

**A CÂMERA BRUTA E A SIMETRIA NATURALISTA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE
BETO BRANT: POR UMA LEITURA DE OS MATADORES (1997) E O INVASOR (2002)**

Lyandra SeixasDionízio, Gilson Vedoin

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul–MS

lyandraxeixas_dionizio@hotmail.com gilson.vedoin@gmail.com

Área/Subárea: CHSAL Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Linguística Tipo de Pesquisa: (Científica)

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo. Beto Brant. Naturalismo.

Apoio:



Realização:



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÕES E COMUNICAÇÕES

MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO



Introdução

A presente pesquisa tem como objetivo mostrar a relação entre parte da produção cinematográfica de Beto Brant com as fontes do naturalismo literário¹ do final do século XIX. Afinado com as diretrizes do chamado cinema da “Retomada”, dos anos 90, os filmes que compõem o *corpus* – *Os matadores* (1997) e *O invasor* (2002) desse projeto fazem uso de procedimentos narrativos calcados numa rudeza estética para captar o olhar ambíguo e perverso daqueles que vivem numa sociedade excludente.

Metodologia

A pesquisa tem como procedimento o método monográfico aplicado ao estudo dos filmes *Os matadores* e *O invasor*, sobretudo no que se refere ao levantamento de fontes e a fortuna crítica acerca dos assuntos estudados, tendo como norte a investigação acerca das relações entre a produção cinematográfica de Beto Brant com as fontes do naturalismo literário do final do século XIX. Para tanto, o aporte teórico de autores como Auerbach, Aumont, Bentes, Leite e outros que se ocupam acerca dos temas da estética naturalista e das questões da cultura cinematográfica brasileira na contemporaneidade serão de grande relevância.

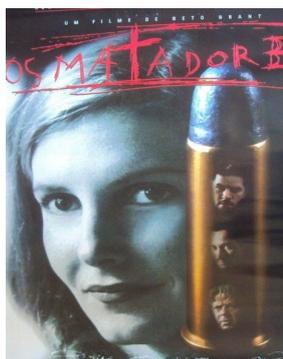
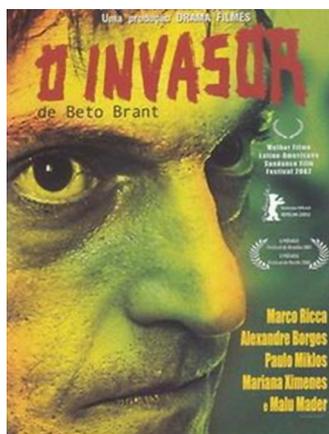


Figura 1. Cartaz do filme de 1997.



¹ Personagem tipo é aquele que apresenta os traços de uma classe, de uma época. Ver mais em LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Editora de Brasília, 1969.

Figura 2. Cartaz do filme de 2002.

Resultados e Análise

Quando nos referimos ao chamado cinema da “Retomada”, podemos inseri-lo no período em que o Estado retoma sua relação com a sétima arte, a qual fora interrompida devido à extinção da Embrafilme, nos anos 90, sob a vigência do governo Collor, o que deixou os cineastas desprovidos de um órgão responsável pela indústria cinematográfica e tornou o cinema quase obsoleto no país. Depois de uma reconfiguração na administração estatal, as produções agora possuem o apoio do Estado, e desde 1993, através de incentivo fiscal pela Lei do Audiovisual, ancorada à Lei Rouanet. A partir dessa lei de incentivo que a produção começa a ser reerguida, restabelecida, “Retomada”.

Conforme Ivana Bentes (2007), a miséria personificada no sertão arcaico, nas

[...] favelas e subúrbios foram cenários de obras importantes do cinema brasileiro dos anos 1960: *Vidas secas*, *Rio Zona Norte* e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Câncer* e *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Cinco vezes favela*; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *A grande cidade*, de Cacá Diegues, entre outros. Territórios reais e simbólicos com grande apelo no imaginário. Territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada. Na passagem do Brasil rural ao urbano, tematizada no cinema dos anos 1960, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, “ignorantes e despolitizados”, mas também rebeldes primitivos e revolucionários, capazes de mudanças radicais, como nos filmes de Glauber. O cinema brasileiro dos anos 1990 vai mudar radicalmente de discurso diante desses territórios da pobreza e seus personagens, com filmes que transformam o sertão ou a favela em “jardins exóticos” ou museus da história como em *Guerra de Canudos*, de Sérgio Resende ou a refilmagem meramente folclórica e folhetinesca de *O cangaceiro*, de Massaini. Mas também renovando essa iconografia, e trazendo novos personagens e discursos [...] (BENTES, 2007, p.242).

Ora, o que Ivana Bentes identifica é que houve uma mudança no tratamento de temas relacionados com a miséria e a violência na passagem do cinema dos anos 60 para os anos 90. Assim sendo, a pesquisadora retoma os postulados apregoados pelo Cinema Novo dos anos 60 e alicerçado nas idéias de Glauber Rocha, sobretudo naqueles presentes no manifesto seminal escrito pelo cineasta em 1965 e batizado de “Estética da Fome (XAVIER, 2001)”.

Nesse manifesto, segundo Bentes (2007), Rocha preconizava uma intervenção ético-política do cinema, visando abolir a “[...] linguagem de lágrimas e [o] mudo

sofrimento” do humanismo, um discurso, político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em “folclore” e choro conformado (BENTES, 2007, p.243)”.

Contra a “bondade redentora”, que transformaria a denuncia em banalidade folhetinesca, Glauber Rocha preconiza uma resposta contundente, eficaz,

[...] política, ética e estética [...]: através de uma *estética da violência*. Onde seria necessário violentar a percepção, os sentidos e o pensamento do espectador, para destruir os clichês sobre a miséria: clichês sociológicos, políticos, comportamentais. Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis. (BENTES, 2007, p.244).

Considerações Finais

A coletivização dos espaços nas obras que compõem o *corpus* reflete, por analogia, à estética naturalista, à formulação de uma tese própria sobre as camadas menos favorecidas do Brasil contemporâneo. Se, para Émile Zola ou Aluísio de Azevedo, o espaço coletivo refere-se, sobretudo, à vida dos trabalhadores, viciosa e fatalmente corrompido por razões historicamente intransponíveis, nas obras em questão, o espaço público é ocupado por latifundiários, agentes do poder governamental e empresários inescrupulosos, mas também por toda uma sorte de marginalizados, pistoleiros de aluguel, prostitutas, presidiários, homossexuais, policiais corruptos, ambulantes, traficantes, etc. Priorizando, ao lado dos abastados, a vida social das minorias postas à margem, os filmes postulam que a luta sócio histórica e política não se trava apenas entre burgueses e proletários, mas também entre estes e o lumpemproletariado, assim como entre os gêneros, já que o sistema engole a todos.

Agradecimentos

À PROPP/UEMS, pela bolsa PIBIC concedida para realizar essa pesquisa.

Referências

AUEBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. São Paulo: Saraiva, 2004.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In_ *ALCEU - v.8 - n.15* - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.