
A Poética da família no cinema do chileno Sebastián Lelio

Elen Doppenschmitt¹

Resumo: Pretendemos discutir dois filmes de Sebastián Lelio, *La sagrada familia* (2005) e *Navidad* (2009), representantes do novo cinema chileno pós-ditadura. Nestes filmes, evidenciamos alguns recursos estéticos (abundância de diálogos aparentemente improvisados, câmera na mão, preponderância de primeiros planos, expressividade no uso de luz e sombra) em diálogo com o conflito mítico de matar o pai, o qual estabelece relação com o contexto político que os filmes refletem.

Palavras-chave: cinema chileno; família; contexto político.

Abstract: This paper reviews two movies directed by Sebastián Lelio during the new Chilean cinema movement after the end of the dictatorship: *La Sagrada Familia* (2005), and *Navidad* (2009). We herein describe some of the procedures and choices on style (numerous dialogues; apparently improvised; handheld camera work; recurring usage of close-ups; and relevant expressiveness of light and shadow), aligned with the mythical conflict concerning the murder of the father, which is related to the political context reflected in the above mentioned films.

Keywords: Chilean cinema; family; political context.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, docente na FIAM-FAAM/FMU nos cursos de graduação em Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Rádio e TV e na pós-graduação em Jornalismo Cultural. E-mail: elen_doppen@hotmail.com.

Introdução

A Lei que aprovou o Divórcio no Chile somente aconteceu em 2004, no governo do presidente Ricardo Lagos. O decreto aprovado pela presidente Michelle Bachelet, em 2007, em torno à distribuição das pílulas do dia seguinte para menores de 14 anos foi uma medida, assim como a Lei do Divórcio, que dividiu a opinião pública no Chile nos últimos anos e fez com que se deflagrassem naquele país reminiscências de antigos poderes, tal como o é o da Igreja Católica. As mudanças promovidas durante os primeiros anos do ingresso de presidentes alinhados mais à esquerda envolveram, entre outras coisas, revelar a relação intrínseca entre política, família, igreja, cultura e consumo no contexto histórico do Chile atual.

Fatos como esses não parecem menos importantes quando pensamos no contexto de produção de dois filmes do jovem cineasta chileno Sebastián Lelio: *A Sagrada Família*, de 2005, e *Navidad*, de 2010.

Neste artigo, pretendemos apontar que essa mesma relação está também presente nos filmes mencionados, mas não sem antes alertar que, diferentemente dos filmes do distante *Nuevo Cine Latinoamericano* ou daqueles da *Unidad Popular*, parece-nos mais difícil diagnosticar a presença da “história” em seus relatos. Para isso, acreditamos que ter presente as análises propostas por Jameson em *As Marcas do Visível* (1995a) nos é útil quando queremos compreender os filmes produzidos em tempos de globalização.

Diretor, roteirista, operador de câmera e montador, Sebastián Lelio é um jovem cineasta chileno que começou sua carreira nos anos 2000. Partindo como diretor de curtas metragens e vídeos musicais, despontou apenas em 2003 como codiretor de um documentário no qual trabalhou com materiais inéditos sobre a queda das Torres Gêmeas, além de uma série documental para a TV. Em seus trabalhos de ficção, privilegiou a tecnologia digital, roteiros sem diálogo e a montagem, recursos já notados desde seus curtas.

Seu primeiro longa de ficção, *La Sagrada Família* (2005), foi rodado em três dias e editado durante quase um ano. Foi um filme que participou em mais de 100 festivais e recebeu dezenas de prêmios nacionais e internacionais e que teve uma publicidade contundente, conseguindo um público nacional de 50 mil espectadores, o que acabou por financiar completamente a produção do filme. O segundo, *Navidad* (2009), foi um projeto apadrinhado pela Residência do Festival de Cannes em 2007, apoiado por CORFO (2007) e pelo *Fondo de Fomento Audiovisual* (2008). Posteriormente a esses filmes, o diretor realizou *El año del Tigre* (2012), premiado no Festival Internacional de Locarno, cuja narrativa ficcional sobre o terremoto ocorrido em 2010 traz um fugitivo que escapa da prisão e sua jornada aos lugares mais afetados pela tragédia. Neste filme também nos deparamos com a questão da fé religiosa e a maneira como esta influ-

encia o comportamento das pessoas. Um ano mais tarde, Lelio realiza *Gloria* (2013) seu último filme, com maior exibição comercial nas salas internacionais e ganhador do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián, além de receber o prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Berlin. Neste último, o diretor traz à tona as vivências de uma mulher madura e sua alegria de viver, o que poderíamos considerar seu filme mais intimista e redentor, afinal os temas do preconceito feminino e geracional são ainda tratados na surdina naquele país.

O fantasma da família

Os dois filmes que são objetos deste artigo têm como tema comum o conflito entre diferentes gerações dentro da família; se no primeiro esse aparece mediante o confronto face a face de ácidas ou escamoteadas discussões entre seus membros (e, eventualmente, entre os membros da família e um “estranho”), no segundo, tais conflitos são mostrados em *off*, quando então se opta por representá-los por mediações (conversas telefônicas, anotações em um diário pessoal, audição de um disco antigo...) evitando a possibilidade de respostas por parte de um interlocutor. O foco parece estar na destruição da comunicação e na família, reduzida a uma lembrança ou um fantasma.

Os dois filmes parecem então interrogar o presente a partir do desmoronamento da instituição família, cujas regras abaladas são evidenciadas pelos protagonistas. No caso de *A Sagrada Família*, o filho apaixonado por uma mulher mais velha e assumidamente não católica desafia o pai, visto como rival e opressor e a quem finalmente terá de matar, não sem antes deixá-lo provar dos mistérios que essa intrusa reserva para ele. Em *Navidad*, cuja narrativa é mais linear, nos deparamos com três adolescentes de famílias ausentes – por diferentes motivos – que vão sendo descobertos por uma câmera na mão inquieta que cada vez mais se aproxima e os aproxima, unindo-os pelo prazer de iniciar a passagem para a vida adulta através da descoberta do sexo a três. A solidão e a sua contrapartida, a solidariedade, são características da personalidade desses adolescentes que inauguram simbolicamente uma nova família: efêmera, fugaz e formada basicamente por uma soma de interesses, especialmente os de consumo.

Os personagens de Lelio parecem-nos indivíduos inscritos em uma duvidosa pós-modernidade. Sem a preocupação com uma moral redentora, ambos os filmes buscam dar ao espectador uma viva e angustiante sensação de alienação, único e talvez último vínculo com a realidade.

Nos dois relatos, Lelio buscou retratar o universo privado de chilenos, desfocados e dispersos, lutando para não se tornarem “coadjuvantes” de suas próprias vidas. Os personagens são colocados em foco através de diálogos leva-

dos ao limite, sendo a aporia a principal característica dos dois filmes. No entanto, o autor se priva de uma crítica sistemática, limitando-se a revelar as muitas formas de divórcio que sofre toda uma geração num mundo cada vez mais desconcertante. Deslocando os símbolos católicos de duas datas importantes para os cristãos, a Páscoa de Ressurreição e o Natal, o diretor comenta o imaginário cultural e psicológico chileno.

A metáfora da família

A força, de ambos os filmes, parece estar centrada na figura paterna e esta pode ser vista como metáfora. Há sempre um pai que é preciso matar, quer seja este pai conservador, ausente ou já morto de fato. Os filmes podem, portanto, ser lidos sob a chave do parricídio e parecem apontar para a relação entre pai-nação/mãe-pátria, já observada na cinematografia brasileira pelo crítico Avellar (2007: 226):

Na mesma medida em que nos filmes da década de 1960 as relações familiares e os traços individuais dos personagens apareciam fora de foco, para que eles pudessem ser compreendidos enquanto representações da cena política e social, para deslocar o conflito do particular para o geral, na mesma medida, nos filmes que começamos a fazer na década de 1990 o foco parece se concentrar no individual e nas relações familiares, para que os personagens possam ser sentidos enquanto reafirmação da cena política e social no individual, na família: o pai como o país.

A figuração da lei, da honra, obrigação e tradição dos “pais” nos dois filmes são postas em xeque quando o que se sente é a presença de uma força externa que os torna ao mesmo tempo opressores e vítimas de si mesmos. No modo de narrar, percebemos essa tentativa de tirar o pai de foco, como em *A Sagrada Família*, ou de nunca torná-lo presente como em *Navidad*. Tomando ainda as análises de Avellar, revela-se nestes filmes uma das características centrais do pai como “uma representação/reprodução do poder, do Estado, do país no espaço familiar” (2007: 228). Os pais são como o cenário em que se passa a história: a casa abandonada na montanha ou na praia, um pai fora de campo, ausente para seus filhos, distante de suas necessidades. As ações nesses filmes acontecem entre vários órfãos (simbolicamente órfãos) que se sentem como irmãos ou um pouco mais do que isso. Entre eles tudo é possível para dar sentido a uma existência sem questionamentos mais profundos e sem limites para experiências com sexo e drogas; o que prima é a solidariedade:

O pai (país?) e a mãe (pátria?) têm sido os deflagradores, quer pelo que fazem quer pelo que deixam de fazer, das histórias contadas em vários de nossos filmes. Mas não é propriamente deles que a câmera se ocupa. [...] o que importa é mostrar que na procura/enfrentamento/reinvenção do pai, os iguais, os filhos, os irmãos, se encontram (AVELLAR 2007: 228).

Nossa aposta é a de que, nestes filmes, a figura paterna e toda a forte simbologia da igreja católica aparecem como indagações sobre o país Chile e, especificamente, sobre os chilenos da classe média alta, efetuando-se especialmente por meio de uma “poética” que deflagra o desmantelamento da família assentada na tradição e, ao mesmo tempo, converte-se em um retrato da última tentativa de uma vida em coletividade, ainda que privada.

A Sagrada Família ou a morte da família

Neste filme, cujo tema principal parece ser a impossibilidade da vida em família e, por conseguinte, da convivência em comunidade, vemos o desmantelar dos laços que unem tanto o plano argumental quanto o representacional.

O argumento, mínimo, refere-se à viagem de uma família nuclear de pai, mãe e filho a uma casa de campo, fora de Santiago, durante os dias da semana santa: sexta, sábado e domingo. Além deles, também estarão presentes a namorada do filho e dois amigos: um estudante de direito mais velho e homossexual que seduz um colega de curso para passar o feriado com ele e uma jovem vizinha que passa boa parte do tempo muda, por opção.

O filho, que está com uma perna engessada devido a um acidente de carro provocado pela namorada, já incita as primeiras discussões na casa que, mesmo ainda tímidas relevam a desaprovação do pai e da mãe pelo relacionamento. Com a chegada da namorada, ainda uma desconhecida para a família, as tensões serão aumentadas devido ao fato de que a moça é mais velha, atea e estudante de teatro.

Não é menos significativo o fato de que Marcos (o filho) esteja com a perna engessada, isto é, esteja em posição de desequilíbrio, de instabilidade. O mito de Édipo pode ser aqui recuperado a partir de vários signos. O primeiro é o próprio nome Édipo que em grego antigo quer dizer “aquele que tem os pés inchados”. O personagem pertence a uma linhagem de seres mitológicos com “pés vulneráveis”², isto é, aqueles que não “pisam” bem no real, que não lidam bem com as coisas concretas, que são sonhadores.

² Podemos citar, por exemplo, outros personagens com características semelhantes nos pés ou nas pernas: Aquiles, Orion, Orestes, Hefesto, entre outros.

Segundo diversos autores clássicos e contemporâneos (BRANDÃO 1985, CHEVALIER 1999, FARJANI 1987, FREUD 1996, YUNG 1991), a deformação física do pé de Édipo (e, em nosso caso, também o de Marcos) revela uma deformidade psíquica, pois na simbologia antiga, o pé estaria associado à alma e, portanto, o sentido do nome de Édipo poderia significar tanto uma alma inflamada, como aquele que sabe o enigma da alma. A deformação e a vulnerabilidade de partes do corpo são comuns na mitologia grega. O calcanhar de Aquiles, por exemplo, é o símbolo de sua vulnerabilidade, ou seja, da fragilidade humana perante o divino. Édipo, por seu turno, ao ser coxo, busca suprir pela inteligência uma deformidade física e, por isso, provoca a exacerbação de seu próprio saber: um conhecimento adquirido na adversidade e submetido a provas. E Marcos? O que o destino reservará pra ele? Sua mãe desaparece logo no primeiro terço do filme, devido a uma viagem inesperada para socorrer uma amiga em apuros e passa a funcionar como uma presença ausente, apenas surgindo, em *off*, por meio de telefonemas ao pai. A supressão da estabilidade familiar dada por essa partida confere a perda de um pilar importante e abre espaço para o confronto mais aberto entre pai e filho. O pai, um arquiteto famoso, discute com o filho, um arquiteto novato, relevando suas inconstâncias sobre tradição e modernidade. A chegada da namorada do filho aumenta ainda mais a rivalidade entre ambos, uma vez que ela desperta também o interesse no e pelo pai.

Finalmente, o pai sucumbe aos seus desejos e mantém relações sexuais com a moça, sendo observado em silêncio pelo filho. Este decide vingar-se de ambos, envenenando-os com uma dose de soníferos colocada em uma sopa. O filho mata o pai e a amante e abandona a casa no domingo de ressurreição.

Seguindo os passos da tragédia grega, Marcos (Édipo) mata o pai, representando a rebeldia do herói diante de seu destino (no caso, seguir os passos do pai, a tradição). Como qualquer herói, Marcos precisa confrontar-se com o divino, adquirindo o direito de ingressar em uma dimensão superior da consciência por meio do sofrimento.

Gravado em formato digital e câmera na mão, o filme adota liberdade de movimento própria da técnica escolhida. A mobilidade da câmera estabelece um sistema de vigilância agudo que persegue os rostos de modo incisivo. Os planos fechados nesta perseguição apresentam uma estrutura de registro circular e fragmentado.

As cenas de grupo revelam uma situação de campo minado, zona regada de minas pessoais ocultas no subsolo e que a câmera procura examinar situando-se em primeiros planos curtos e alternados entre os personagens, rodeando-os a partir de distintos ângulos. A apreensão de um espaço referencial é ausente e a realidade desmembra-se em múltiplos focos de observação.

O desmantelamento do sistema tradicional espaço-temporal, apresenta uma montagem altamente segmentada que articula cortes abruptos entre os

distintos planos, desprendendo um mundo de intensa profundidade e que é atravessado por uma condição de desequilíbrio latente. Como exemplo, podemos citar as duas personagens femininas que disputam o amor e atenção do protagonista Marcos. A construção de uma estrutura polar revela de um lado, a vizinha que ama em silêncio, sem emitir palavra. De outro, a mulher sensual, mais velha, a que profere e profana a palavra.

No final do filme, o personagem Marcos e sua vizinha partem juntos, distanciando-se definitivamente do lugar. A câmera localizada em um penhasco registra a partida em *plongée*. O ponto de vista liberta-se, finalmente, da proximidade que caracterizou todo o filme e a observação assume quase pela primeira vez a distância. A mudança no sistema de registro possibilita dizer que o tempo se desprende apenas no final do filme. No abandono dos personagens, fora de campo, a paisagem e a imensidão deixam o tempo como devir, como indeterminação.

***Navidad* ou a impossibilidade de renascimento da família**

Três jovens passam o dia 24 de dezembro numa casa abandonada, fora da cidade de Santiago, onde surge o compartilhar de frustrações diversas que se edificam numa suposta família improvisada.

A casa abandonada comporta recordações da infância de Aurora, sendo boa parte delas associada ao seu falecido pai. A protagonista resolve voltar a essa casa com o colega de escola Alejandro, um jovem rebelde que enfrenta problemas relacionados às agressões físicas praticadas pelo pai. Ambos os personagens convivem com a falta de afeto paterno e são surpreendidos pela chegada de Alicia, uma jovem asmática que rondava a casa na noite em que esperava finalmente conhecer seu ausente progenitor.

Este filme, talvez uma homenagem ao perturbado trio protagonista de *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955), traz estes rebeldes “sem causa” que deveriam instaurar no filme um lugar para que a expiação de suas frustrações e o clássico passo em direção à maturidade se desatasse. No entanto, os diálogos superficiais não conseguem as mudanças esperadas em suas personalidades, revelando desequilíbrio entre o que se diz e o que está lá representado.

Em muitos momentos se espera que apareça alguma pista para o diagnóstico em relação à alienação política dos personagens, mas nem sequer isso é tocado, o que dá margem para uma apreciação da apatia política que afeta os adolescentes chilenos. A canção de Victor Jara (*La partida*), representante da música de protesto, que é mencionada no filme, parece não fazer nenhum sentido para os jovens, sendo apenas um pano de fundo opaco. Do mesmo modo estão deslocadas as maldades escolares praticadas por Alejandro ou ainda a

estranha confusão sexual de Aurora que poderiam representar rebeldia em relação ao sistema escolar e ao familiar opressores.

A poética da família

Para desenvolver as análises aqui propostas no sentido de relacionar a figuração da família como crítica à falta de um projeto político entre os chilenos da nova geração, tomaremos emprestado o termo “poética da família”, desenvolvido por Peñuela-Canizal em sua obra *Urduidura de Sigilos* (1994). Nesse livro, o autor analisa o cinema do espanhol Pedro Almodóvar, buscando mostrar como “a redução do espaço da cidadania faz exacerbar o familiar e o grotesco familiar” mediante a exploração do incesto, do homossexualismo e da formação de triângulos amorosos que abalam a estrutura clássica do conceito de família. Além disso, acrescentaríamos que nos filmes aqui analisados a presença do hedonismo dos personagens, do uso de drogas e a exacerbação de experiências estéticas, permitem uma leitura crítica do contexto social chileno.

Tanto em *A Sagrada Família* quanto em *Navidad*, observa-se uma resistência ao “mundo do adulto” e uma ética adolescente que são mediadas pelo retorno ao gosto ou *ethos* da profissão a que pertencem os distintos personagens; estes são arquitetos ou aspirantes à artista (de artes visuais, cinema ou teatro etc.) e, em todos os casos, promovem o culto exacerbado pelo mobiliário, pelo *design* e pela música e *performance* características dos anos setenta que podemos compreender como formas alienantes de resistência ao contexto contemporâneo.

As duas histórias ainda trazem como elemento comum o isolamento dos personagens em uma casa fora dos centros urbanos (uma casa que não é a moradia habitual das famílias em questão, mas seu refúgio); é nesse lugar onde toda a narrativa acontece, sendo a maior parte dela nos cômodos interiores da casa. O espaço externo reduzido corrobora ainda mais a sensação de isolamento e alienação.

Os procedimentos estilísticos traduzem-se na preferência por exacerbados primeiros planos que chegam ao limite de recortar os rostos dos personagens ao ponto de fragmentá-los em puras formas. Os personagens não só se refugiam na família e nos seus possíveis conflitos – que não se resolvem – como não parecem querer estabelecer contato com outros espaços públicos. O “fora” ou o “fundo” de onde emergem são parcialmente ou completamente desprezados. Tudo isso então aparece no modelo narrativo proposto pelos filmes.

La Sagrada Família desenvolveu-se a partir de uma estratégia metodológica, isto é, uma estratégia formal, definida por um conjunto de restrições: filmar sem roteiro, filmar nos três dias da semana santa, câmera na mão, suporte digital, diálogos improvisados, que deveriam criar rotas para a

posterior organização narrativa do filme. Segundo o realizador, “eu tinha a forma, mas não o tema” (FLORES 2007: 44). O “tema”, menos importante e surgido posteriormente, segundo o diretor e seu crítico, é resultado da experimentação das operações estéticas.

Especificamente sobre a improvisação dos atores neste filme, o realizador afirma que tentou “transferir a responsabilidade da criação dos diálogos do roteirista para os atores” (FLORES 2007: 44) de modo que são os diálogos que estruturam o filme, conectando os acontecimentos e ditando o rumo da câmera, isto é, a sua visualidade. Não seria essa transferência de responsabilidade algo muito diferente daquela tentativa de compartilhar a criação do filme nos idos anos 60 durante o período de *cinemanovismo*? A câmera, nesse sentido, capta de maneira amadora propositalmente, assemelhando-se a uma filmagem do universo cotidiano, como um casamento ou festa familiar ou até mesmo como se fossem imagens de gravações casuais de algum acontecimento. Essa câmera errante e infantil cria, assim, uma visualidade, entendida como imprevisível.

Entendemos que o filme opta por construir um diagnóstico psicológico e intimista no lugar de interrogar as razões do “sintoma” social expresso nas crises dos personagens. Desse modo, o filme não consegue apenas pelos diálogos – idealizados como a grande estrutura do filme – chegar às críticas feitas à tradição católica e às classes sociais mais abastadas conforme prometem seus personagens. Tais críticas nos parecem ingênuas a ponto de diluírem-se, tornando o filme o pesadelo daquilo que tematiza.

Contudo, o ritmo do filme, a ausência de contrapontos, a oscilação da câmera, a irregularidade dos enquadramentos, e também a filmagem em mini DV (e que foi posteriormente kinescopada a 35 mm através de um sistema artesanal) constituem as marcas que parecem explicar o momento de mudanças profundas no Chile. Estas denunciam silenciosamente o percurso histórico de um país que quer superar os efeitos de uma prolongada ditadura de mãos dadas com o neoliberalismo. É, portanto, na construção formal que Lelio vai delineando a família chilena e quando então encontramos pistas para entender como o Chile estrutura sua emaranhada cultura católica com as novas relações com a economia e a sociedade:

A tecnologia não é neutra; assim como os grandes avanços de nosso tempo, ela pode ser adaptada para uma produção genuinamente popular e culturalmente enriquecedora em um tipo diferente de sociedade. Os poucos “artistas” de nosso tempo que ainda acreditam que a mudança é possível necessitam inventar novas formas para causar um curto-circuito na comercialização cultural (JAMESON 1995b)³.

³ Entrevista concedida à Folha de São Paulo em 19/11/1995.

Que tipo de artista Sebastián Lelio acredita ser? Segundo o investigador Flores Delfino (2007), o diretor Lelio pertence a uma geração de cineastas que realizam filmes que se caracterizam por uma preocupação exacerbada em criar novas operações formais a partir do estabelecimento de restrições com respeito à posição e ao deslocamento da câmera, ao tipo de suporte e tratamento do filme, ao espaço fílmico, à atuação e à montagem. Para Flores, será a partir da análise destas operações “puramente” formais que se desenharão as transformações que sofrem os mundos sociais com os quais os filmes pretendem interagir. Em seu livro *Excêntricos e Astutos*, de 2007, adjetivos que qualificam os filmes e os cineastas chilenos dos anos 2000, o autor propõe uma análise crítica a partir da relação entre “consciência e uso das operações materiais” por parte de seus realizadores, ou seja, por um excesso de subjetividade que indo às últimas consequências levaria o realizador a descobrir a organização narrativa enquanto trabalha e experimenta. A produção de sentido da obra se dá a partir da materialidade, das estratégias e da “astúcia” para se comunicar com o público, sendo necessário para isso produzir algumas restrições e limites ou “excentricidades”. Segundo o autor, são essas características que

[...] expulsam dos filmes todo excesso de narrativa de costume, ingenuidade política, comicidade fácil ou vulgaridade sexual [...] sem pretender ser a voz dos que não têm voz (como tentaram seus precursores) [estes cineastas] se refugiam no humor, na ironia, na paródia e no pastiche [...] privilegiam a maneira de contar e não a história. São autores formalistas que sabem que o fundo está na superfície, por isso fazem filmes a partir de texturas e contiguidades (FLORES 2006: 18-19).

Em suas análises, Flores aponta que isso não teria acontecido com os filmes da geração 60-70, leia-se *Nuevo Cine Latinoamericano* e mais precisamente o cinema da *Unidad Popular* (1970-1973), pois:

O conteúdo era o problema central desta cinematografia. A materialidade, a forma, a estrutura, o corpo físico dos filmes, era uma preocupação atendida em função do efeito persuasivo e claro que se podia alcançar. Esse foi um cinema de agitação que não buscava fundar um público nem completar o discurso na interpretação dos espectadores, mas comunicar um conteúdo que não era produzido pelo procedimento material da criação cinematográfica, mas pelo modelo político ao qual aderira o cineasta (FLORES 2006: 30).

Nesse sentido, segundo a análise do autor, aqueles filmes eram lidos como “políticos” muito mais por seus conteúdos, ou ainda, por uma determinação

extracinematográfica, dados pelo ponto de vista do realizador ou da crítica que os classificou como tais. Por outro lado, para Flores, a subjetividade daqueles autores, ainda que praticamente ignorada, poderia ser percebida na superfície que conecta os muitos fragmentos dispersos nas estruturas narrativas que se organizavam pela fé no futuro ou pela fé no avanço político da história o que irrevogavelmente, seria o que afasta tal cinema do atual, completamente despreocupado em buscar um sentido fora da linguagem.

O autor conclui que a natureza híbrida que caracteriza os filmes chilenos atuais é produto da influência e convergência do trabalho de artistas visuais, videoartistas, escritores e publicitários que souberam condensar tradição e experimentação formal, simplicidade e novidade, entretenimento e crítica social. Tal tendência é resultado de experiências anteriores, especialmente daquelas forjadas desde o plebiscito de 1988, quando o “NO” ao governo de Pinochet ganhou o “SÍ” devido à atuação e aos trabalhos de vídeo artistas, cuja reflexão sobre a operação material levou à busca pelo experimentalismo e pelo atuar material e formal.

Recentemente, o filme de ficção de Pablo Larraín (*No!*, 2012), baseado na peça de teatro *El Plebiscito*, escrita por Antonio Skármeta, busca mostrar exatamente esses procedimentos, revelando os bastidores da campanha eleitoral que levou o Chile de volta à democracia. Vale lembrar que Larraín também trabalhou com Lelio na concepção do filme *Gloria*, de 2013.

Finalmente, Flores também enfatiza a importância das escolas de cinema na produção do cinema nacional, cuja formação sistemática dada a jovens cineastas-cinéfilos, os quais já têm pleno domínio da narrativa convencional, alavancou novas propostas estéticas para o cinema nacional.

Da poética à política

Para que possamos compreender os filmes de Sebastián Lelio numa chave política a partir das pertinentes observações de Flores (2006), devemos primeiro compreender a postura do crítico, isto é, a ideia de que nos projetos dos cineastas chilenos mais contemporâneos é possível notar novas estratégias de narrar, as quais revelam transformações do real e a criação de novos sistemas de representação capazes de suportar novas emoções.

A análise proposta por Flores, salvo engano, assume-se como uma adesão feliz à pós-modernidade, cujos sintomas percebidos nos filmes por meio de representações sobre o despontar da vida como experiência estética, o individualismo, o consumismo e o hedonismo dariam razão e importância à existência de filmes como os de Lelio.

No final de seu livro, a recomendação do autor é a de que se façam cada vez mais filmes “excêntricos e astutos”, um cinema que seja do gosto chileno e que artística, financeira e tecnologicamente sejam possíveis de se realizar.

Ao que parece, Flores incentiva a produção de filmes como os de Lelio, especialmente porque estes conseguem competir de forma astuta e inovadora no mercado internacional, mediante produções mais curtas, menos transcendentais, mais ambíguas e complexas, ou seja, produções mais preocupadas com suas operações formais do que com sua mensagem “moral”.

De fato, mesmo considerando novos modelos críticos que tentam enfatizar a produção de sentido a partir da poética dos filmes, não nos parece suficiente o tipo de análise proposto por Flores, cuja ênfase nas “estratégias inovadoras” é o que criaria um “novo cinema chileno”, levando-se em consideração apenas o rompimento com a tradição anterior, mais pautada nas diretrizes extrafílmicas que na subjetividade indagadora daqueles realizadores.

Acreditamos que estratégias tais como as já apontadas – maximização dos recursos, tempo de filmagem, improvisação na direção de atores e encenação, bem como a tentativa de diálogo com um público mais amplo a partir das modernas técnicas de veiculação, incluindo até mesmo a internet – seriam apenas sintomas que intensificam as relações entre arte, cultura, economia e política.

Mais do que ruptura com o engajado cinema anterior, é possível enxergar continuidades, as quais se resolvem em múltiplas tentativas de se alcançar o espectador, já não mais mediante estratégias pedagógicas explícitas, mas na intenção de torná-los cúmplices na busca por interpretações para problemas não tão diferentes daquele passado: seu lugar na sociedade de acordo a sua ética.

Se antes, o diagnóstico era realizado a partir de uma macroleitura em que operava basicamente a educação do olhar pela resistência aos valores estéticos impostos pelo colonizador, hoje, aceitam-se tais valores, propondo um novo combate: o do realizador com o sistema global de produção e circulação de mercadorias.

Conclusão

Os conflitos familiares operados pelos personagens de Lelio que, aparentemente, não se resolvem no relato dão lugar à “resiliência” na forma fílmica, lugar em que o realizador é capaz de sentir que supera as contradições: no espaço das operações estéticas, o indivíduo pode lidar com problemas, superar obstáculos e resistir às pressões adversas.

Ao propor limites e desafios “programados” para criar a forma do filme, *La Sagrada Família* e *Navidad* confirmam a tese de Jameson desenvolvida em

As marcas do visível (1995a), quando este demonstra que mesmo nas produções mais comerciais do cinema, é possível divisar uma dialética entre ideologia e utopia, entre o existente e o aspirado.

Na medida em que a falsa consciência repete a lição da inevitabilidade do modelo de vida em cena no momento, a tarefa de romper com a implacável espera de apenas mais do mesmo se torna, portanto, mais urgente. Por isso, não nos pareceu que os filmes de Lelio sejam exemplos de um novo cinema chileno somente pelas operações estéticas que promovem, mas porque não deixam, isso sim, de estabelecer novos vínculos com o extracinetográfico. De alguma maneira, tais operações estéticas traduzem a desesperada angústia de querer dar sentido às transformações políticas e sociais que se ocultam nas ações dos personagens que segundo Avellar (2007: 231) nos fazem “[...] repensar o cinema poético-político. O desafio hoje é reaproximar o sentido estético do sentido político. O importante é criar uma possibilidade de diálogo crítico com o passado”.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. Pai país, mãe pátria. *Alceu8*, N. 15, 2007, p. 217-237.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FARJANI, Antonio Carlos. *Édipo claudicante: do mito ao complexo*. São Paulo: Edicon, 1987.

FLORES, Carlos. *Excêntricos y Astutos*. Santiago de Chile: Ediciones Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 2007.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In: _____ . *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1995a.

_____. Caderno Mais. *Folha de São Paulo*. 1995b. Entrevista concedida a Marcelo Rezende. Disponível em: <<http://www.controversia.com.br/index.php?act=textos&id=1285>>.

PEÑUELA-CANIZAL, Eduardo (org.) *Urdidura de Sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. 2. ed. São Paulo: Anablumme, 1996.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.