição. O professor Ismail Xavier, da USP, lembra o quanto o melodrama como gênero vem servindo ao avanço do capitalismo na intenção de fornecer balizas para que o espectador “encontre um mundo em que ainda tem espaço para reconciliações” (XAVIER, 2009: 177), e não o das propostas de ruptura de estruturas, e cita o filme francês *As invasões bárbaras* (2003), no qual um professor de História, no leito de morte, faz uma retrospectiva de seus dramas familiares e não de seu papel nas esquerdas. Por sua vez, José Carlos Avellar se debruça, em seu último livro, *Pai país, mãe pátria* (2016), sobre o indivíduo e sobre as relações familiares do cinema brasileiro contemporâneo que estiveram desfocados nas décadas anteriores, quando a cena política e os conflitos sociais ocuparam o primeiro plano. No campo teórico, é o equivalente ao que a argentina Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva”, ao afirmar que, na produção editorial das narrativas sobre a ditadura militar daquele país, “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (SARLO, 2007: 18).

Nesse sentido, ao tornar ambíguo o corpo do qual fala em *Corpo elétrico*, o diretor Marcelo Caetano toca na ferida da produção artística e força o encontro de estruturas e sujeitos, do capitalismo, como grande narrativa que foi nas últimas décadas, ao encontro e de encontro aos corpos como resistência de uma microrrevolução. Pelos cartazes e fotos para divulgar o filme, pelo elenco, que inclui MC Linn da Quebrada e Márcia Pantera, e pela urgência da agenda LGBT, tudo leva a crer que estamos diante apenas de um filme com questões referentes a sexualidade e gênero. Contudo, a segunda camada do longa-metragem torna patente também a relação do corpo-máquina que não pode parar de produzir quando submetido à engrenagem do capitalismo. Por isso, a micropolítica dos corpos gays se choca com a macropolítica do trabalho, e a sexualidade se faz primeiro subterfúgio e, depois, resistência ao império do corpo-máquina apenas para servir à economia do dinheiro e não ao prazer.

Numa das cenas que mais vem sendo destacada pela crítica por seu simbólico plano-sequência (Figura 3), entre alguns dos motivos, o filme, roteirizado por Marcelo Caetano, Hilton Lacerda e Gabriel Do-



Figura 3

mingues, mostra em quadro aberto algo que remonta aos primórdios do cinema, a *Saída dos operários da fábrica Lumière*¹, de 1895, na França. Aqui, contudo, mais de 120 anos depois, o improvisado da direção deixa entrever toda a carga apreendida pelas ciências humanas e sociais na representação da imagem e do discurso da alteridade. Onde imperou o silêncio dos trabalhadores – no cinema mudo dos irmãos Lumière – ou a fala irreal e moralizante do proletário – em filmes como *Cinco Vezes Favela* –, agora aparece o trabalhador heterogêneo. Muito embora a cena de *Corpo elétrico* reúna personagens tão diversos, como o gay negro da periferia que reclama um cigarro de maconha, o evangélico, a mulher negra mãe de família, o imigrante de Guiné-Bissau e o protagonista Elias, gay, branco, vindo da Paraíba para São Paulo para trabalhar como assistente da estilista da fábrica, ela representa a classe operária, com toda a sua heterogeneidade, mas ainda assim como classe.

Em entrevistas recentes para divulgar o longa-metragem, Marcelo Caetano tem chamado a atenção para a abertura ao improvisado dos atores, durante as filmagens, em detrimento de um roteiro pré-concebido, o que nos remete, novamente, à ascensão das vozes das ruas nos anos 1960, quando o cinema documentário passou a utilizar equipamentos mais leves. A opção por filmar de acordo com os preceitos do documentário, mais aberto ao acaso do que

a ficção, também permitiu ao diretor, segundo ele mesmo narra em entrevistas e encontros para debater o filme, ouvir o vocabulário real das fábricas e as gírias de gays, travestis e transexuais. O resultado, naturalmente, é bem mais complexo, mais errante e menos retilíneo que aquele que o cinema brasileiro de outros momentos almejou levar às telas. Com *Corpo elétrico*, o cinema brasileiro contemporâneo parece admitir que não pode dar respostas homogêneas sobre quem é o trabalhador. Assim ocorre, por exemplo, na cena em que os personagens cantam o pagode “Marrom Bombom”, do grupo Os Morenos, dentro de um ônibus. A cena é banal, porém marcante e com a forte sinalização para o narrador intelectual de que o proletariado não responderá mais às suas expectativas como o cineasta quer que elas sejam respondidas.

O que importa destacar ainda é que *Corpo elétrico*, embora possa ser interpretado por boa parte do público apenas como filme LGBT, não prescinde das relações de classe. Corpo e estrutura, grandes narrativas outrora de salvação e o prazer sem moralidades do sexo gay estão em constantes embates ao longo da narrativa. À rigidez do corpo nas oito ou mais horas diárias de trabalho, Elias responde com o encontro lânguido com outros corpos para o ato sexual, um tempo perdido que não alimentará a engrenagem do sistema. Ao imperativo da vida burguesa e o apegamento pela formação do núcleo familiar e da fidelidade nas relações amorosas, o protagonista rebate com atos e relatos, encontrando e narrando para seus

¹ Esse filme pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=fNk_hMK_nQo.

parceiros sexuais do presente o prazer da cama com os passados e suas prospecções para conquistas futuras. Elias, por fim, se depara com lógicas moralizantes de seu superior no trabalho, quando esse questiona as relações que o protagonista vem mantendo com algumas pessoas dali. É aqui que podemos observar que as questões macro e micropolíticas estão imbricadas e indissociáveis, no momento em que o preconceito de classe – a do trabalho e a do trabalhador menos importante na linha de produção – se alia ao preconceito de cor e de gênero e sexualidade, pois temos conhecimento como espectadores de que a cena se dá após os encontros íntimos de Elias com Wellington, um funcionário negro, gay e que participa de uma atividade supostamente menos importante no universo da fábrica. A reação de Elias emula a do personagem Bartleby, o escrivão, de Herman Melville. Contudo, enquanto a reação de Bartleby às demandas de seu escritório de trabalho é reticente – “eu preferiria não fazer” –, Elias encerra sua jornada mais assertivo quanto ao seu desligamento daquele mundo antigo. À pergunta do amigo e ex-namorado “você não tem que trabalhar amanhã?”, o protagonista responde: “Ah, tenho, mas não vou, não”. ■

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- XAVIER, Ismail. **Encontros**: Ismail Xavier. MENDES, Adilson (org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Corpo Elétrico

(Brasil, 2017, 94 minutos)

Direção: Marcelo Caetano

Roteiro: Marcelo Caetano, Hilton Lacerda e Gabriel Domingues

Elenco: Kelner Macêdo, Lucas Andrade, Welket Bungué, Ana Flavia Cavalcanti, Ronaldo Serruya, Márcia Pantera, MC Linn da Quebrada, Henrique Zanoni