

PROCESSO CRIATIVO E CAMPO DO SINTOMA: O MELODRAMA TROPICAL NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Aline Vaz¹

Resumo: O estudo dedica-se a identificar e analisar, a partir das ações criativas que envolve a realização de *A vida invisível* (Karim Aïnouz; Brasil, 2019), as linhas que se entrelaçam entre o cinema de autor (alinhado à dimensão da arte e/ou do experimentalismo) e o cinema de gênero (que tende a estabelecer imediata conexão com o grande público). A metodologia utilizada transita por entre a análise fílmica e a Teoria dos Cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015), por meio da sistematização de ideias expressamente manifestas pelo cineasta em pauta. Considera-se que as estratégias utilizadas na construção da mencionada obra fílmica viabilizam o alcance ao grande público ao mesmo tempo em que potencializam elementos da ordem do sensível como experiência política – assim desconstruindo barreiras e possibilitando elos comunicacionais entre a criação artística, o popular e a ação social.

Palavras-chave: cinema de autor, cinema de gênero, Karim Aïnouz, *A vida invisível*.

INTRODUÇÃO

A pesquisa, integrada aos estudo de cinema, composição fílmica e potência, dedica-se a identificar e analisar, no filme *A vida invisível* (Karim Aïnouz; Brasil, 2019), as linhas que se entrelaçam entre o cinema de autor (alinhado à dimensão da arte e/ou do experimentalismo) e o cinema de gênero (que tende a estabelecer imediata conexão com o grande público), em especial relacionando-se com características atreladas ao melodrama.

Essa labilidade entre cinema de autor e cinema de gênero confere ao filme possibilidades de atingir diversos públicos, além de ampliar as escolhas criativas do diretor. Karim Aïnouz explica que para contaminar o cinema por dentro, quis “apostar numa linguagem de gênero, com a qual um público mais amplo estivesse habituado. Queria apostar numa forma mais clássica, quase careta, e a partir dali falar sobre temas relevantes no mundo hoje” (FOLHA DE S. PAULO, 2019a). *A vida invisível* desloca-se para o passado convergindo para o presente. A maior parte das tensões *imaginadas* são

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: alinevaz900@gmail.com

questões históricas, problemas crônicos da sociedade brasileira como o patriarcalismo exacerbado, a opressão e a reificação da mulher. Partindo dessas premissas, e com amparo metodológico-crítico na *Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema*² (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015) – especialmente ao sistematizar ideias expressamente manifestas pelo cineasta –, a proposta deste estudo é olhar para aquilo que impulsiona o ato criativo de Karim Aïnouz ao realizar o filme *A vida invisível* articulando as linhas tênues que ali se delineiam entre o cinema de autor, compreendido à moda de Alexandre Astruc (2012) como a capacidade do cineasta expressar uma concepção de mundo com a linguagem mais vasta possível, e o cinema de gênero, alicerçado pelo processo produção-distribuição-consumo. Considera-se assim que tal modo de fazer cinema, como campo do sintoma e sistema de pensamento, pode funcionar como estratégia de resistência em que as imagens cinematográficas de natureza potencialmente política surtirão efeitos, em termos de crítica social, ao passo em que se comunicam amplamente com a sociedade.

‘A VIDA INVISÍVEL’ DE MULHERES DE FAMÍLIA

O roteiro de *A vida invisível*, assinado por Karim Aïnouz, Murilo Hauser e Inês Bortagaray, é uma adaptação do livro lançado pela Companhia das Letras em 2016, *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. O processo de roteirização do filme passa por cerca de dois anos de maturação até atingir a estrutura que irá para o *set*, lá prossegue o processo de inserção de novas ações e diálogos no texto³. Nina Kopko, diretora assistente, comenta: “Era sempre uma via de mão dupla. A gente alimentava o roteiro [com base no que havia ocorrido durante os ensaios] e depois o trazia de novo para a sala de ensaio [...]. Mesmo depois, dentro do *set*, o que traziam dentro da locação poderia influenciar no roteiro” (ITAÚ CULTURAL, 2019). Note-se que o processo de

² A *Teoria dos Cineastas* desempenha um caráter metodológico, qual propõe receber e interpretar de modo sistemático fontes primárias, provenientes da reflexão crítica dos cineastas em relação ao ato criativo. Dentre as fontes sugeridas pela *Teoria dos cineastas* está o contato com entrevistas, depoimentos, manifestações verbais do cineasta, possibilitando encará-lo “como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema” (2015, p. 31).

³ Como visto em estudo anterior (VAZ; PRADO JUNIOR, 2019), o cineasta costuma manter viva a roteirização de seus filmes até a finalização da obra na mesa de edição.

adaptação de uma obra literária não enrijeceu o reconhecido processo de criação de Aïnouz, que em certos aspectos modificou a história, mas manteve a gênese das figuras originárias:

‘[...] a Martha foi muito generosa nesse sentido’, compartilhou Karim sobre a autora, que não interferiu na construção do roteiro. Comparando-se a um trapezista que dispõe de uma rede para o amparar caso caísse, o cineasta chamou a atenção para uma das especificidades de se debruçar sobre uma história já contada. ‘Se há uma coisa de singular no filme é que esses personagens são de carne, osso e alma, e acho que isso vem do processo de adaptação.’ (ITAÚ CULTURAL, 2019).

O filme de Aïnouz narra a história de duas irmãs separadas pelo patriarcado. Guida, durante os anos 50, quando jovem, foge de casa com um marinheiro grego, separa-se e retorna grávida para casa. O pai antes de expulsar Guida do convívio familiar diz que Eurídice teria ido estudar piano fora do país. Entretanto, a irmã de Guida nunca conseguiu ir para o conservatório realizar o sonho de tornar-se musicista, ao casar-se teve dois filhos e adotou as normas impostas pelo marido conservador. Seguiu a vida no Rio de Janeiro procurando Guida, até que por uma confusão do destino é levada a acreditar que a irmã havia falecido. Cartas foram escritas por Guida para Eurídice, mas chegam em suas mãos somente já na velhice, quando após a morte do marido encontra as correspondências em um cofre e descobre que passara a vida enganada.

Em *A vida invisível* temos três mulheres submetidas ao poder de um mesmo governante (o pai opressor); a mãe/esposa e as filhas/irmãs convivem com essa realidade de diferentes modos. A mãe, apesar de não concordar, aceita todas as decisões do esposo. Guida a filha mais velha, não aceita nenhuma das decisões do pai e, por isso, é excluída do pertencimento familiar: longe da opressão do lar reconstrói a vida, enfrenta as adversidades do machismo fora da casa, ‘apesar de...’ persevera – excluída de sua família biológica, mas inserida em sociedade, sustenta relações afetivas de amizades e no ‘conviver com...’ encontra formas de reconstruir sua identidade, conquista uma nova forma de ‘viver junto’ (FONTANILLE, 2014). Guida será uma nova mulher, adotará um novo nome, um novo convívio familiar. Eurídice, por seu turno, tenta reagir, tem impulsos efêmeros (como realizar um teste no conservatório de

música às escondidas e incendiar uma penteadeira), mas acaba por sucumbir ao poder dominante do pai e depois do marido; torna-se mãe de família e abdica de ser pianista.

Essas três mulheres figurativizam os modos de conviver com os poderes patriarcais que há tanto tempo buscam governar as vidas femininas em sociedade, mulheres invisibilizadas: pela omissão (a matriarca), pelo boicote e frustração (Eurídice) ou pela saída deste sistema (Guida) – libertar-se também implica (seguramente, exigindo o maior esforço patriarcal), em certa extensão, ser apagada da história. Para que a norma patriarcal possa continuar mantendo sua ‘aparência’ dominante, mesmo que já em desgaste, ao passo em que a mulher adquire seu espaço ela enfrenta dificuldades para ‘mostrar-se’ sucedida. Ou seja, além de conquistar a independência, a mulher deve resistir para fazer-se vista, ao contrário suas conquistas são invisibilizadas, assim como Guida, condenada ao desaparecimento dentro da instituição familiar.

A família dos anos 50 que vive no Rio de Janeiro, de *A vida invisível*, inscreve na tela do cinema o conservadorismo imposto aos convívios sociais afetivos. Notemos que: aquém do filme (e além) renuncia-se o convívio afetivo-familiar (por meio da opressão e da expulsão) para manter uma certa ordem patriarcal aparentemente “inabalada”; além do filme (e aquém) renuncia-se a justiça social de gênero em prol de uma tradição tirana revestida de simulada ordem social.

A MELANCOLIA POLÍTICA DE KARIM AÏNOUZ

Indagado por Roberto Sadovski (2019) como seria filmar a tristeza, Karim Aïnouz confessa sentir que sempre vai para o lugar da melancolia, parece ser a palavra que ele mais fala no cinema. Entretanto, esta melancolia não é calculada ao escrever ou filmar um filme, é algo que “não escapa, está na luz, nas locações”. Em *A vida invisível* isso lhe assombrava desde que leu o livro de Martha Batalha; “(...) desde que vi a separação dessas duas meninas e a vida que elas tiveram de levar. Está no DNA do material. Mesmo os momentos felizes trazem uma alegria violenta, desconfortável, nunca é uma alegria explosiva.”. Havia uma dor, mas sem vitimização: “Por mais dolorido que seja, podemos falar sobre isso rindo. Durante os testes pro elenco eu busquei textos às vezes duros, relatos sobre assassinatos publicados em jornais, e eu

pedia para que as atrizes lessem rindo. Procurei justamente essa tensão.”. O cineasta observa que isto é visto nos folhetins, no melodrama, em que as personagens falam sobre sua dor sem que seja explícita: “Em muitos momentos eu queria sentir essa convulsão nos personagens, que não é exatamente tristeza, mas melancolia.” (BLOG DO SADOVSKI, 2019). Aïnouz queria instalar esse lugar no filme sem entrar numa tristeza autopiedosa, pois para ele a personagem pode ter tudo, menos autopiedade.

Atentando para a tradição do cinema de gênero, o jornalista Roberto Sadovski cita algumas referências do melodrama e relembra Douglas Sirk, que em 1959 trazia a melancolia em *Imitação da Vida* – naquela época ninguém parecia atentar ao subtexto que retratava a realidade: “A geração seguinte, com R.W. Fassbinder, ajudou em sua desconstrução nas décadas seguintes fazendo com que pudéssemos enxergar essa sutileza, inclusive na mudança do eixo dramático dos homens para as mulheres.” (BLOG DO SADOVSKI, 2019). Dando-lhe uma resposta, Aïnouz, se diz fã de *Imitação da Vida*, mas seu filme favorito é *O Medo Devora a Alma*, de Fassbinder, para ele o grande filme da história do cinema. No entanto, não ignora que *Imitação da Vida* acabou pautando muito *A Vida Invisível*, era um filme que assistia na *Sessão da Tarde*, mas não entendia muito, achava meio farsesco, lhe emocionava, mas não entendia o motivo.

Eu tentei, sim, resgatar esse lugar, mas resgatar esse lugar agora. Pra te dar um exemplo moderno, eu acho que *Longe do Paraíso* (dirigido por Todd Haynes em 2002) é uma citação, não acho que seja uma releitura. Já o Fassbinder tornava os temas contemporâneos, então era muito importante pra mim trazer esse elemento moderno que não estava ali. Primeiro, eram filmes feitos sobre a época do Macarthismo, absolutamente puritanos em que tudo era contado por metáforas, tinha o elemento do medo. Então era importante explicitar coisas que nos anos 50 não podiam ser explícitas. A Martha diz que eu trato as personagens com muita crueldade, o que é verdade, porque é uma história muito cruel. (BLOG DO SADOVSKI, 2019).

Ainda no campo do repertório cinematográfico, que acaba por tornar-se referência em seu processo criativo, Aïnouz relembra sua vontade de fazer um 007: “Eu nem sei se o 007 é tão contemporâneo, mas o que eu acho fascinante é que tem gênero, é um filme de ação, com um personagem fascinante que fala sobre a Guerra Fria de maneira maravilhosa.” (BLOG DO SADOVSKI, 2019). O cineasta questiona como

seria James Bond hoje, com uma mistura de tudo que tem no cinema, mas também uma contundência política que é pouco mencionada.

A razão que eu te falo isso é, daquele momento pra cá, a gente no Brasil é sempre colocado num lugar que é ou cinema de autor ou cinema de público, entende? Isso é uma palhaçada! O Christopher Nolan é autor? O Spielberg é autor? Claro que sim! O Almodóvar, o Mike Leigh são autores. Quantos filmes essas caras já fizeram e quantos milhões de pessoas já viram seus filmes. Essa dicotomia não é produtiva para o Brasil e precisa acabar. E aí vão continuar acusando a gente de fazer filme de autor que tem pouco público e um filme genérico que tem muito público. A história prova que o melhor é juntar as duas coisas. Não sei se seria o 007, mas eu ficaria animadíssimo em fazer alguma coisa desse tipo. (BLOG DO SADOVSKI, 2019).

Ao que nos parece, numa busca pela ruptura desta dicotomia cinema de autor/cinema de público, Aïnouz acaba por ressignificar o melodrama em *A vida invisível*, propondo o que chama de *melodrama tropical*, que segundo o diretor teria surgido após a finalização do filme, sem uma racionalização calculada. Era muito importante ocupar o lugar do melodrama por uma questão muito pessoal, por ser um gênero que lhe comove e gosta de ver – lembrava-se muito do melodrama egípcio, mexicano, o melodrama americano de família da década de 50, o pequeno-burguês da França do século 18 e perguntava-se o que era o melodrama brasileiro: “Como é que a gente traduz esse gênero, se apropria dele e faz com que ele seja só nosso? E aí veio essa palavra tropical, que me pareceu adequada. Então fui tentar entender quais são os nossos códigos.” (CULT, 2019).

A concepção de uma tradução do gênero pode ser refletida pelo o que Ismail Xavier (2000, p. 83) denomina como apropriação pop do melodrama, que em 1980 encontra em Almodóvar sua vertente mais visível. “A vertente pop incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, dentro do já tematizado choque do arcaico e do moderno que nós brasileiros vivenciamos esteticamente com o tropicalismo, a partir de 1967-68.”

Durante o processo de criação de *A vida invisível*, o diretor pensava muito em Pedro Almodóvar. Aïnouz diz que o cineasta espanhol “fala de temas importantes em um cinema forte, que, ao mesmo tempo, dialoga com muita gente”. Em *A vida invisível*

queria-se muito falar da descolonização dos corpos femininos e das identidades, onde a personagem Filomena torna-se motivação principal para a realização do filme, pois é ela quem diz que família não é sangue, é amor. Aïnouz também queria muito que as cenas de sexo fossem ridículas, trazendo ao mesmo tempo uma sensação de estranhamento. Para isso ele buscou inspiração em Almodóvar: “(...) essa coisa de olhar o sexo não como lugar de prazer, mas sim de relações de poder, de um consenso horroroso” (EL PAÍS, 2019).

Essas relações de poder são impostas no convívio íntimo do ambiente doméstico. Há um melodrama que se estrutura na saga familiar, destacando o elemento da mentira. Aïnouz observa que a “(...) pergunta era como fazer um álbum de família em duas horas. O casamento, a separação, o nascimento dos filhos das duas, a morte dos avós, o Natal. São coisas muito demarcadoras dessa estratégia narrativa.” (BLOG DO SADOVSKI, 2019). Tudo baseado em uma mentira com um motivo absurdo: manter a família unida. Há solidariedade feminina, mas há também solidariedade masculina, “(...) uma rede de homens que existem nas bordas, não são o centro de gravidade da trama, mas tem uma união muito forte.” (BLOG DO SADOVSKI, 2019).

Sadovski acha curioso Aïnouz falar sobre um filme que mostra uma família forçosamente montada de acordo com o que a sociedade esperava na época, algo que ainda acontece hoje, quando uma parcela tão grande da sociedade fala que família tem de ser exatamente organizada como aquela que vemos na tela de *A vida invisível*, nos moldes da chamada família tradicional. Aïnouz então é questionado se não estaria apresentando uma cápsula do tempo, com toda a dor e a crueldade que ela traz, ao mesmo tempo que se percebe uma vontade de retrocesso no país. O diretor aproveita para rememorar o comentário de um crítico que certa vez mencionou que nos momentos de crise o melodrama, talvez, seja o gênero cinematográfico mais potente, por ser didático.

Em momentos de crise, as minorias, ou os subalternos, ou os periféricos são meio que afogados pelo mundo e eles tentam colocar a cabeça fora d'água. Foi uma decisão estratégica fazer o filme dessa maneira. Existe um recrudescimento de uma série de coisas que são terríveis! Como a mentira, que foi a base trôpega dessa família por causa desse pai em relação a essas filhas. Toda família tem mentira, mas quando é uma família de escolhas as coisas são colocadas de uma maneira muito mais aberta, com menos dor. Talvez a dor que a gente

veja em *A Vida Invisível* seja a dor de se manter algo de pé que não se sustenta mais. A mãe morre literalmente de tristeza! Então era muito importante fazer uma crítica a essa família a qual muita gente quer retomar. (BLOG DO SADOVSKI, 2019).

(...) há um desespero do patriarcado para se manter a qualquer custo e a qualquer preço, não só no Brasil, mas no mundo. Por definição, o melodrama é a história de alguém que está tentando colocar a cabeça pra fora da água enquanto o mundo quer que ela se afogue. É isso o que estamos vivendo. (CULT, 2019).

A vida invisível pode sim funcionar como um espelho do Brasil de hoje: “É sobre a vida invisível, a voz silenciada, a vida apagada. A sensação que eu tenho no Brasil especificamente é de desamparo. É um pouco o que você sente com a Eurídice no final do filme”. Para Aïnouz, Eurídice e Guida exploram o campo da resistência, da resiliência. O que lhe interessava era “Falar de solidariedade e do preço altíssimo que existe quando esses laços são rompidos. E falar disso politicamente.” (CULT, 2019). Assim como Ismail Xavier menciona os diretores Fassbinder, Manoel de Oliveira, Carlos Saura, Bigas Luna, Arnaldo Jabor, Humberto Solas, Arturo Ripstein e Gutierrez Álea, podemos dizer que Aïnouz foge de um melodrama mais canônico, prevalecendo uma tonalidade reflexiva, irônica. “Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico.” (XAVIER, 2000, p. 83)⁴.

Aïnouz deseja falar politicamente e para isso acredita numa conexão com o público, fugindo da narração naturalista:

Como é que você faz um filme sobre um país que tem um estupro a cada 11 minutos? Como é que fala disso? Eu acho que você fala disso de uma maneira discursiva ou sensorial. Então a aposta é essa: de que fazendo um filme que se passa há 50 anos, mas que trata de questões que infelizmente tem permanências, eu possa ser mais contundente do que falando diretamente das questões que vivemos hoje. Alguém vai querer sair de casa pra ver uma história de alguém que foi assassinado

⁴ Ismail Xavier (2000), juntando-se ao pensamento de Peter Brooks (1995), Sílvia Oroz (1999) e Ivete Huppes (2000), dedica-se a desmistificar o melodrama como um gênero limitado, portanto, propondo um olhar para os filmes além de um conceito fechado, mas como um imaginário que é construído pelo jogo de sensações que induz um modo de ver e sentir o mundo. Neste sentido, Aïnouz, com um cinema predominantemente de sensações, subverte algumas características canônicas do gênero, como o infortúnio da vítima inocente.

por um crime de ódio sexual? Eu preciso falar desse assunto, mas eu posso fazer isso através da época e do gênero, através de códigos que possam te afetar sem necessariamente te descrever e explicar. (CULT, 2019).

Apesar da relação com o contexto brasileiro atual, Aïnouz complementa que o filme não é essencialmente contemporâneo, pois as mulheres conquistaram muito, quem não mudou foram os homens. “Este é um filme que celebra a resistência feminina e fala quanto nós precisamos mudar”, analisa Aïnouz, finalizando: “Minha esperança é que os espectadores homens saiam do cinema falando: ‘o que eu fiz é muito grave, o que eu faço é grave’. Para as mulheres, espero que seja um sentimento de ‘chega’. De não querer sentir essa dor” (CARTA CAPITAL, 2019). Em consonância com a proposição de Peter Brooks (1995), Aïnouz convida o público a assumir papéis psíquicos, ou seja, busca-se construir um imaginário melodramático, em que o espectador reconhece e se identifica com aquilo que encontra na tela do cinema.

Como bem observa Aïnouz, quando realiza-se um filme como *A vida invisível*, existe uma necessidade da identificação do espectador com a produção cinematográfica, o que nesta perspectiva, nos termos de Frantz Fanon (2002), empregaria a noção lacaniana da ‘fase do espelho’ integrada a crítica da psiquiatria colonial:

Para ele, a identificação era uma questão a um só tempo psicológico, cultural, histórica e política. Um dos sintomas da neurose colonial, por exemplo, era a incapacidade demonstrada pelo colonizador de identificar-se com as vítimas do colonialismo. A objetividade da mídia, apontou Fanon, trabalha sempre contra o nativo. O tema da identificação também possuía uma dimensão cinematográfica, intimamente relacionada a debates posteriores na teoria do cinema, que igualmente passaram a tratar de identificação e projeção, narcisismo e regressão, ‘posicionamento espectral’, ‘sutura’ e ponto de vista como mecanismos básicos na constituição do sujeito cinematográfico (STAM, 2003, p. 117).

Deste modo, Aïnouz não busca realizar um cinema de autor ou um cinema de gênero, busca sim, construir estratégias que possibilitem a identificação do público com a história narrada, sentida e reconhecida. O cineasta inclusive crítica a forma como parecem insistir que os cineastas brasileiros ocupem lugares restritos, um tal nicho.

(...) Quem foi que disse que a produção nacional, salvo exceções, tem de ficar restrita a espaços diminutos? Está na hora de reencontrarmos nosso público. E isso não significa abrir mão de filmes que buscam essa sensorialidade de que você fala. Acredito que justamente os filmes de gênero — como o melodrama — têm o poder de ser consistentes e promover reflexões a partir das sensações, e não de eventuais invenções da linguagem. Minha assinatura está aí, nesse uso que faço do gênero. É possível manter a assinatura do autor dialogando com um público mais amplo. Acredito muito nisso. (GAUCHAZH, 2019).

Estreitar o caráter político do filme ao autorismo certamente estaria fadado à uma possível fragilidade teórica, pois o cinema de gênero, ao buscar uma relação de familiaridade com o público, também trabalha nesta concepção política: “(...) Gracias a Lévi-Strauss y otros antropólogos estructurales, los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a las contradicciones constitutivas de ésta” (ALTMAN, 2000, p. 50).⁵ Seria possível, portanto, perceber uma consonância na crítica ao reconhecer que os gêneros cinematográficos integram cada vez mais um sistema cultural complexo que permite ao espectador afrontar, colocar em dúvida e organizar – mesmo que de modo imaginário – as contradições que se proliferam na sociedade em que vivem.

Para Aïnouz, não faria sentido evidenciar distinções entre o cinema de gênero e o cinema de autor, pois em seu trabalho busca justamente construir indefinições entre o autorismo e o melodrama, criando um filme capaz de unir as pessoas para que se emocionem juntas. Para ele, isso seria o político: o coletivo que o cinema proporciona (GAUCHAZH, 2019). A problemática dicotomia foi observada no Brasil do *Cinema Novo*, pois ao negar certos gêneros como o melodrama e a comédia de costumes, propondo em primeira instância produzir conhecimento, o movimento acaba por associar-se à dificuldade de comunicação com o público (XAVIER, 1993, p. 116). Foi nos anos 70 que “Para sair do binômio grandes autores/pouco público, passou-se a procurar a incorporação dos gêneros de sucesso em nome de uma continuidade de produção (...)” (XAVIER, 1993, p. 116).

Assim, realizando uma adaptação literária, trabalhando com um gênero clássico e contando uma história clássica, Aïnouz diz ter conseguido fazer coisas com mais

⁵ (...) Graças a Lévi-Strauss e outros antropólogos estruturalistas, críticos de gêneros descobriram que a narrativa pode ser uma forma de autoexpressão da sociedade que aponta diretamente para suas contradições constitutivas. (ALTMAN, 2000, p. 50).

clareza, mas não com menos poesia. “Se tem algo de aventura nova para mim nesse filme é o fato de eu ter feito as pazes com a ideia de estar contando uma história. Antes eu duvidava disso. Eu sempre me interessei por outras coisas, pela sinestesia, pelo sensorial, o fluxo, o retrato de um personagem.” (CULT, 2019). A ideia central de contar uma história perpassa as telenovelas, algo na teledramaturgia dos anos 70 lhe interessava. Nesta perspectiva da telenovela, encontrava-se também o desejo de falar com um público maior, um desejo desesperado após as eleições de 2018: “Que país é esse e quem são essas pessoas? Claro que isso [a eleição de Bolsonaro] foi depois do filme, mas já era algo eu estava sentindo depois do impeachment.”⁶ (CULT, 2019). Uma motivação para realizar cinema que se aproxima da descrição realizada por Espinosa (1979), algo como se o cinema norte-americano ‘nascera para entreter’ e o cinema europeu ‘nascera para produzir arte’, o cinema latino-americano ‘nascera para o ativismo político’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo possibilitou verificar as consonâncias que se estabelecem entre as manifestações verbais de Karim Aïnouz – transcritas em veículos de comunicação – e as teorias de gêneros cinematográficos. Possibilitando, assim, por meio da Teoria dos Cineastas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015), detectar a recorrência de um pensamento que tende a valorizar o cinema como uma ação coletiva, onde o acesso do público aos filmes pode revelar significações na identificação e reconhecimento do espectador com a obra. Logo, compreende-se que, enfatizando o diálogo com a sociedade, este cineasta opta pelo cinema de gênero, sem deixar de reafirmar uma assinatura no cinema nacional.

Integrando as 20 maiores bilheterias de filmes brasileiros, na décima sétima posição, com mais de (117.222 espectadores)⁷, *A vida invisível* possibilita uma reflexão

⁶ Aïnouz observa as transformações políticas que o Brasil sofrera durante o processo de realização de seu filme: a primeira vez que encontrou Fernanda Montenegro (Eurídice na fase final do filme) o *ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva* estava sendo preso; o filme chega ao público logo em seguida à sua soltura: “(...) É uma coincidência... Fazer filme demanda um certo tempo. A gente vai aglutinando o que acontece nesse tempo. Não tem como não refletir o que acontece na sociedade, não tem como não ser político hoje em dia.”. (GAUCHAZH, 2019).

⁷ Dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA.

acerca da ação coletiva que se insere no ato de assistir a um filme no cinema, enveredando-se para uma ação política, pois o conjunto de experiências interativas e de vida coletiva (o viver junto), associa-se nos termos de Jacques Fontanille (2014, p. 65) a um conjunto de conteúdos axiológicos e sensíveis (normas, valores e paixões) que, por sua vez, é chamado de “forma de vida”. A convivência é a substância da qual emergem as formas de vida humana. Há, portanto, uma categoria genérica do ser/estar junto, agir com ou agir contra que pode originar experiências interacionais, desencadeando deste modo uma ação política.

Considerando o cinema como campo do sintoma, o mundo que vemos na tela provoca um estranhamento⁸ no público que na re-apresentação e repetição dos problemas crônicos da sociedade brasileira, identifica-se e reage ao que lhes afeta na sala escura do cinema. Este elo com a plateia pode se dar pelo contrato com a película de gênero, numa estrutura alicerçada por produtores, diretores, distribuidores, exibidores e espectadores, evidenciando como os gêneros expressam sensibilidades sociais: “Dudley Andrew ofrece una metáfora de equilibrio activo al afirmar que los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica del cine” (1984, pág. 111).” (ALTMAN, 2000, p. 35)⁹. Podemos concluir que, por meio da capacidade inventiva de Aïnouz, o gênero cinematográfico melodramático é ressignificado no contexto do cinema brasileiro. Seguindo a tendência latina do autorismo, o cineasta em estudo, ocupa um lugar no cinema nacional como autor revolucionário, priorizando uma estética fílmica que se dilui no interior da vida em sociedade: um *melodrama* que projeta o país tropical de vidas invisíveis.

Referências

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

⁸ O efeito de estranhamento de que tratamos aqui vincula-se aos estudos de Sigmund Freud, nos quais o *unheimlich* (o *estranho*) é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, proveniente de “algo familiar que foi reprimido”. (Freud, 1919/1996, p. 238)

⁹ Trad. nossa: “Dudley Andrew oferece uma metáfora para o equilíbrio ativo, alegando que os gêneros equilibram os espectadores com a máquina ideológica, tecnológica, significativa e ideológica do cinema”, (1984, pág. 111)” (ALTMAN, 2000, p. 35).

- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo**. Traduzido por Matheus Cartaxo. 2012. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em 04 de fev. 2020.
- AUTOR. O título do artigo foi retirado para assegurar avaliação cega. *Intexto*, v. XX. 2019. Disponível em: <[O link foi retirado para assegurar avaliação cega](#)>. Acesso em: 12 dez. 2019.
- A VIDA invisível. Dir. Karim Aïnouz. Brasil: Vitrine filmes, 2019. DVD (2h25m).
- BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2016.
- BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Entrevista: Karim Aïnouz fala sobre a dor da separação em A Vida Invisível. **Blog do Sadovski**. 2019. Disponível em: <<https://robertosadovski.blogosfera.uol.com.br/2019/11/21/entrevista-karim-ainouz-fala-sobre-a-dor-da-separacao-em-a-vida-invisivel/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- ESPINOSA, Julio García. (1969). For an imperfect cinema. **Jump Cut**, v. 20, p. 24-26, 1979.
- FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2002.
- FONTANILLE, Jacques. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, E. M.; ABRIATA, V. L. R. (Orgs.). **Formas de vida: rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014.
- FREUD, Sigmund. (1919). O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. 2015. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, 19-32.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Ateliê: Cotia, 2000.
- Informe de Mercado Segmento de Salas de Exibição - Informe Anual Preliminar 2019 (03 de janeiro de 2019 a 01 de janeiro de 2020). **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_preliminar_2019.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Karim Aïnouz: ‘As mulheres conquistaram muito. Quem não mudou foram os homens’. **Carta Capital**. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-vida-invisivel/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Karim Aïnouz: “Eu queria ser o Almodóvar brasileiro”. **El País**. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/04/cultura/1567601190_977066.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Karim Aïnouz: Fiz as pazes com a ideia de contar uma história. **Cult**. 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-vida-invisivel-karim-ainouz/>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

“Não tem como não ser político hoje em dia”, afirma Karim Aïnouz, diretor de “A Vida Invisível”. **Gaúchazh**. 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2019/11/nao-tem-como-nao-ser-politico-hoje-em-dia-afirma-karim-ainouz-diretor-de-a-vida-invisivel-ck37wccnv021101mq8cipoboe.html>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Funarte: Rio de Janeiro, 1999.

Queria contaminar o cinema clássico por dentro, diz Karim Aïnouz. **Folha de S. Paulo**. 2019a. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/11/queria-contaminar-o-cinema-classico-por-dentro-diz-karim-ainouz.shtml>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Roteiristas de A Vida Invisível falam sobre o processo de adaptação literária do longa. **Itaú Cultural**. 2019. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

VAZ, Aline; JÚNIOR, Tarcis Prado. O processo criativo de Karim Aïnouz: o movimento da imagem em criação. **Intexto**, n. 48, p. 212-228, 2020.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, n. 19, p. 115-121, 1993.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 57, p. 81-90, 2000. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/20080627_melodrama_ou_a_seducacao.pdf>. Acesso em 19 jun. 2020.