

DE CENTRAL DO BRASIL À A CONCEPÇÃO: A FESTA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹

Fabiano Grendene de Souza *

Resumo

Se a diversidade tem sido uma característica marcante do cinema brasileiro pós-retomada², essa multiplicidade de propostas pode ser encontrada em uma faceta pouco abordada dessa produção: as festas que acontecem nos filmes³. Das celebrações já tradicionais do imaginário brasileiro, passando pela revisão do hedonismo pós anos 1960, chegando ao olhar para as novas manifestações urbanas, as festas acabam não só espelhando um pouco o painel geral da produção brasileira contemporânea, como se constituem em verdadeiros emblemas que espelham características temáticas de determinadas obras. Ao mesmo tempo, pensamos que esse trajeto, que parte da cerimônia religiosa de *Central do Brasil* (1996) e chega às orgias de *A concepção* (2005), pode contribuir para a discussão sobre a diversidade e os sentidos das festas no Brasil.

Palavras-chave

Cinema brasileiro – Pós-retomada – Festa

Abstract

If diversity has been a hallmark of Brazilian cinema after resumption, this multiplicity of proposals can be found in a rarely addressed aspect of such production: the parties that happen in movies. Of the traditional celebrations of Brazilian imagination, and the revision of post-1960s hedonism, coming to look for new urban events, parties end up not only mirroring somewhat the general panel of Brazilian contemporary, but also become true emblems that reflect the characteristics of certain thematic works. At the same time, we think on how that path, starting from the religious ceremony of *Central Station* (1996) and arriving at the orgies of *A Concepção* (2005), may contribute to the discussion on diversity and the meanings of festivals in Brazil.

Key Words

Brazilian cinema – Post-recovery – Festa

Pensando em um tipo de festa tradicional – a romaria religiosa –, pode-se perceber que, de maneira geral, os filmes brasileiros surgidos a partir dos anos 1990 apresentam uma visão mais respeitosa a essa manifestação do que aquela lançada pelas produções paradigmáticas do Cinema Novo. A religião e, por conseqüência, as festas ligadas a ela, eram vistas como uma das causas da alienação do povo. Nesse sentido, sempre é bom lembrar que o cinema da década de 1960 trabalhava com a idéia (ingênua?) da necessidade de conscientização – mesmo que os cineastas abdicassem de ferramentas para tornar os filmes comunicáveis a um grande número de interlocutores.

Nessa perspectiva, os filmes de

Glauber Rocha aparecem como exemplo máximo de um cinema que unia depuração da linguagem cinematográfica (que dialogava frente a frente com as vanguardas de outros países) com um discurso crítico em relação às crenças populares. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), o próprio título já carrega a analogia entre religião e banditismo, afinal, segundo o filme, essas são as duas saídas possíveis para a população ignorante. Já em *Terra em Transe* (1967), os cultos religiosos são vistos com uma proximidade espantosa – a câmera na mão “colada” nos rostos de personagens em transe mostra a religião como faceta constituinte da demência, da loucura, de um país sepultado por um golpe militar, que realmente viria

acontecer em seguida.

Já nos anos 1990, a religião aparece nas telas de forma intensa e diversa. Com uma ou outra exceção, como a visão sempre crítica de Sergio Bianchi (*Cronicamente Inviável*, 1999), os filmes trataram do assunto, antes de mais nada, tentando entender a relação das pessoas com suas crenças e, ainda, investigando as mutações do processo religioso, onde o crescimento da Igreja Universal, a diminuição de adeptos do catolicismo e a volatilidade do “fiel” constituíram fatores decisivos desse novo contexto.

CENTRAL DO BRASIL: A PROCISSÃO DA FRATERNIDADE

Central do Brasil, de Walter Salles, chama a atenção por seu diálogo ambíguo com a produção do Cinema Novo. Essa ambigüidade, inclusive, vem à tona numa das cenas mais relevantes do filme: decidida a levar o garoto Josué para conhecer o pai nos confins do nordeste, Dora, a ex-escrivinhadora de cartas, se perde da criança, na pequena cidade de Cruzeiro do Nordeste. Durante a procura, ela passa por uma grande romaria, onde a multidão, com velas na mão, clama por ajuda. O clima místico é capturado por uma câmera documental, numa estética baseada no “corpo a corpo” cinemanovista. A postura de usar o improviso nas falas dos fiéis e de não acrescentar luz à cena (tudo é iluminado pela chama das velas) lembra muito algumas idéias dos filmes dos anos 1960. Por outro lado, a procura de Dora na romaria traz algumas leituras. Primeiramente, os fiéis parecem antes de tudo estampar uma bondade, que contrasta com o início do filme, ancorado num Rio de Janeiro violento e corrupto. Ao contrário de Glauber, Walter Salles parece clamar por uma volta à crença, à espiritualidade, como se a religião pudesse ser um antídoto para o niilismo que acoberta a maioria das pessoas embebidas no caos das grandes metrópoles.

Além disso, a procissão de *Central do Brasil* chama a atenção por ter um grande número de pessoas, principalmente levando

em conta que a manifestação ocorre numa cidade pequena. Por esse prisma, pode-se pensar que essa cena traz a idéia de que existe, no Brasil, uma população numerosa que carrega uma vontade pacífica de encontrar um caminho diferente para a nação⁴.

A romaria de *Central do Brasil* pode assumir a “função de regenerar o mundo real” (Caillois, p.106). Mas, ao contrário das festas descritas por este estudioso, não chega a espelhar uma tentativa de voltar ao período criador; antes, a procissão parece ser o símbolo da busca de um mundo pré-industrial, artesanal, onde a modernização urbana ainda não apareceu⁵.

A cena da procissão termina com Dora desmaiando. Depois disso, ela acorda no colo de Josué, formando uma *Pietà* invertida. Assim, reitera-se o discurso otimista que aposta na existência de uma fraternidade brasileira. Aliás, essa idéia da fraternidade é sublinhada pelo desfecho narrativo: Josué viaja pelo território brasileiro em busca do pai, mas encontra irmãos.

ORFEU: O CARNAVAL CONTEMPORÂNEO

Se os discursos sobre a religião mudaram, o mesmo acontece em relação ao carnaval. Manifestação muito abordada em chanchadas, que valorizavam seu aspecto musical, a festa mais famosa do Brasil (aqui e no exterior) foi mapeada de diversas formas durante a história do cinema brasileiro. Alguns filmes do cinema novo apresentam a visão de que o carnaval é o momento em que acontece uma inversão de poder, com a classe popular adquirindo força, numa tese que encontraria eco no estudo seminal de Roberto Da Matta, *Carnaval, Malandros e Heróis* (1978). Ao mesmo tempo, outras películas foram contaminadas pelo fluxo de energia que inunda corações e mentes durante a folia. É o caso de *A lira do delírio*, de Walter Lima Jr., que apresenta uma narrativa em que os fatos são ligados por estados de ânimo típicos da festa pagã, como a euforia, a “bebedeira” e a ressaca.

Nesse pequeno apanhado, não se pode esquecer o grande trauma do cinema brasileiro, que foi *Orfeu do Carnaval* (1964). Realizado pelo francês Marcel Camus, o filme é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, que ambienta a tragédia grega nos morros cariocas. Estampando uma beleza de cartão postal e um romance “água com açúcar”, o filme fez sucesso mundial e “vendeu” o Brasil com tintas exóticas – um país que dança, enquanto a miséria toma conta dos morros.

No cinema dos anos 1990, o carnaval voltou à tona. Não por acaso, é justamente uma segunda adaptação da peça de Vinicius que vai atualizar o carnaval, num espectro que leva em conta as mudanças ocorridas na sociedade brasileira nos últimos anos. Em *Orfeu*, de Cacá Diegues, a onipresença da indústria do entretenimento e do fetichismo tecnológico, a dominação maciça do tráfico de drogas nos morros cariocas, a atuação violenta da polícia e uma nova configuração de mobilização das populações carentes são facetas de um filme que parece tentar discutir o carnaval, levando em conta a complexidade dessa manifestação.

No filme de Cacá Diegues, o sambista Orfeu tem como antagonista o traficante Lucinho, representando duas possibilidades de ação: a saída pela arte ou pelo tráfico. E o Carnaval não deixa de ser emblema disso:

O inferno e o paraíso se expressam no Carnaval, como avesso do mundo, com seus “barões famintos e napoleões retintos”, como se diz em *Vai passar*, o samba sublime de Chico Buarque (Oricchio, 2003, p.52).

A cena final acontece justamente num desfile de escola de samba. Orfeu aparece dançando com Eurídice, que anteriormente tinha sido morta acidentalmente pelo traficante, numa alusão às balas perdidas que povoam o cotidiano carioca. Nesse momento, Cacá Diegues parece salientar a

capacidade que o Carnaval tem de ressuscitar uma organização social mais harmônica. Mesmo que por poucos dias.

Mas o discurso do filme carrega uma ambigüidade, principalmente se lembrarmos um detalhe importante do desfecho. A cena final do desfile, na Marquês de Sapucaí, foi filmada in loco, na apresentação da Escola de Samba Viradouro (chamada no filme de Unidos da Carioca). Como lembrou Vitor Hugo Hadler Pereira (2006), deve-se salientar que a agremiação escolhida incorporou a batida funk na levada dos samba-enredos. Por um lado, a música miscigenada e a multiplicidade estilística lembram a pluralidade de identidades daqueles que estão à margem da sociedade, chamando a atenção para o espaço conquistado pelas diferentes manifestações musicais dos jovens dos subúrbios⁶. Por outro, a música misturada que toca na avenida, espelha o caráter multifacetado e camaleônico dessa festa. Mesmo que não explicita isso, *Orfeu* sinaliza que além de obra de arte popular que instaura uma inversão social efêmera, o Carnaval é cada vez mais uma fonte de comércio, em que o turismo e o tráfico são fatores que desestabilizam olhares falsamente conclusivos. Nesse sentido, inclusive, o filme mostra que a dicotomia “festa versus acúmulo de capital”, trabalhada por uma série de estudiosos desses rituais, não pode ser mais pensada em termos de Carnaval Carioca⁷.

Representando duas manifestações populares e tradicionais, Central do Brasil e *Orfeu* têm posturas diferentes em relação às festas. Enquanto o filme de Diegues procura investigar o Carnaval na sua contemporaneidade, a película de Walter Salles usa a romaria mais como metáfora de uma utopia social.

CIDADE DE DEUS: A FESTA DE DESPEDIDA DA VIDA

Ao invés de festas tradicionais, *Cidade de Deus* e *O Invasor* mostram manifestações urbanas surgidas na segunda metade do século XX. Seja a festa funk, aparecida nos

anos 1970 ou a noite clubber, presente desde os anos 1980, tanto um filme como o outro, combinam a descontração com a violência⁸.

Se Orfeu trouxe de volta para o cinema brasileiro a questão da favela, foi *Cidade de Deus* (2003) que causou maior polêmica ao abordar o assunto. De um lado, o filme era louvado por levar o cinema brasileiro a um patamar técnico-artístico pouco visto, com roteiro intrincado, direção pulsante e cenas antológicas, como aquela que abre o filme, onde membros de uma gangue correm atrás de uma galinha, tudo isso visto por ângulos inusitados. Por outro lado, tudo isso parecia, para alguns, pobreza maquiada. Ao contrário da crueza dos conflitos dolorosos, um visual de comercial de jeans. Com o passar dos anos, o filme de Fernando Meirelles parece encontrar sua real dimensão, uma espécie de meio termo entre os dois extremos.

Cidade de Deus mostra como o tráfico de drogas foi sendo implantado no bairro homônimo, centrando o foco principalmente em três personagens: Zé Pequeno, Bené e Buscapé. Enquanto Buscapé sonha em ser fotógrafo e, de fato, acaba trabalhando em um jornal, Zé Pequeno é o rei do tráfico, aquele que encarna a vontade de poder e a violência de alguns criminosos. No meio dos dois personagens, há aquele mais nuanceado: Bené. Parceiro de Zé Pequeno, ele é simpático, tem uma namorada e pretende deixar a Cidade de Deus. Então, acontece a sua festa de despedida.

Estamos nos anos 1970, época em que os primeiros bailes começam a florescer nas favelas. Nesse sentido, o começo da cena é muito claro em relacionar a diversão festiva com a afirmação de determinadas identidades. Buscapé, em voz over, afirma que Bené é sujeito tão legal que reuniu na sua despedida gente de várias facções. Estavam lá: “os bandidos, a rapaziada black, a comunidade crente, a galera do samba, as cocotas e o Zé Pequeno”.

Então, a festa de despedida de Bené, apresenta, por um lado, a multiplicidade de

identidades presentes na favela, identidades essas muitas vezes reduzidas a um clichê pelos meios de comunicação de massa (como se no morro não houvesse vários grupos distintos). Ao mesmo tempo, essa união em torno de Bené pode ser lida com olho no presente; afinal, uma das idéias mais presentes nos estudos sobre manifestações dos subúrbios é que as identidades não são fixas e sim negociadas.

Constroem-se alianças, laços entre os membros de diferentes galeras e grupos sociais que parecem estar fundamentados nas relações estabelecidas no cotidiano das comunidades e na articulação com diferentes turmas e segmentos sociais no espaço urbano (Hershmann, 2000, p. 70).

Voltando ao filme, a festa se desenrola com vários pontos de interesse, agregados principalmente aos três personagens principais. Zé Pequeno, que segundo o narrador nunca tinha dançado, convida uma garota para a pista. Mas ela não aceita. No desenrolar da cena, ele percebe que a garota está dançando com Mané Galinha, seu namorado. Então, Zé Pequeno vai até ele e, com uma arma em punho, obriga o rapaz a tirar a roupa, humilhando o sujeito. Se em Orfeu há oposição entre violência e criação artística, em *Cidade de Deus* pode-se perceber um certo antagonismo entre este primeiro fator e a diversão. Na festa, a dança de Mané Galinha e sua namorada é filmada de forma a explicitar a sensação de prazer que o casal tem enquanto se diverte, como se os desenganos do dia-dia ficassem eclipsados pela dança. Nesse sentido, o fervor dos corpos em movimento insinua uma reafirmação de identidade, calcada na associação entre raça, classe social e elementos culturais, como a música negra e a forma suingada de bailar. Assim, a relação entre funk e “orgulho negro” fica evidente.

Como veremos no resto do filme, esse prazer acaba sendo sepultado pela presença crescente da violência: Mané

Galinha se tornará inimigo de Zé Pequeno, participando ativamente da guerra do tráfico. A diversão substituída pelo terror do dia-dia. Aliás, é esse conflito entre a curtição e a violência que perpassará o resto da festa.

Buscapé busca se integrar ao ritual. Pilotando as pick ups, ele começa a cena como DJ. Mesmo sem elaborar um discurso sobre aquela celebração, o personagem parece entender que aquela festa tem um lado de exaltação dos seres que sobrevivem num mundo onde há poucas chances.

Já Bené parece curtir seus últimos momentos. Ao lado da namorada, ele está feliz e não perde a pose nem quando Zé Pequeno tenta obrigá-lo a permanecer na Cidade de Deus. Um pouco mais adiante no baile, ele acaba comprando uma máquina fotográfica, vendida por adolescentes oriundos da zona sul carioca. Para fechar sua passagem no bairro desvalido, Bené presenteia Buscapé com o objeto.

Então, Zé Pequeno percebe o que acontece e quer ficar com a câmera, armando uma confusão entre os três personagens. É nesse momento de tensão que a música muda, entrando um ritmo mais rápido, fazendo todos dançar, em êxtase. Daí, surge alguém ligado à guerra do tráfico e atira na multidão. Bené morre tragicamente e a festa acaba.

A festa de Cidade de Deus traz em si um pouco do discurso do filme sobre a dificuldade de sobreviver na pobreza sem sucumbir à criminalidade. É como se não houvesse como sair dali, como se a violência chegasse cada vez mais cedo na vida das pessoas, chegasse na infância. Mas o filme não é cem por cento nihilista, afinal, Buscapé representa uma chance.

Ao mesmo tempo, o filme evidencia que a violência não é uma questão simples. A falência do Estado, as agressões da polícia e o consumo de drogas dos habitantes da zona sul dão nuances à questão da guerra de gangues, desfazendo qualquer olhar moralista e apressado que busque os culpados

da situação.

Além disso, o filme reitera o baile como elemento importante na cultura da favela, principalmente no que diz respeito a uma reafirmação positiva da identidade. Nesse sentido, esses rituais parecem ser a garantia da manutenção de momentos que eclipsam o cotidiano doloroso.

● INVASOR: A PERIFERIA TOMA ECSTASY

Ao contrário de *Cidade de Deus* que mostra a realidade da favela quase sempre apartada do resto da sociedade, *O Invasor*, de Beto Brant, embaralha as classes sociais. Na trama em que dois engenheiros contratam o assassino de aluguel Anísio para assassinar um sócio, acontece algo inusitado: o matador resolve se aproximar dos contratantes, fazendo exigências cada vez maiores para não denunciar os dois. Enquanto um administra essa situação no limite do cinismo, o outro cai em remorso por ter encomendado a morte do colega.

Numa trama que salienta a todo momento o quanto a sujeira paira por todas as instâncias sociais, uma das linhas narrativas do filme mostra o relacionamento entre Anísio e Marina, a filha do morto. Assim, *O Invasor* estampa tanto a vontade do matador de usufruir dos bens da elite quanto o deslumbre da menina pela vida marginal.

No filme, há cenas em que Marina visita a periferia. Num dos momentos antológicos, uma cabeleireira da zona norte afirma que o cabelo da garota é muito feio, “sem solução”. Por outro lado, há seqüências de Anísio e Marina na parte burguesa da cidade. Em um desses instantes, eles vão a uma festa clubber.

Na festa, Marina e Anísio tomam ecstasy. Então, tudo passa a ser filmado como se os efeitos da droga impregnassem as imagens: as cores, os movimentos de câmera e os cortes são usados para expressar um estado de percepção alterado, em que o prazer sentido pelos personagens transparece a todo instante.

A cena da festa faz, em primeiro lugar, uma radiografia da cultura clubber, cada vez mais presente no Brasil e no mundo. As características desse tipo de manifestação estão todos lá: o DJ, a música hipnótica, as roupas escuras, o ambiente fechado, o corpo decorado por tatuagens e piercings, a catarse grupal, a atmosfera de “lugar-nenhum”.

A “cultura clubber” se apresenta como um forte ícone em que a música tecno substitui, pela batida do som forte e excitante, a dificuldade de comunicação entre os jovens. Os jovens se unem em torno desta música estimulando a sensação de pertencimento a um grupo ou núcleo, a um nós (Falcão, 2004).

Além disso, há o encontro amoroso de Marina e uma amiga; com Anísio, depois, juntando-se a elas. Nesses momentos, há uma atmosfera de prazer hedônico, em que a sexualidade foge dos padrões rígidos ditados pela sociedade.

Ao mesmo tempo, a festa prazerosa de Anísio e Marina é entrecortada por cenas que um dos engenheiros começa a se dar conta de que existe uma grande rede de corrupção e mentira à sua volta. Enquanto ele se desespera, o casal se diverte. De um lado, pode-se pensar na alienação da garota, que parece não ter sentido a morte do pai. Por outro, essa articulação parece lembrar que ante a podridão geral, a festa ainda parece um jeito das pessoas se desprenderem dessa situação. Nesse sentido, há algo da utopia hippie no aparente niilismo clubber⁹.

LAVOURA ARCAICA: A FESTA ENTRE A TRADIÇÃO E O DESEJO

Além das festas seculares e daquelas que surgiram na segunda metade do século XX, os filmes brasileiros pós-retomada também mostraram tramas onde o desejo e a sexualidade são preponderantes nos encontros coletivos.

Lavoura Arcaica, de Luiz Fernando Carvalho, enfoca uma família libanesa que

mantém tradições severas, a ponto do pai, com seus sermões, ser o arauto da manutenção dos costumes. É nessa atmosfera que surge o conflito incestuoso: André, incendiado de desejo pela irmã Ana, resolve abandonar a fazenda. Tempos depois, ele é trazido de volta pelo irmão mais velho. Então, o protagonista encara o cancro familiar, onde a morte da irmã sela uma história cheia de interditos. Em *Lavoura Arcaica*, o filho não é pródigo, nem traz consigo novas alegrias para a família.

Como apontou Renato Pucci (2003), a partida e o regresso de André são pontuados por festas. Nelas, instaura-se um dos temas do filme: o conflito entre tradição e paixão.

É interessante que a festa inicial já traz em si elementos que perturbam a tradição. Ao mesmo tempo em que a maioria da família dança em roda, o olhar de André para Ana é repleto de desejo. Mais do que isso, a construção cênica enfatiza a sensualidade da personagem. Além disso, quase no fim da cena, a mãe de André tapa-lhe os olhos: a tela fica preta, não só representando um decréscimo de excitação, mas também exaltando que uma das características dessa tradição é ocultar certos assuntos proibidos. Então, ao mesmo tempo em que foge e sucumbe às proibições, André abandona a fazenda, para viver os prazeres mundanos da cidade.

Em seu retorno, a fissura na tradição que a primeira dança tinha trazido à tona torna-se muito mais evidente e descontrolada. Se os desenlaces trágicos já são antevistos no violento apito do trem que lhe leva ao campo, são os encontros familiares que vão reiterando que a estrutura controlada está prestes a ruir. Enquanto o pai continua entoando parábolas, André seduz o seu irmão, ampliando sua afronta às tradições.

Tudo isso culmina na festa final: ao mesmo tempo em que o pai fica sabendo o que se passou entre os irmãos, Ana se entrega ao desvario e extrapola toda a sensu-

alidade que ficara, até certo ponto, resguardada em anos de vivência na fazenda. Com movimentos delirantes e sensuais a um só tempo, Ana instaura radicalmente a loucura no âmago da tradição (aqui representada pela dança). Como se toda a repressão familiar traumatizasse seus membros a ponto de causar surtos de revolta.

Essa transição do costume imposto para o ato libertário ensandecido aparece na forma com que Ana joga vinho sobre o corpo cheio de colares; afinal, a bebida, que tem farta simbologia religiosa, é usada num ritual pagão em que o rompimento da lei paterna mistura prazer e neurose. Nesse sentido, o fato do pai agredir Ana com uma foice parece sepultar de vez a idéia de que a tradição controla tudo. O próprio arauto da sabedoria entrega-se à violência¹⁰.

A partir dessa idéia, pode-se pensar que toda essa cena final traz uma grande carga erótica. O ritual da dança, os movimentos transgressores de Ana, o vinho que “lambe” seu corpo, o olhar de André e, finalmente, a morte são elementos eróticos. Nesse sentido, a morte de Ana também pode ser lida como metáfora do gozo trazido pelas relações incestuosas que o filme mostra.

Em *Lavoura Arcaica*, a festa é, num primeiro olhar, o símbolo da manutenção da tradição. Mas é ela que abriga a explosão do desejo erótico que berra por uma volta do homem a um tempo em que seu lugar na natureza não era coibido por uma cultura de proibições.

A CONCEPÇÃO: A FESTA NUNCA TERMINA

Se a “lei do desejo” aparece em *Lavoura Arcaica* numa atmosfera atemporal, uma das tendências do recente cinema brasileiro é revisitar o hedonismo que marcou as décadas de 1960 e 1970. Produções como *Eu me lembro* (Edgar Navarro, 2005), *Woody & Stock* (Otto Guerra, 2006) e *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), cada um a seu modo, exploram a convivência de certos grupos com as drogas e o comportamento libertário:

enquanto o filme de Navarro faz a reconstrução do desbunde, Otto Guerra olha com humor para hippies que não se adaptam aos tempos atuais e Lírio Ferreira parece antes de tudo adotar um espírito setentista, com personagens que chegam a se apaixonados por maconha.

Nesse panorama, o filme que radicaliza a relação dos personagens com o prazer é, com certeza, o brasileiro *A concepção* (2005), de José Eduardo Belmonte. No filme, três amigos, filhos de diplomatas, conhecem o estranho X. A partir dessa união, fundam a comunidade dos concepcionistas, onde o lema é viver todo dia de maneira diferente. O dia-a-dia é uma festa.

O grupo se comporta quase sempre de maneira festiva, a começar pelo dia em que lançam seu manifesto: em uma galeria de arte, o lide X vai ditando as normas e, num processo catártico, todos resolvem queimar suas identidades. A performance do grupo, em tom celebratório, evidencia o rompimento deles com os valores da sociedade.

A partir da cisão com o modo de vida estabelecido, o grupo vive uma rotina de orgias regadas a drogas diversas. Se o filme não deixa de mostrar algumas consequências (gente vomitando, por exemplo), o que se vê em *A concepção* é uma ode desenfreada ao prazer, uma busca da subversão das instituições que regulam a sociedade, uma vontade utópica de propor sociedades alternativas em que os compromissos sejam antes escolhidos do que herdados.

O movimento da festa assume na orgia essa força transbordante que invoca geralmente a negação de qualquer limite. Se a festa é em si a negação dos limites da vida que o trabalho impõe, a orgia é o sinal de uma perfeita revolução (Bataille, 1988, p. 98)

Aliás, na “revolução concepcionista” a arte aparece com relevância. Eles formam uma banda (que dura apenas um dia), fazem

filmes, participam de exposições, numa clara alusão à necessidade capital da arte numa vida prazerosa¹¹.

Mas é claro que toda essa proposta esbarra na necessidade financeira. Então, o grupo passa a viver de golpes, como falsificações de cartão de crédito. E, em algum tempo, a utopia termina. Porém, sempre é marcante a existência de um filme que propõe a possibilidade de transgressão do cotidiano.

Pelo que vimos, as festas no cinema brasileiro espelham não só o caráter diverso da produção audiovisual, mas também um pouco de um país multifacetado. Entre as romarias e o Carnaval, passando pelo baile da periferia e pela noite clubber, chegando às tradições étnicas e às experiências hedônicas, a festa, como parte maldita, ressalta o ápice de uma combustão social onde o controle é abolido e o mundo estabelecido, questionado.

NOTAS

1 A inspiração desse artigo foi o curso ministrado por Philippe Joron. Ali, foi discutido o conceito de Heterologia e as idéias de Georges Bataille. Bataille clamava por uma preocupação maior das ciências sociais para com a “parte maldita”. Ou seja: a violência, a festa, a guerra etc. Então, surgiu a idéia de estudar a representação de uma dessas facetas nos filmes brasileiros contemporâneos.

* Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. E-mail: fabiano.souza@acad.pucrs.br

2 “Pós-retomada” indica o período posterior ao ano de 1995. Foi neste ano que Carlota Joaquina, de Carla Camuratti estreou nos cinemas e atingiu mais de um milhão de espectadores. No entanto, ao considerar este ano, não estamos diminuindo a importância dos filmes produzidos no início da década de 1990.

3 Para uma revisão teórica do conceito de festa ver AMARAL, Rita (2007). Em sua tese de doutorado, a autora faz um apanhado das idéias de Georges Bataille, Roger Caillois, Mircea Eliade, entre outros. Rita Amaral ainda lembra que três características básicas da festa foram delineadas anteriormente, por Durkheim. São elas: a superação das distâncias entre os indivíduos; a produção de um estado de efervescência coletiva e a transgressão das normas coletivas.

4 Ao mesmo tempo, a procissão de Central do Brasil lembra uma série de cultos importantes do Brasil, como, por exemplo, o Sírío de Nazaré, que ocorre em Belém do

Pará, reunindo até dois milhões de pessoas. Só que ao contrário da procissão do filme, o Sírío já é um evento, com a complexidade que as relações comerciais inserem nessas efemérides. Desta forma, o Sírío pode ser estudado de diversos modos: pelo turismo, pelo reencontro de parentes etc.

5 Para essa relação com o pré-industrial, ver MATTOS, Olgária (2006).

6 Para uma análise da cultura do funk, ver HERSCHMANN, Micael (2000).

7 Aqui não estamos fazendo nenhuma crítica aos estudos fascinantes de Bataille e Caillois, mas sim lembrando a necessidade de atualizá-los, principalmente em um mundo, como vaticinou Debord, mergulhado na sociedade do espetáculo. Nesse sentido, Rita Amaral afirma: “Tudo indica que o capitalismo cooptou as festas populares e foi cooptado por elas, mas também que o povo vem reinventando suas festas nas novas condições de vida resultantes de novos contextos econômicos e sociais”.

8 Apesar da violência também ser uma faceta da “parte maldita” enunciada por Bataille, não é nosso interesse desenvolver esse ponto específico.

9 Como lembra Thaís Cristine Chies: “os clubber se uniram para defender uma filosofia de paz, diversão e liberdade”.

10 A cena parece ecoar Bataille: “Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição e a morte do ser transparecem.” (1989, p.13)

11 Aqui não há como não lembrar do conceito desenvolvido em *A parte maldita* (L&PM). Ali, Bataille, defende a importância do estudo de atividades improdutivas, como a festa e a arte.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CALLOIS, Roger. **O homem sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.

HERSHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.