

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Matheus Lisboa Batalha Matarangas Teixeira

**Gatos Homicidas e Astronautas Dançarinos:
Disrupções da Estranha Onda Grega em Quatro Filmes**

Dissertação de Mestrado

**Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Comunicação do Departamento
de Comunicação Social da PUC-Rio.**

Orientadora: Prof.^a. Andréa França Martins

Rio de Janeiro

Abril de 2024



Matheus Lisbôa Batalha Matarangas Teixeira

**Gatos Homicidas e Astronautas Dançarinos:
Disrupções da Estranha Onda Grega em Quatro Filmes**

Dissertação de Mestrado

**Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.**

Prof.^a. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação - PUC-Rio

Prof. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Departamento de Cinema e Vídeo - UFF

Prof.^a Liliane Ruth Heynemann

Departamento de Comunicação - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 12 de Abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Matheus Lisboa Batalha Matarangas Teixeira

Bacharel em Comunicação Social / Cinema pela PUC-Rio, com passagem pela Queen's University Belfast (Belfast, Reino Unido) e domínio adicional em Antropologia da Arte e Cultura.

Ficha Catalográfica

Teixeira, Matheus Lisboa Batalha Matarangas

Gatos homicidas e astronautas dançarinos : disrupções da estranha onda grega em quatro filmes / Matheus Lisboa Batalha Matarangas Teixeira ; orientadora: Andréa França Martins. – 2024.

116 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2024.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Estranha onda grega. 3. Cinema contemporâneo. 4. Cinema grego. 5. Cinema e espectador. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À PUC-Rio e ao CNPQ, pelos auxílios que viabilizaram essa pesquisa.

À minha orientadora, Andréa França, por me apontar novos caminhos possíveis para explorar uma filmografia que me era tão cara e pelos valiosos ensinamentos, não apenas no que concerne a pesquisa acadêmica, mas também no próprio ato de lecionar e cativar, me guiando em minha primeira experiência como professor em uma sala de aula.

Aos membros da banca, Liliane Heynemann, Fabián Núñez e Vera Figueiredo, pela solicitude, avaliação e grande colaboração com a presente pesquisa.

A todos os meus colegas do programa de pós-graduação da PUC-Rio e aos professores que me conduziram nesta trajetória, em especial Patrícia Machado e Vera Figueiredo.

A Gustavo Chataignier e Luiz Baez, que me acompanham, ajudam e guiam desde meu projeto de iniciação científica em 2018, amigos que assinam comigo o primeiro artigo que publiquei.

À minha namorada, Irene, por sua paciência, dedicação e (uma vez mais) paciência. Sua imensurável ajuda foi essencial para que eu mantivesse os pés no chão nos momentos em que estava perdido. À toda a família de Irene, pelo acolhimento.

A meus amigos Bernardo, Blenda, Camila, Carolina, Daniel, Esther, Felipe, Fernanda, Giovanna, Guilherme, Julius, Laura, Leonardo Filippo, Leonardo Lupi, Leonardo Sotero, Matheus, Raphael e Victor.

A toda minha família, pelo apoio ao longo dos anos. Em especial, este trabalho é dedicado às minhas avós Kicia, sustentáculo inabalável apesar de todas as dificuldades, e Helene, que despertou em mim o interesse em seu país natal e em minha ancestralidade grega.

Resumo

Teixeira, Matheus Lisbôa Batalha Matarangas; Martins, Andréa França. **Gatos Homicidas e Astronautas Dançarinos: Disrupções da Estranha Onda Grega em Quatro Filmes**. Rio de Janeiro, 2024. 116p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No início dos anos 2010, críticos culturais apontaram o surgimento de uma nova corrente cinematográfica na produção independente europeia. A Estranha Onda Grega, como se popularizou, foi rapidamente associada à crise econômica deflagrada na Grécia em 2009, sendo seus filmes percebidos como retratos de um país em polvorosa. Em anos recentes, essa corrente de filmes passou a ser revista e questionada. A dissertação defende e argumenta que a Estranha Onda Grega não busca representar um país em crise (econômica, política ou moral), mas mergulhar na contemporaneidade - no sentido que Giorgio Agamben atribui a esse termo. Assim, entendemos que estes filmes focalizam, por meio da estranheza, a obscuridade do tempo presente. Propomos, ademais, que o mal-estar experimentado pelo espectador dessa cinematografia está relacionado a uma dinâmica disruptiva que atravessa os filmes no que tange à temporalidade, ao espaço, à estética, aos afetos entre personagens e à relação entre filme e espectador. A pesquisa parte de conceitos como a disciplinarização dos corpos e formação do discurso, em Michel Foucault, a emancipação espetatorial, em Jacques Rancière, a percepção, em Jonathan Crary, o tempo intemporal, em Manuel Castells, e o cinema de fluxo e seus afetos, para, em diálogo com eles, estabelecer um pequeno panorama da Estranha Onda Grega com a análise dos filmes *Dente Canino* (2009), de Yorgos Lanthimos; *Interrupção* (2015), de Yorgos Zois; *Piedade* (2018), de Babis Makridis; e *Fruto da Memória* (2020), de Christos Nikou.

Palavras-chave

Estranha Onda Grega; cinema contemporâneo; cinema grego; cinema e espectador.

Abstract

Teixeira, Matheus Lisboa Batalha Matarangas; Martins, Andréa França (. **Homicidal Cats and Dancing Astronauts: Disruptions in Four Films of the Greek Weird Wave**. Rio de Janeiro, 2024. 116p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In the early 2010s, cultural critics pointed to the emergence of a new cinematic current in European independent film production. The Greek Weird Wave, as it came to be known, was soon associated with the economic crisis that broke out in Greece in 2009 and its films were perceived as portraits of a country in shambles. In recent years, however, this notion was revised and questioned. This dissertation argues that the Greek Weird Wave does not seek to represent a country in crises (economic, political, moral or otherwise), but to delve in contemporaneity – in the sense that Giorgio Agamben attributes to this term. Therefore, it is our understanding that these films focus, through weirdness, on the obscurity of present time. Furthermore, we propose that the discomfort experienced by the spectator whilst watching these films is related to the disruptive dynamics that constitute the diegetic configurations of time, space, aesthetics, affections between characters, and the relation between the films themselves and their spectators. This research is based on concepts such as the disciplinarization of bodies and the formation of discourse, according to Michel Foucault, spectatorial emancipation, according to Jacques Rancière, perception, according to Jonathan Crary, timeless time, according to Manuel Castells, and the cinema of flux and its affections. Based on these notions, we will establish a small overview of the Greek Weird Wave with the analyses of the following films: *Dogtooth* (2009), by Yorgos Lanthimos; *Interruption* (2015), by Yorgos Zois; *Pity* (2018), by Babis Makridis; and *Apples* (2020), by Christos Nikou.

Keywords

Greek Weird Wave; contemporary cinema; Greek cinema; cinema and spectatorship.

Sumário

Introdução.....	9
1. Corpos Estranhos: o Surgimento da Onda.....	16
1.1. Marcos Iniciais.....	16
1.2. Crise e Crítica.....	18
1.3. Releituras.....	19
1.4. Produção e Recepção.....	23
2. Aprisionamento e Disciplina em Dente Canino.....	26
2.1. Enredo.....	26
2.2. Discurso e Disciplina.....	28
2.3. Falsas dicotomias?.....	31
2.4. Arquitetura subjetiva do confinamento.....	38
2.5. Cinema e Mal-Estar.....	43
3. Espectatorialidade e Realismo em Interrupção.....	48
3.1. Enredo.....	48
3.2. Dispositivo, Visão e Espectador.....	50
3.3. O Ato de Ver.....	55
3.4. Realismos e Efeito do Real.....	59
3.5. Espectatorialidade e a Estranha Onda Grega.....	65
4. Afeto em Piedade.....	68
4.1. Enredo.....	68
4.2. Cinema, Afeto e Esterilidade.....	71
4.3. O deserto afetivo em Piedade.....	76
4.4. Cachorro ao mar.....	82
4.5. Aprisionamento e Imobilidade.....	85
5. Tempo em Fruto da Memória.....	90
5.1. Enredo.....	90
5.2. Tempo, sujeito e contemporaneidade.....	93
5.3. Subjetividade, Estandarização e Consumo.....	97
5.4. O tempo na Estranha Onda Grega.....	103
Considerações Finais.....	105
Bibliografia.....	112
Filmografia.....	116

Lista de Figuras

Figura 1: O espaço público em <i>Dente Canino</i>	33
Figura 2: A Fábrica e o Panóptico.....	35
Figura 3: A punição de Christina.....	36
Figura 4: O canil e o adestramento	37
Figura 5: Plano final de <i>Dente Canino</i>	43
Figura 6: O espancamento com fita VHS	47
Figura 7: O espectador a caminho do banheiro em <i>Interrupção</i>	56
Figura 8: A plateia em <i>Interrupção</i>	58
Figura 9: O referendo do público.....	59
Figura 10: Câmera de Segurança em <i>Interrupção</i>	60
Figura 11: O abraço entre o advogado e sua secretária.....	80
Figura 12: Contatos físicos em <i>Piedade</i>	81
Figura 13: Plano Final de <i>Piedade</i>	84
Figura 14: Enquadramentos e divisórias em <i>Piedade</i>	86
Figura 15: Imobilidade em <i>Piedade</i>	87
Figura 16: Close-Ups em <i>Piedade</i>	88
Figura 17: Cadastramento do protagonista como número 14.872.....	97
Figura 18: Protagonista em fantasia de Astronauta.....	98
Figura 19: Equipamentos analógicos.....	101
Figura 20: Maças velhas em <i>Fruto da Memória</i>	103

Introdução

Uma descascada parede branca. Uma mulher entra em quadro, seguida por outra poucos segundos depois. Registradas de perfil, as duas se encaram brevemente até que se curvam e começam a se beijar. Não há enlace, seus corpos guardam distância, e ambas têm os olhos abertos em meio ao exercício. O plano se mantém por cerca de três minutos, sendo os beijos intercalados por curtos diálogos entre as mulheres, que debatem sobre as sensações evocadas por essa situação e o quê fazer de diferente na próxima tentativa. Em dado momento, uma delas começa a rosnar para a outra, que responde com o mesmo gesto. A cena então corta para um plano mais aberto que mostra as mulheres em quatro apoios se ameaçando como felinos.

Esta é a sequência de abertura de *Attenberg* (2011), longa-metragem da diretora grega Athiná Rachel Tsangari. No filme, Marina, uma jovem de 23 anos, mora numa esvaziada vila de operários com seu pai, Spyros, que, vítima de câncer, está em suas últimas semanas de vida. Entre idas e vindas de hospitais, Marina tem como passatempo favorito assistir a documentários do naturalista britânico David Attenborough e imitar os gestos dos animais que vê em tela - *hobby* que ela partilha com seu pai e sua amiga Bella. Ao mesmo tempo, Marina começa a explorar sua sexualidade com um engenheiro recém chegado à cidade para trabalhar na fábrica local.

No tocante à temática, poderia-se facilmente definir *Attenberg* como um *coming of age film*¹. Apesar disso, as convenções associadas a esse gênero cinematográfico dificilmente abarcam a experiência de se assistir à obra de Tsangari. Se por um lado as atuações são inexpressivas - quase robóticas - e os esparsos diálogos pouco revelam sobre os personagens - expressando menos ainda uma comunicação efetiva entre eles - por outro, a narrativa transcorre com intermitências, sendo constantemente “interrompida” por cenas onde Marina e Bella imitam animais nas ruas vazias da cidade. Desta forma, ao contrário de

¹ Gênero cinematográfico que lida principalmente com o tema do amadurecimento e da auto-descoberta entre adolescentes e jovens adultos. Dentre os filmes notáveis que integram essa categoria podemos citar *Clube dos Cinco* (1985), de John Hughes, *A Primeira Noite de um Homem* (1967), *Os Incompreendidos* (1959), de François Truffaut e *Boyhood* (2014), de Richard Linklater.

experimentalizar uma imersão no enredo do filme, o espectador se afasta dele, constantemente tomado por uma sensação de estranheza.

O foco na excentricidade de *Attenberg* é precisamente uma das tônicas do artigo “*Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*”², escrito pelo jornalista Steve Rose para o portal online de *The Guardian*. Tal qual este trabalho, Rose (2011) também inicia seu texto descrevendo o que, em suas palavras, “deve ser o pior beijo da história do cinema”. Seu foco, no entanto, logo muda do filme de Tsangari para um fenômeno mais amplo: o sucesso de filmes gregos algo bizarros em festivais internacionais de cinema. Partindo da suposta estranheza destas obras e levando em consideração onde elas foram feitas, a Grécia, Rose (2011) faz uma provocação: “É mera coincidência que o país mais perturbado do mundo esteja fazendo o cinema mais perturbado do mundo?”.

Steve Rose não elege para si a criação de uma alcunha, mas, mesmo assim, seu artigo foi paradigmático no sentido de popularizar o que veio a ser conhecido como a *Greek Weird Wave*, ou, *Estranha Onda Grega*. Mais do que isso, ele foi essencial para a percepção de que este cinema era uma resposta direta à crise político-econômica pela qual a Grécia passava. Hoje, por outro lado, diversos acadêmicos - sobretudo gregos que trabalham em universidades anglófonas - tentam reler essa cinematografia *a posteriori*, buscando dissociar esta produção da crise econômica e refletindo sobre a possibilidade, ou não, de juntá-la sobre uma mesma alcunha.

Tal como os estes pesquisadores, partilhamos da perspectiva de que aquilo que convencionou-se chamar Estranha Onda Grega não se resume a uma “fotografia” de um país em recessão. Mais do que isso: esse cinema está ligado a um estado de coisas da contemporaneidade de maneira ampla. Tomando de empréstimo a perspectiva de Giorgio Agamben que “contemporâneo é, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade [de seu tempo], que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”(AGAMBEN, 2009, p.63), julgamos que o desconforto apresentado por esse cinema é, justamente, uma manifestação desse mergulho. Se, ainda no entendimento do filósofo italiano, a

² Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>>. Acesso em 20 set 2023.

contemporaneidade implica em aderir a uma época e dela se distanciar (*Ibid.*, p.59), o afastamento do espectador motivado pela estranheza dessa cinematografia se mostra uma forma de engajamento com nosso tempo - além de, no nosso ponto de vista, demonstrar um *mal-estar* da própria arte cinematográfica. Propomos que essa *agonia* reflete uma questão de lugar no cinema contemporâneo, que se abate entre um cinema inventivo, com questões políticas e estéticas, e um cinema *mainstream* convencional, restrito à espetacular construção de efeitos tecnológicos

Isto posto, o objetivo deste trabalho é estudar a Estranha Onda Grega e analisar as diferentes formas com as quais seus filmes se engajam com a contemporaneidade. Para tanto, entendemos que no cerne da tão referenciada estranheza está uma lógica de cortes e disrupções - de espaço, tempo, linguagem, afeto, memória, espetatorialidade, realismo, etc. -, que constituirá a base de nossos ensaios. Desta forma, propomos aqui a análise de quatro longa-metragens ficcionais que integram a Estranha Onda Grega, formando um sucinto panorama que nos possibilita compreender elementos fundamentais deste cinema.

Nosso estudo irá dialogar com pesquisas anteriores a respeito da Estranha Onda - principalmente aquelas de Dimitris Papanikolaou e Vrasidas Karalis. Todavia, também faremos referência aos trabalhos de Mario Psaras, Maria Chalkou, Eddie Falvey e Lydia Papadimitriou. De forma a traçar as relações entre este cinema e o contemporâneo utilizaremos os autores Michel Foucault, Zygmunt Bauman, Manuel Castells, David Harvey e Andreas Huyssen. Em Foucault, nos interessa, sobretudo, seus escritos a respeito das *sociedades disciplinares*, da *microfísica do poder* e da produção de *discurso* - presentes nas obras *A Microfísica do Poder* (2017), *Vigiar e Punir* (2002) e *A Ordem do Discurso* (1999) -, para dialogar com o filme *Dente Canino* a partir de sua dramaturgia do confinamento.

Quanto a Bauman, iremos focar em sua produção sobre os laços afetivos e as dinâmicas temporais na modernidade líquida presente no livro *O Mal-Estar na Pós-Modernidade* (1998), para dialogar, sobretudo, com a construção de um mundo esvaziado de afetividade no longa *Piedade*. Castells, Harvey e Huyssen serão abordados em conjunto, de modo a refletir sobre um mesmo tema: as dinâmicas temporais contemporâneas e a intensificação da experiência do

presente. Em outras palavras, iremos nos referir a como esses teóricos percebem a exclusividade de vivência do tempo presente motivada pelos novos processos de consumo e comunicação. Neste ponto, versaremos sobre o estabelecimento de um tempo indiferenciado nos filmes da Estranha Onda Grega a partir destes autores.

O filósofo Jacques Rancière também será uma referência importante em nossa dissertação. Partiremos de sua defesa da espectralidade como uma instância ativa, na coletânea *O Espectador Emancipado* (2014), para abordar a relação - e as exigências - da Estranha Onda Grega para com sua audiência. Os escritos de Rancière serão abordados em conjunto com os de Jonathan Crary a respeito do observador e da percepção, sobretudo na obra *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX* (2012). Além disso, visando melhor compreender a proposta de criar um “mal-estar” e afastar o espectador por meio da *estranheza*, iremos comparar e contrastar esta cinematografia com o *Cinema de Fluxo*. Para tal, nossa base a respeito da *estética de fluxo* será composta pelos autores Erly Vieira Jr., Luiz Carlos de Oliveira Jr. e Mariana Baltar.

À vista disto, selecionamos quatro filmes a serem analisados neste trabalho, sendo eles: *Dente Canino* (2009), de Yorgos Lanthimos, que mostra o cotidiano de uma casa onde os filhos são criados sem qualquer contato com o mundo externo; *Interrupção* (2015), de Yorgos Zois, uma narrativa acerca de uma peça de teatro contemporâneo que é interrompida por um grupo terrorista armado sem que a audiência consiga discernir o que faz parte, ou não, da apresentação; *Piedade* (2018), de Babis Makridis, a história de um homem que, após sua esposa entrar em coma, descobre ser viciado em sentir-se triste e receber o conforto alheio; e *Fruto da Memória* (2020), de Christos Nikou, obra que reconta o dia-a-dia de um homem que tenta descobrir quem é em meio a uma epidemia de amnésia.

Adotamos como parâmetros metodológicos para esta triagem I) um recorte temporal, com filmes cujos lançamentos se estendessem ao máximo dentro dos quinze anos de existência da onda, mostrando uma certa permanência destas disrupções; II) um recorte temático, com cada análise filmica focada em, ainda que não restrita a, um tipo particular de corte - espaço, tempo, afetos, etc.; e III)

uma variedade de diretores, indicando que as discontinuidades são difundidas nesta cinematografia e não uma exclusividade de algum realizador específico.

Essa dissertação conta com cinco capítulos. No primeiro - *Corpos Estranhos: O Surgimento da Onda* -, faremos um pequeno histórico a respeito da Estranha Onda Grega. Discutiremos a percepção inicial de unidade entre produções independentes daquele país; seu estabelecimento enquanto conceito e suas implicações; as estratégias de produção que norteiam essas obras; sua impopularidade no circuito exibidor doméstico; e as releituras críticas que buscam delimitar os elementos basilares deste cinema. Esse preâmbulo se faz necessário para possibilitar o melhor estabelecimento do que constitui nosso objeto - uma produção que, salvo realizadores que migraram para grandes centros de produção, como Yorgos Lanthimos, é pouco conhecida no Brasil, seja enquanto conceito, sejam seus filmes em si.

Feita essa contextualização, nos voltaremos para o que constitui o cerne de nosso trabalho: as análises filmicas. Estas serão articuladas a entrevistas dadas pelos realizadores, textos críticos a respeito da Estranha Onda Grega, textos teóricos e a autores do campo da filosofia, da estética e da sociologia. Uma vez que não há um modelo unificado para a análise de filmes ou, como bem afirmam Jacques Aumont e Michel Marie (2013, p.15), “até certo ponto, não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objecto, ao filme particular de que se ocupam”, nos resta, neste momento, esclarecer a metodologia que utilizaremos no decorrer desta pesquisa.

Optamos pela análise temática e estética, entendendo o cinema como manifestação artística. Ademais, a estranheza tão característica da Onda se manifesta, sobretudo, nessas instâncias, de forma que uma leitura voltada a elas possibilita uma melhor apreensão de tais excentricidades. Para isso, nosso estudo será centrado, principalmente, em fragmentos dos filmes - decisão que, segundo Aumont e Marie (2013, p. 101) “tem a ver principalmente com uma preocupação de precisão no pormenor”. Assim sendo, traremos cenas, ações, objetos, diálogos e enquadramentos que nos auxiliem a captar cada longa e suas respectivas interrupções, uma vez que: “A análise do fragmento é sempre para lá do seu objeto imediato, a metonímia de uma operação mais vasta (análise do filme inteiro,

estudo estilístico de um autor, reflexão da análise em geral)” (AUMONT e MARIE, 2013, p.104).

Isto posto, no segundo capítulo - *Aprisionamento e Disciplina em Dente Canino* - analisaremos os cortes espaciais e linguísticos presentes no longa de Yorgos Lanthimos. Aqui, dialogamos com os conceitos de *sociedades disciplinares e formação do discurso* em Michel Foucault para compreender o sistema de encarceramento físico e psicológico montado pelos pais da família. O terceiro capítulo - *Espectatorialidade e Realismo em Interrupção* - focará na relação entre filme e espectador a partir do primeiro longa de Yorgos Zois. Nossas referências teóricas serão Jacques Rancière, no tocante à não-passividade da posição do espectador, e Jonathan Crary, e o estatuto do observador moderno, cuja percepção perde as garantias que mantinham a relação privilegiada com a criação do conhecimento pela visão. Além disso, também nos ocuparemos das subversões ao realismo cinematográfico propostas pela Estranha Onda, dialogando com os autores Dimitris Papanikolaou e Vrasidas Karalis.

Na sequência, em nosso quarto capítulo - *Disrupções de Afeto em Piedade* - o objeto será o longa de Babis Makridis e suas dinâmicas afetivas. Nesta seção, iremos comparar a Estranha Onda Grega com o assim chamado *cinema de fluxo*, uma vez que julgamos que as obras aqui estudadas funcionam tensionando a proposta cinematográfica da estética do fluxo, ou seja, visam o distanciamento, o incômodo e o mal-estar do espectador. Nossas referências serão Baltar, Vieira Jr. Por fim, serão abordadas as fragmentações de tempo em *Fruto da Memória*, onde partiremos de Manuel Castells, David Harvey e Andreas Huyssen e seus estudos sobre a experiência do presente na contemporaneidade para abordar como essas dinâmicas impactam a formação dos sujeitos. Traremos, uma vez mais, Michel Foucault e Zygmunt Bauman e também traçaremos mais comparações com o cinema de fluxo. Reiteramos que todos os ensaios aqui apresentados se debruçam sobre as instâncias narrativa e estética das obras, ou seja, examinaremos enredos, cenas, planos, *mise-en-scène*, trilha sonora, etc. Nos interessam as diferentes construções diegéticas e como elas lidam com as dinâmicas da contemporaneidade e com o atual estado da arte cinematográfica.

Cada um desses quatro capítulos se refere à investigação de um longa específico. Por uma questão organizacional, as seções foram ordenadas a partir da cronologia de lançamento das obras. Todas elas seguem a mesma estrutura: iniciando com descrições detalhadas do enredo do longa em questão; seguidas por um debate acerca dos teóricos e conceitos que norteiam cada ensaio; e, por fim, a análise fílmica em si. Foram dois os motivos que nos fizeram optar por inaugurar as seções destacando a narrativa das obras. Em primeiro lugar, compreendemos que no Brasil existe uma dificuldade de acesso a filmes gregos de maneira geral. Desta forma, ao tratarmos de filmes essencialmente narrativos, visamos fornecer ao leitor descrições que permitam captar a história e atmosfera dos objetos analisados, possibilitando o acompanhamento da pesquisa mesmo na ausência de contato com as obras. Em segundo lugar, este gesto consiste em um ponto basilar de nossa metodologia: visamos, sobretudo, partir dos filmes - extraíndo deles o que é possível captar em tela, seja por presença, seja por ausência - e não resumi-los a ilustrações de conceitos externos.

Com este trabalho visamos contribuir com um pequeno panorama analítico sobre a Estranha Onda Grega. Apesar de sua relevância enquanto cinema de arte neste início de século XXI, esta corrente cinematográfica ainda permanece pouco explorada academicamente no Brasil. Por entendermos que esta produção encontra-se engajada em uma condição contemporânea - sendo os temas por ela abordados pertinentes também em nossa realidade - visamos, com este trabalho, colaborar com a difusão do estudo da Estranha Onda, sobretudo em língua portuguesa.

1. Corpos Estranhos: o Surgimento da Onda

1.1. Marcos Iniciais

Prêmio *Un Certain Regard* no Festival de Cannes em 2009, indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2011 e um orçamento de apenas 250 mil euros. O sucesso internacional de *Dente Canino*, de Yorgos Lanthimos foi, certamente, uma surpresa - sobretudo considerando-se a limitação que o cinema grego, em geral, possuía para acessar esse mercado. Não surpreende, portanto, que *Dente Canino* logo se tornou um marco do cinematografia de seu país - afinal, apenas Theodoros Angelopoulos e Melina Mercouri haviam sido premiados no festival francês, enquanto *Ifigênia* (1977), de Cacoyannis, fôra o último longa grego a ser indicado ao Oscar pela academia hollywoodiana.

A recepção da crítica a *Dente Canino* foi, em geral, positiva. Ainda assim chama a atenção a forma como as palavras “bizarro” e “estranho” - além de outros correlatos - eram constantes nesses comentários. A crítica presente no portal online de The New York Times quando o filme foi lançado comercialmente nos Estados Unidos trazia um título curioso: “Da Grécia, uma parábola sobre... alguma coisa”³. Essa anti-definição traduz bem as sensações evocadas pela obra que, na contra-mão dos pais apresentados na tela, rejeita o didatismo. Quiçá por isso o artigo recorra em dado momento ao próprio Lanthimos que, em entrevista realizada alguns meses antes, brincara a respeito das leituras feitas acerca de seu filme:

Se tudo der certo, você faz o filme aberto o suficiente e, então, todas essas pessoas vêm e discutem a respeito de Estados totalitários e da ditadura na Grécia (...) Em Toronto, alguns americanos me perguntaram sobre *homeschooling*. No Reino Unido, disseram: ‘Esse filme é sobre o fato que não podemos mais deixar nossos filhos saírem de casa por que está muito perigoso?’ (LANTHIMOS, 2010)

“Aberto o suficiente” talvez seja uma boa forma de se descrever o apelo de *Dente Canino* junto ao público, e também o porquê de o filme se encaixar com certa facilidade no paradigma que surgiria alguns anos mais tarde, ligando sua

³ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>. Acesso em 05 out 2023.

narrativa à crise financeira. Na altura de seu lançamento, por outro lado, as leituras eram diversas, como o próprio Lanthimos exemplifica. Esse segundo momento se deu apenas em 2011, com o já citado artigo de Steve Rose para *The Guardian*. Como afirmou o jornalista:

Em anos recentes, a imagem global da Grécia foi sacudida, indo de um idílico destino turístico mediterrânico, famoso por seus extravagantes casamentos, a um polo de turbulência e desordem. E não apenas em termos econômicos; não nos esqueçamos que a Grécia teve sua própria leva de protestos em 2008. Então talvez seja de se esperar que o cinema do país também esteja mudando. O número crescente de filmes gregos independentes, e inexplicavelmente estranhos, sendo produzidos levou observadores de tendências a anunciar a chegada de uma Nova Onda grega, ou, como alguns chamaram, “Estranha Onda Grega”. Independente da adequação, ou não, deste rótulo cativante, se há uma onda, Lanthimos e Tsangari estão em sua crista, sem dúvidas. (ROSE, 2011)

A perturbação a que Rose se refere já se arrastava havia alguns anos quando seu artigo foi publicado. Em maio de 2010, a Grécia aceitou oficialmente o primeiro Memorando de Entendimento (MoU) junto à Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Internacional. O *Economic Adjustment Programme for Greece*⁴ foi apenas um de uma série de pacotes de austeridade acolhidos pelo governo grego ao longo dos anos 2010 como condição para o recebimento de aportes financeiros que visavam sanar a enorme dívida pública do país. Este cenário de intensa crise econômica acentuou ainda mais o estado de instabilidade social que tomava a Grécia ainda em dezembro 2008, quando protestos pelo assassinato do jovem Alexandros Grigoropoulos pela polícia descambaram em violentos confrontos dos manifestantes com as forças de segurança da capital⁵. Como Papanikolaou (2022, p.3) faz notar, em 2011 a Crise Grega já havia construído para si toda uma economia visual, se tornando ao mesmo tempo icônica, iconoclasta e etnográfica, e foi à luz dessa iconografia que Steve Rose leu uma determinada produção audiovisual grega.

Rose não elege para si a criação da alcunha “Estranha Onda Grega”, e inclusive questiona *en passant* sua existência. Não obstante, seu artigo é paradigmático no sentido de popularizar este termo, ainda que carecendo de

⁴ Disponível na íntegra em:

<https://ec.europa.eu/economy_finance/publications/occasional_paper/2010/op61_en.htm>.

Acesso em 21 set 2023.

⁵ Disponível em <<https://www.theguardian.com/world/2008/dec/13/athens-greece-riots>>. Acesso em 21 set 2023.

precisa definição. Por esse motivo, torna-se quase inevitável determinar do que a Estranha Onda Grega se trata sem referenciar, ainda que brevemente, o artigo de Steve Rose. À vista disso, ainda que o lançamento de *Dente Canino* seja entendido como um marco inicial - o filme que abriu caminho para o que viria a seguir -, o texto de Rose serve, digamos, como uma “certidão de nascimento” dessa cinematografia: a primeira referência a uma eventual unidade de filmes tão diversos entre si.

1.2. Crise e Crítica

À parte do país onde foram produzidos e um substancial sucesso internacional, o que unia esses filmes a ponto de se indicar a existência de uma “onda”? Steve Rose sugere dois vagos caminhos: a estranheza e a crise econômica. Dimitris Papanikolaou (2021, p.3) afirma que a alcunha Estranha Onda Grega foi empregada desde o início como uma forma de caracterização das abordagens políticas e estilísticas que eram utilizadas para representar a crise grega. Ainda segundo o autor: “Para muitos críticos que o adotaram imediatamente, a realidade da crise grega já era cinemática, e o ‘estranho’ realismo da onda parecia englobar tudo, de filmagens documentais a alegorias complexas” (*Ibid*, p.3).

Essa chave de leitura se mostrou, a partir do artigo de Steve Rose, uma constante na crítica internacional, sobretudo anglófona, para lidar com a nova produção independente grega. Isso ajudou a fortalecer tanto o termo Estranha Onda, em si, quanto a sua imediata associação à crise. Alguns anos mais tarde, porém, acadêmicos começaram a questionar esses laços. No caso de *Attenberg* - exemplo citado por nós na abertura deste trabalho - ainda é possível traçar interpretações que relacionem, de alguma forma, o conteúdo do filme à crise financeira, como fez o próprio Rose. Como lembra o crítico: o longa - com sua vila de operários deserta e o pai em vias de morrer - reflete sobre o legado que as novas gerações gregas receberam de seus antecessores. Um projeto de mundo baseado em um modelo econômico/ industrial igualmente moribundo.

Se no longa de Tsangari esse procedimento é possível, não se pode afirmar que essa seja uma constante nas demais obras que integram esta cinematografia. Como lembra Papanikolaou (2022, p. xi): “De início, [a Estranha Onda] foi vista como a resposta cinematográfica à crise grega, às vezes a despeito dos próprios filmes”. Se, por um lado, algumas dessas produções foram realizadas antes mesmo do descobrimento da crise - como *Dente Canino*, *Strella* (2009) e *Academia de Platão* (2009) -, por outro, em algumas delas, a crise não se faz presente em texto ou subtexto - como é o caso de *Suntan* (2016), *Winona* (2019), *Filho de Sofia* (2017), dentre outros. Como fator complicador, a indefinição acerca do que constitui esse cinema levou a filmes anteriores a 2008 - tal qual *Kinetta* (2005) e *Hardcore* (2004) - a serem inseridos nesse contexto a posteriori. Tais incongruências levaram parte da academia grega a realizar esforços de reinterpretação desse cinema sob uma nova luz. Não obstante, chama a atenção a necessidade do estabelecimento de um rótulo para facilitar o “consumo” desses filmes internacionalmente - sobretudo vinculado a um estado de calamidade pública.

1.3. Releituras

Apesar de a alcunha Estranha Onda Grega ter se popularizado ao redor do mundo, na Grécia, em si, esse nome foi questionado desde seu surgimento. Visando se distanciar do adjetivo “estranha” - que na visão de alguns transmite certa dose de exotismo e, para outros, é demasiado vasto -, acadêmicos locais preferem nomenclaturas como *Nova Onda Grega* ou *Nova Corrente Grega*. No entanto, como observa o cineasta e pesquisador Mario Psaras (2018, p.26), essas denominações são problemáticas porque se assemelham demais ao contexto do pós-guerra, quando emergem diversos cinemas nacionais com nome semelhante - como a *Nouvelle Vague* francesa, o Nova Onda Iraniana, etc. Além disso, eles também se aproximariam consideravelmente da própria noção do Novo Cinema Grego (NEK), ao qual a nova produção visava se distanciar⁶.

⁶ Neste trabalho adotamos o termo *Estranha Onda* tanto por considerar a sua popularização a nível internacional quanto por o julgamos adequado ao que esse cinema se propõe.

Psaras defende o nome *Estranha Onda*, mas com uma acréscimo: a reapropriação dele por meio da palavra *Queer*. Este adendo explicita bem de onde parte o autor no livro *The Greek Weird Queer Wave* (2018), onde ele sustenta essa mudança como um “útil gesto metonímico” (*Ibid.*, p.26) para ressaltar o que ele identifica como uma crítica *queer* a uma crise nacional em andamento. Aqui, Psaras não está se referindo meramente à presença de representações de práticas e desejos sexuais não-normativos - que de fato se manifestam em vários de seus filmes -, mas a um contexto mais amplo de crítica queer que permeia as obras em sua forma e conteúdo. O autor afirma se basear, sobretudo, no conceito de *default cinema* proposto pela professora da King’s College London, Rosalind Galt, que se refere a uma linha do cinema de arte global que se baseia na crítica radical *queer* para lidar com histórias recentes de crise econômica (*Ibid.*, p.26). Nas palavras do autor:

Através de um desafio (queer) à narratividade e à identidade, bem como através de uma rejeição às conceptualizações e representações normativas de tempo e espaço como significativos e produtivos, Gault argumenta que o ‘default cinema’ materializa a ‘recusa queer de significar’, precisamente como um repúdio formal e temático aos significados e narrativas entrelaçados do capitalismo neoliberal, do patriarcado e da heteronormatividade (*Ibid.*, p. 27)

Baseando-se nesta perspectiva, Mario Psaras defende em seu livro que esta cinematografia é permeada por uma retórica profundamente *queer* e ética, que visa a desconstrução de discursos dominantes da nação e do próprio cinema. Desta forma, segundo o autor, a *Estranha Onda Queer Grega* convida “a uma abertura radical à diferença, uma abertura radical do próprio significado ao impensado e ao indefinido” (*Ibid.*, p. 29). Daí derivaria a *estranheza*. Psaras relaciona esse movimento a uma crise de significado manifestada, sobretudo, nos acontecimentos de dezembro de 2008 em Atenas (*Ibid.*, p.1). Onde a linguagem verbal se mostra incapaz de expressar a experiência vivida, tanto coletiva quanto individual, e o cinema surge como um meio de acesso cognitivo e afetivo à crise de significado (*Ibid.*, p.4).

Alguns anos antes, em 2012, a historiadora e professora Maria Chalkou propunha uma leitura diversa da *Estranha Onda*: um cinema de emancipação. Nessa definição, a autora considera tanto o que *se vê* nesses filmes quanto *como* eles são feitos. No que toca à primeira instância aqui elencada, Chalkou (2012,

p.244), trata brevemente de “um novo olhar e um novo ethos”, identificando uma óbvia quebra com o que veio antes. Para ela, essa novidade seria justamente o fator aglutinador de obras tão diversas - ainda que a autora elenque brevemente alguns poucos elementos temáticos e estilísticos que elas têm em comum. Entretanto, Maria Chalkou tem como foco principal de seu artigo um contexto cultural mais amplo, que se expande de meados dos anos noventa até o momento em que o texto foi lançado: uma conjuntura de mudanças na forma como produtos audiovisuais são feitos e consumidos. Chalkou identifica novas estratégias de produção e exibição neste cinema de arte, que busca alternativas à falta de incentivo estatal que por décadas marcou o cinema grego. Assim sendo, a emancipação a qual Maria Chalkou se refere jaz, essencialmente, em quebras com um regime anterior - seja no sentido produtivo, seja no sentido estético-temático.

Por sua vez, Vrasidas Karalis, professor de estudos culturais da Universidade de Sydney, afirma no livro *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present* que julga o termo Estranha Onda um tanto quanto enganoso e propõe uma outra nomenclatura: cinema de transgressão (KARALIS, 2017, p. 227). Como justificativa ele declara que “todos os códigos de representação, estratégias narrativas e sinais de comunicação são problematizados e tornam-se, eles próprios, os fins últimos da experiência cinematográfica” (*Ibid.*, p.227). Karalis insere o Cinema de Transgressão em um contexto histórico da produção nacional grega e afirma que estas obras travam uma relação com os grandes mestres sob o prisma da paródia e da ridicularização - definido pelo autor nos termos de “cortar o cordão umbilical” com as grandes ideologias do passado (*Ibid.*, p. 227). Por esse motivo, o autor chama a atenção e valoriza um suposto caráter niilista desta produção: “Com estes filmes, o imaginário cultural grego entra no século XXI como um novato do niilismo” (*Ibid.*, p. 233).

Faz-se importante notar que Vrasidas Karalis não trata o que ele define como Cinema de Transgressão como um produto da crise econômica de 2009. Ao contrário, ele afirma que o colapso econômico foi uma janela de oportunidade para estes cineastas que, com uma austeridade de meios, criaram “uma forma cinematográfica anti-estética purificada de todo ilusionismo supérfluo e artificial” (*Ibid.*, p.241). Ainda assim, Karalis mantém uma visão que dialoga fortemente com aquela que identifica uma ligação simbiótica entre a Estranha Onda e a crise

financeira: um engajamento deste cinema com a exposição das dinâmicas da dominação estatal. Ou, nas palavras do autor: “Toda a estrutura implodida do Estado jaz nua diante do espectador - sem o ópio do passado ou os rituais perversos de dominação da religião” (*Ibid.*, p. 238).

Mais recentemente, o professor e pesquisador Dimitris Papanikolaou traçou um rico panorama da Estranha Onda no livro *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (2021) - certamente a análise com a qual mais dialogaremos no decorrer deste trabalho. Ao propor uma releitura desta cinematografia, - entre curtas e longas ficcionais e documentais - Papanikolaou erige como fio condutor a exploração de dinâmicas biopolíticas no contemporâneo. Segundo o autor, a maior parte dos filmes que compõem a Estranha Onda lida com um “difuso nexo biopolítico de poder”, refletindo sobre cenários em que a “biopolítica se torna o contexto geral, o fundo permanente, o único caminho” (PAPANIKOLAOU, 2021, p. 16).

Dimitris Papanikolaou toma esse conceito emprestado de Michel Foucault que, em seus estudos sobre a microfísica do poder e suas manifestações no cotidiano, trata do domínio e disciplinarização dos corpos - “otimizando suas capacidades e extorquindo suas forças de modo a integrar a vida corpórea em sistemas de controle de eficiência e economia”⁷ (VÄLIAHO apud PAPANIKOLAOU, 2021, p. 16). Cabe notar que Papanikolaou não afirma que esta temática seja exclusiva da Estranha Onda, pelo contrário: o autor percebe dinâmicas semelhantes em produções da América Latina e do Sul da Europa. Entretanto, ele defende que a Estranha Onda é uma manifestação exemplar do engajamento com nosso “intenso presente biopolítico” (*Ibid.*, p. 16). Por outro lado, Papanikolaou entende que essa produção grega possui uma particularidade: sua lógica metonímica, que se manifesta tanto na produção de sentidos pelo espectador, quanto nas imagens e personagens das obras. O autor trata de um *impulso metonímico* que se baseia na “junção e coleta de referências, reações, gestos, no sentido da coleta de “referências, reações, gestos, personificações e representações com base em sua proximidade, serialidade, experiência e toque”. (*Ibid.*, o. 20). Além disso, Dimitris Papanikolaou afirma que:

⁷ Trataremos deste tema mais a fundo no capítulo a respeito de *Dente Canino*, de Yorgos Lanthimos.

No centro destes filmes aparecem frequentemente personagens para quem a metonímia é, estranhamente, a reacção mais política que conseguem articular, pois encontram-se em stand-by, encalhados, vagando, acenando e explorando linhas, estruturas (vazias), caminhos, passeios e conexões (*Ibid.*, p. 20)

Ao longo dos próximos capítulos, dialogaremos em vários momentos com as leituras brevemente resumidas aqui. Como já foi frisado, partilhamos com elas o entendimento que a Estranha Onda não deve ser resumida a um retrato da crise econômica grega. Por fim, antes de iniciarmos as análises filmicas propriamente ditas, resta ainda contextualizar como esses filmes são feitos e recebidos em seu país de origem..

1.4. Produção e Recepção

Um fator complicador no que se refere à heterogeneidade dos filmes que compõem a Estranha Onda Grega jaz na adoção desse conceito como uma estratégia de produção, uma forma de efetivamente viabilizar a feitura dessas obras. Isso se deu porque, desde meados da década de 1970, a produção de cinema na Grécia era altamente dependente de incentivos estatais, que geralmente eram concedidos a um pequeno e seletivo grupo de cineastas - muitos deles remanescentes do *Novo Cinema Grego* (NEK) dos anos 1960/1970, como o próprio Theodoros Angelopoulos.

Maria Chalkou (2012) argumenta que o fortalecimento do setor privado de televisão ao longo da década de 1990 e início da de 2000 - incentivado pela chegada das Olimpíadas de Atenas - foi de extrema importância para a formação de uma série de profissionais que viriam a compor a Estranha Onda. Segundo a autora, a expansão desse setor proporcionou o desenvolvimento de pessoal altamente qualificado, ao mesmo tempo em que resgatou a produção de filmes populares na Grécia. Chalkou cita dois processos importantes nesse sentido: a feitura de filmes vinculados a produtos televisivos - como *Safe Sex* (1999), que alcançou a histórica marca de um milhão de espectadores - e o início de políticas de produção transacional - representado, principalmente, pelo longa *El Greco* (2007).

Apesar do fortalecimento de parte do setor audiovisual neste período, a Grécia não possuía uma indústria propriamente dita, o que trazia grande insegurança institucional e econômica para os trabalhadores da área. Assim, em novembro de 2009 foi formado o grupo *Filmmakers of Greece* (FOG)⁸, uma associação com cerca de 250 membros que incluía desde o jovem Yorgos Lanthimos ao veterano Costa-Gavras (CHALKOU, 2012). Este movimento possibilitou a criação da Academia Helênica de Cinema - juntamente com uma premiação anual própria - levando a uma reformulação do setor na Grécia.

Ainda que o estabelecimento da FOG tenha sido feito de forma coletiva por muitos cineastas que viriam a ser associados à Estranha Onda Grega, a noção de um grupo fechado não se demonstrava nesta produção. Como afirma Papanikolaou (2021, p.91) - comparando este cinema com o *Dogma 95* dinamarquês -, não existia qualquer tipo de manifesto fundador da Estranha Onda, seus realizadores não haviam estudado juntos e tampouco recebiam apoio estatal. No caso grego, os filmes eram feitos de forma independente, com baixíssimo orçamento, sobretudo privado, e buscavam sua viabilização no circuito exibidor por meio de festivais de cinema internacionais.

Lydia Papadimitriou relembra que, de início, muitos cineastas não gostavam da associação com um movimento que eles julgavam inexistente - ainda mais com a pecha da “estranheza”. Não obstante, essa postura mudou com o tempo na medida em que a importância desta relação foi reconhecida. Afinal, o entendimento de uma onda e sua suposta associação com a crise geraram um interesse revigorado no outrora pouco exportado cinema grego (PAPADIMITRIOU, 2014 apud PSARAS, 2020). Assim, abraçou-se essa estratégia como forma de viabilizar novas produções com capital estrangeiro - sobretudo de outros países da União Europeia⁹. Consequentemente, esses filmes também se encaixaram sob o guarda-chuva da Estranha Onda (CHALKOU, 2020, p.101). Como afirma Maria Chalkou:

⁸ A adoção do nome *Filmmakers of Greece* - mais popularmente chamado de FOG - é, em grande medida, uma provocação. Isso se deve porque um dos filmes mais famosos de Theodoros Angelopoulos, a figura que por décadas monopolizou os parques incentivos do Estado grego para o cinema, se chama *Paisagem na Neblina* (1988).

⁹ A esse respeito, recomendamos o artigo de Maria Chalkou onde ela se debruça sobre as tendências transnacionais do cinema grego contemporâneo: “Greece: Transnational Dynamics in Greek cinema since the Crisis” (2020)

A ligação da ‘estranheza’ estilística e temática a uma nação em crise produziu expectativas específicas com relação a forma e conteúdo de filmes gregos, impondo um quadro nacional e político altamente restritivo para sua recepção e interpretação. Isso não apenas encorajou leituras reflexivas dos filmes, como também promoveu a reciclagem tanto de material relacionado à crise, quanto de particulares normas estilísticas, narrativas e temáticas. (CHALKOU, 2020, p.101)

O foco primordial desta cinematografia no circuito internacional de festivais se assemelha muito com o que ocorre em parte da produção brasileira. Com limitações orçamentárias, esses filmes buscam ser legitimados no estrangeiro para, então, importar seu sucesso de volta à Grécia - visando, com isso, garantir um mercado exibidor. Apesar disso, os filmes da Estranha Onda são, em geral, impopulares em seu país de origem (CHALKOU, 2012, p.253), sendo preteridos por obras mainstream associadas a canais de televisão locais. A título de exemplo, Maria Chalkou (*Ibid.*, p. 253) enumera a quantidade de espectadores de algumas dessas obras: *Attenberg* vendeu, a nível doméstico, 11.000 ingressos; *Alpes* (2011), de Yorgos Lanthimos, 9.064; *Homeland* (2010), de Syllas Tzoumerkas, 8.000; e *Knifer* (2010), de Yannis Economides, apenas 7.150. Cabe lembrar que a Grécia contava, então, com uma população de aproximadamente 11 milhões de pessoas. O que esta pequena presença no mercado exibidor revela é que, por mais que receba interesse internacional, a Estranha Onda Grega não é, por si só, representativa da produção local grega, sendo apenas uma das tendências deste mercado, como observa Maria Chalkou:

Ao se mapear o cinema grego pós-2008, quatro tendências principais se destacam nessa produção filmica: uma linha artística surpreendentemente inovadora; filmes *mainstream* de gêneros variados; a categoria que recai no meio do caminho das anteriores, com produções históricas que tentam combinar arte e comercialização; e uma abundância de documentários. Dessas, a que é de longe o desenvolvimento mais celebrado desse período foi a emergência de uma vibrante corrente artística, comumente chamada de Estranha Onda Grega ou Nova Onda Grega (CHALKOU, 2020, p. 101)

2. Aprisionamento e Disciplina em *Dente Canino*

2.1. Enredo

Um funeral. No entanto, não há corpo, sepultura ou lápide. E os presentes são apenas cinco, todos da mesma família. Nenhum deles tem nome e se tratam apenas em termos referentes a sua consanguinidade: Pai, Mãe, Filho, Filha Mais Velha e Filha Mais Nova. Nesta cena eles se encontram alinhados, encarando um alto muro de madeira coberto de vegetação. Autorizados pelo patriarca, os membros começam um por um a atirar flores por cima do tapume. Feita a pequena homenagem, todos permanecem imóveis, a encarar a barreira.

Nesta altura da projeção, o espectador já conhece bem as dinâmicas particulares que regem a família de *Dente Canino* (2009), de Yorgos Lanthimos. Estabelecidos em uma vultosa casa com piscina e jardim, um casal cria seus três filhos - aqui já jovens adultos em torno dos vinte anos - fazendo-os acreditar que uma pessoa só poderá atravessar os muros que protegem aquela casa quando o primeiro dente canino cair de sua boca. Ignorantes desta impossibilidade, os jovens crescem sem qualquer contato com o mundo exterior: assistir televisão significa ver pequenos filmes caseiros da própria família; bens de consumo tem suas marcas retiradas antes de entrar na casa; aviões são apenas brinquedos que por vezes caem no jardim; e, quiçá o mais importante, quaisquer palavras que remetam a objetos ou conceitos para além das fronteiras domésticas são ressignificadas de forma a aludir a algo reconhecível naquele micro-universo. Assim, como aprendemos juntamente com os jovens na cena inicial, o mar “é uma cadeira de couro com braços de madeira como a da nossa sala de estar”, estrada “é um vento muito forte” e carabina “é um lindo pássaro branco”. Junto a essas ressignificações que meramente anulam o interesse dos filhos no mundo exterior, há também aquelas que ativamente erigem um ambiente de ameaça: gatos tornam-se ferozes assassinos que se alimentam de carne humana, sendo eles os responsáveis pelo funeral que mencionamos há pouco, de um irmão mais velho, de fato inexistente, mas que na mitologia criada pelos pais teve a oportunidade de sair após a queda de seu canino.

Nesta realidade, o único que tem a possibilidade de deixar a casa é o patriarca, que, como aprendemos, ocupa um alto cargo em uma fábrica. No entanto, mesmo ele cumpre uma regra: a única forma segura de se aventurar no mundo exterior é com um carro. Há apenas uma exceção nesse regime: a constante visita da “estrangeira” Christina. Segurança no complexo industrial, essa mulher é contratada para satisfazer semanalmente os desejos sexuais do filho de seu chefe.

Nesta pequena “ilha” os pais criam sua utopia: um espaço purificado de ameaças externas onde a domesticação dos filhos chega a extremos. É estabelecido um ambiente de alta competitividade entre os irmãos, sendo disciplina e mérito recompensados com pequenos adesivos que passam a adornar os quartos de cada um, enquanto a desobediência leva a violentas punições com castigos físicos, sempre executados com frieza racional, burocrática.

Este sistema de clausura tem sua primeira perturbação quando Christina “contrabandeia” fitas VHS para dentro da casa, dando-as para Filha Mais Velha em troca de favores sexuais. Tratam-se de *blockbusters* hollywoodianos - *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, *Rocky IV* (1985), de Sylvester Stallone e *Flashdance* (1983), de Adrian Lyne -, cujas cenas Filha Mais Velha começa a recriar, tanto sozinha quanto diante dos irmãos. Flagrada pelo Pai, a jovem é submetida a um espancamento com uma das fitas. Castigo semelhante é aplicado em Christina, que é golpeada com um aparelho de vídeo cassete.

Decidindo cortar totalmente qualquer influência externa, o Pai estabelece que uma das filhas substituirá Christina como provedora dos serviços sexuais para o Filho. Este, então, escolhe Filha Mais Velha. Motivada pelo contato com o mundo exterior, pela punição paterna e a experiência sexual com seu irmão, Filha Mais Velha decide deixar a casa. Munida de um pequeno haltere, a jovem soca o próprio rosto até arrancar seu canino direito, se escondendo, em seguida, no porta malas do carro que Pai usa para ir ao trabalho. O filme se encerra com um plano do veículo estacionado em frente à fábrica, com Filha Mais Velha trancada do lado de dentro.

2.2. Discurso e Disciplina

Há um tema que aparece recorrentemente ao longo da filmografia de Yorgos Lanthimos: as relações de poder e submissão. Com a narrativa de uma família “encapsulada” e três filhos sendo criados completamente isolados do mundo, o diretor propõe um microcosmo para refletir sobre quais os limites da dominação e como ela opera. Em *Dente Canino*, mais do que impedir a saída dos filhos da casa, o sistema desenvolvido pelo patriarca almeja neutralizar a própria vontade dos jovens em realizar esse gesto. Nesse sentido, as dinâmicas estabelecidas por Lanthimos aproximam-se dos estudos de Michel Foucault acerca da microfísica do poder.

Em palestra realizada no College de France no início de 1976, Foucault reflete sobre o objeto ao redor do qual sua pesquisa gravitava desde o início da década de 70: “o *como* do poder” (FOUCAULT, 2021, p.278). Seu propósito, conforme afirma, era identificar, de forma complexa e detalhista, os mecanismos que ligavam dois extremos. De um lado, o filósofo posicionou a delimitação formal do poder - na figura das leis do direito - e do outro, os efeitos de verdade gerados e transmitidos por esse poder - que permitem sua reprodução e perpetuação.

Nos alicerces dessa metodologia está o interesse de Foucault na manifestação capilarizada do poder, em como este chega nas pessoas a nível individual - atingindo corpos, gestos, atitudes, discursos, aprendizagem e vida cotidiana (*Ibid.*, p.215). Como consequência disso, a análise de Michel Foucault não se restringe ao aparelho de Estado e se expande, também, na direção desses micropoderes. Isso, obviamente, implica em uma visão fragmentária do poder, onde ele não é centralizado, mas disperso - por vezes sutil e ambíguo -, fazendo de cada pessoa tanto uma detentora de algum grau de poder, quanto um veículo através do qual ele circula na sociedade.

Não obstante a difusão do poder no corpo social, Foucault tem como preocupação metodológica observar não seu exercício, mas a submissão a ele, o que o autor define como: “ao invés de perguntar como o soberano aparece no topo, tentar saber como foram constituídos, pouco a pouco, progressivamente,

realmente e materialmente os súditos” (*Ibid*, p. 283). Nesse sentido - e considerando-se o escopo da presente análise -, nos interessa a investigação feita pelo filósofo acerca das *sociedades disciplinares*.

Primeiramente, é importante remeter ao sentido que Foucault, na obra *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2002, p. 118), atribui à disciplina, que em suas palavras são os “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”. Em outros termos, a disciplina visa, concomitantemente, a eficiência do gesto corporal - em seu uso enquanto força produtiva de trabalho - e a destituição de sua força - no sentido de garantir sua submissão. Com *Vigiar e Punir*, Michel Foucault estipula uma genealogia das instituições disciplinares - escolas, casernas, fábricas e, sobretudo, prisões - defendendo a hipótese de que, a partir do século XVIII, passou-se de um regime de punição - baseado em castigos físicos - a um regime de vigilância - que visa, justamente, a formação de *corpos dóceis*.

Para Foucault, a vigilância é essencial para o exercício da disciplina, considerando que esta “supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder” (*Ibid.*, p.143). Deriva daí a referência do filósofo ao *panoptismo*¹⁰, de onde ele entende que a percepção de ser vigiado a todo instante molda gestos e atitudes dos indivíduos, efetivando sua disciplinarização.

Como já é possível perceber, o processo de disciplinarização dos corpos descrito por Michel Foucault se relaciona fortemente com o que vemos em tela no longa de Yorgos Lanthimos - que exploraremos mais a fundo na sequência. No entanto, há um desdobramento do conceito de sociedades disciplinares foucaultiano que ainda devemos mencionar. No seu *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*, Gilles Deleuze (1992), propõe que as sociedades disciplinares tiveram seu apogeu no início do século XX, mas que, desde então, ele observa a predominância de um outro modelo: o das *sociedades de controle*. Aqui, há uma mudança no sentido de vigilância, que passa a depender menos do

¹⁰ Nas palavras de Foucault (2002, p.169-170) “o panóptico pode ser compreendido como um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações de poder com a vida cotidiana dos homens”

aprisionamento e passa a ser mais “fluído”. Em outras palavras, se a patrulha dos indivíduos era antes definida por um limite espacial, com os avanços informáticos ela passa hoje a ser executada por meio das tecnologias de informação. Em outras palavras, ao se basear-se em dados e padrões de comportamento, a sociedade de controle consegue impor vigilância às pessoas sem a necessidade de um espaço reservado a esse fim. Como sugere Rogério da Costa (2004, p.164), em uma analogia deveras elucidativa: “Ultrapassamos Sherlock Holmes, que seguia os índices e pistas dos movimentos dos suspeitos, e alcançamos 007, envolvido em tramas internacionais via satélite”.

Por fim, resta ainda um conceito foucaultiano que nos será de grande valia para a análise que visamos propor: sua noção de *discurso*. Foucault (2021, p.45) atribui a manutenção e a aceitação do poder, em parte, à sua capacidade de produzir discurso - que, nesse caso, se refere a uma maneira de construir-se a realidade. Como define Hall acerca da noção de discurso em Foucault, trata-se de:

um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico - uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) O discurso tem a ver com a produção de sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam *sentido*, e sentidos definem e influenciam o que fazemos - nossa conduta - todas as práticas têm um aspecto discursivo. (HALL, 1992, p.291 *apud* HALL, 2016, p.80)

Como veremos, o aprisionamento ao qual os filhos estão submetidos passa pela produção e exercício de determinado regime de verdade por parte de Pai e Mãe. Mais do que o isolamento da casa em si, é essa capacidade de reger e controlar o discurso - com suas subsequentes produções de sentido, controle de gestos, etc. - que garantem o *status quo* dentro daquele ambiente. Ao se ater e destacar essa produção discursiva e seu uso para o controle de corpos, Yorgos Lanthimos se engaja com as dinâmicas biopolíticas cada vez mais presentes neste início de século.

2.3. Falsas dicotomias?

A crítica de *Dente Canino* no portal online de The New York Times quando o filme foi lançado comercialmente nos Estados Unidos trazia um título curioso: “Da Grécia, uma parábola sobre... alguma coisa”¹¹. Essa anti-definição traduz bem as sensações evocadas pela obra que, na contra-mão dos pais apresentados na tela, rejeita o didatismo.

Do *homeschooling*, passando pelo aumento da violência urbana e chegando à ditadura grega dos anos 1960, as interpretações a respeito do longa de Yorgos Lanthimos variavam. A narrativa de um patriarca que, em conluio com a esposa, cria seus filhos em cativeiro era “aberto o suficiente”, como o próprio diretor a define¹², para convidar diferentes leituras alegóricas. Não obstante, Barotsi (2017, p. 178) nota que boa parte dos críticos adota o entendimento de que o interior corrupto da casa se contrapõe a um mundo exterior mais neutro, balanceado. Começamos, então, a partir dessa suposta divisão.

É evidente que a dualidade *interior x exterior* se trata de um componente basilar da narrativa de *Dente Canino*. Desde a primeira cena do filme, onde uma fita cassete informa palavras com sentidos trocados aos jovens, o espectador compreende que aquele ambiente doméstico funciona de maneira peculiar. Estabelece-se, desde já, o completo isolamento da casa e sua família - materializado no corte espacial das altas cercas de hera. É, justamente, esse estado de aprisionamento que Lanthimos deseja explorar. Significativamente, essa condição se dá a partir de uma antítese de dois domínios: a segurança da casa contra o perigo do mundo.

Conforme aponta a premissa de *Dente Canino*, o espaço doméstico é construído por Lanthimos como uma prisão - um espaço disciplinar por excelência segundo o pressuposto foucaultiano. A impossibilidade de saída, as roupas neutras dos filhos - tal qual uniformes - e a grande preocupação em obediência são inequívocos nesse sentido. Não obstante, o diretor busca certo

¹¹ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>. Acesso em 05 out 2023.

¹² Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>. Acesso em 05 out 2023.

desconforto ao erigir esse cárcere em ambiente tão claro, espaçoso e, em certa medida, bucólico. A casa e seus arredores parecem ter sido retiradas diretamente de um comercial, como sugere Rosa Barotsi (2016), o que favorece a ideia de um espaço falso, sem vida: uma imagem publicitária que possibilita a leitura de um outro tipo de aprisionamento, o do consumo¹³. Retornando às dinâmicas da casa em si, uma questão primordial no estabelecimento dessa prisão é que nós, enquanto espectadores, temos acesso aos mecanismos farsescos executados pelos dois pais: o jogar do avião de brinquedo, o depósito de peixes na piscina, a troca de palavras, etc. Em outras palavras, conseguimos apreender o sistema disciplinar enquanto ele se desenvolve.

Entretanto, ainda que os filhos da narrativa estejam restritos à divisão criada pelos pais, o filme, por sua vez, não está. *Dente Canino* não chega a ser um *chamber film*¹⁴, mesmo que se passe substancialmente dentro de uma casa e suas adjacências. Em vários momentos são oferecidas visões do que, na lógica da diegese, seria “o mundo real”. Há, por exemplo, cenas na fábrica em que o patriarca trabalha, no apartamento de Christina, em um canil e até mesmo na rua. Em grande medida esses afastamentos são significativos para a trama, uma vez que são eles que possibilitam ao público compreender a manutenção daquele sistema de clausura. O estabelecimento do Pai enquanto um alto funcionário de uma usina justifica, por exemplo, a boa condição material da família e é com um diálogo deste com outro gerente da fábrica que descobrimos a narrativa inventada para os estrangeiros: Mãe vive reclusa por conta de um terrível acidente, enquanto os filhos, não mencionados, simplesmente não existem.

Mesmo com as errâncias da câmera na exterioridade, há de se questionar se a construção do longa erige, de fato, uma oposição entre os espaços de dentro e de fora da casa. Guiemo-nos, então, pelo último plano do filme: Filha Mais Velha dentro da mala do carro. Apesar do final dito aberto, é importante observar que a jovem, mesmo em seu esforço de emancipação, permanece obedecendo às regras impostas por seus pais: ela se autoflagela para remover seu dente canino e sai da

¹³ No tocante a essa leitura, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, p.7) afirmam que: “Além da cultura erudita e nobre, impõe-se a cultura ampliada do capitalismo, do individualismo e da tecnociência, uma cultura globalitária que estrutura de maneira radicalmente nova a relação do homem consigo mesmo e com o mundo”.

¹⁴ Filmes que se passam em um mesmo ambiente, costumeiramente associados à tradição teatral do *kammerspiele* (teatro de câmara).

casa com o carro, duas condicionantes que em tese possibilitavam esse gesto. Além disso, o longa se encerra com a garota cativa, ainda que no mundo exterior - em situação pior a que se encontrava anteriormente. Essa leitura nos aponta uma percepção de continuidade do aprisionamento e não de ruptura.

Iniciemos, então, por analisar as capturas que o filme faz de espaços públicos. Em *Dente Canino* estes aparecem apenas em dois momentos, de diferentes formas. Em ambos os casos, no entanto, são vias de trânsito entre as demais locações do filme e o que chama a atenção é o imenso vazio. Na **Figura 1**, por exemplo, temos um frame da cena em que Pai retira rótulos de produtos que acabou de comprar antes que eles entrem em sua casa. Ainda que seja possível divisar construções ao fundo, elas se encontram encobertas pela vegetação. O mesmo acontece na segunda cena do filme, quando somos introduzidos a Christina: em uma tomada que é ao mesmo tempo um *travelling* e um plano estático, vemos, de dentro do carro, o mundo exterior passando fora de foco ao fundo, enquanto Christina, em primeiro plano, conversa de olhos vendados com Pai. Tal qual a personagem em cena, o espectador pouco pode divisar do espaço ao redor.



Figura 1: O espaço público em *Dente Canino*.

Nesta obra de Lanthimos, o *corpus social* não é visto e não há a construção de uma coletividade mais ampla, seja de forma institucional ou relacional. Enquanto Szmidt (2017, p. 153) trata da virtual inexistência da sociedade enquanto um aspecto singular desse longa, Alex Lykidis (2015) dá especial atenção à “ausência do Estado como uma fonte de proteção para os

personagens” nos filmes do diretor grego. Sob a perspectiva de Lykidis (*Ibid.*), o enfraquecimento estatal gera o alastramento destas pequenas figuras autoritárias - como o Pai de *Dente Canino* -, que parecem ter seu *status* adquirido de maneira arbitrária. O autor também interpreta a não responsabilização destes personagens, e mesmo a inexistência de disputas por poder, como uma manifestação nestes filmes do “declínio da soberania popular” (*Ibid.*). Esse vazio dialoga com a descentralização de poder proposta por Foucault, uma vez que no ambiente aqui desenhado, o poder não aparece concentrado, mas difuso e variável em diferentes lugares e relações.

Dos espaços privados do extramuros, o que aparece mais vezes ao longo da projeção de *Dente Canino* é a fábrica onde o Pai trabalha. Tal qual as ruas que citamos acima, sob o enquadramento da câmera de Lanthimos aquele lugar também é despido de sua parcela humana, aparecendo, em grande medida, esvaziado (**Figura 2**). Não obstante, vê-se aqui mais uma instituição disciplinante regida pelos mesmos moldes estabelecidos por Pai em sua casa. Essa continuidade se torna mais relevante levando-se em conta a posição de poder que o patriarca detém nos dois sítios. Não à toa, Lanthimos opta por enquadrar o homem explicitamente inserido no panóptico dos dirigentes da indústria (**Figura 2**). Há, portanto, a apresentação de um espaço disciplinar por excelência enquadrado em seu aspecto institucional.



Figura 2: A Fábrica e o Panóptico.

Um espaço que, em tese, fugiria à dialética de dominação e controle estabelecida ao longo de *Dente Canino* é a residência de Christina. Essa locação é vista apenas uma vez, mas em momento crucial do filme: como mencionamos na primeira seção deste capítulo, a segurança é espancada por Pai com um VCR. Essa agressão se dá como um castigo pelas fitas que a mulher introduziu na casa - um “terrível mal” feito contra a família, nas palavras do homem, que ainda completa: “Espero que seus filhos tenham más influências e desenvolvam más personalidades”.

Mesmo nos domínios privados desta mulher, Pai manifesta sua autoridade de maneira arbitrária (**Figura 3**). Rosa Barotsi (2016, p.175) nota que em *Dente Canino* a violência está a serviço da salvaguarda de um ideal social e moral que “precisa ser protegido do tipo errado de estímulos, de forma que sua preservação está paradoxalmente condicionada a sua proteção do social em si”.



Figura 3: A punição de Christina.

Por fim, há mais um ambiente “externo” capturado pelo filme: um canil onde Pai deixou um cachorro para ser adestrado. Já de início, em um diálogo do chefe de família com o dono daquele estabelecimento, Lanthimos opta por enquadrar o adestrador em meio a incontáveis troféus ganhos por seus cães - clara correspondência ao sistema de adesivos utilizado na casa. O treinador informa a Pai, de maneira extremamente lógica, que não é possível resgatar o animal pois seu adestramento estava apenas no começo: “Cães são como argila, é preciso moldá-los. (...) Todo cachorro está esperando que nós lhe mostremos como ele deve se comportar”.

O paralelo entre a situação dos cachorros e a dos filhos da família é claro - como o próprio título do filme sugere -, assim como as similaridades entre o patriarca e o adestrador. Lanthimos, entretanto, vai além, efetivamente replicando um espaço no outro. Ao tentar interagir com seu cachorro, Rex - curiosamente o único membro da família que é nomeado -, Pai percebe que, de fato, seu animal não pode lhe servir naquele momento. No entanto, por ter estabelecido gatos como perigosos caçadores de criança, o homem decide ensinar um “método de defesa” a seus filhos: a imitação de cães. Na esdrúxula cena (**Figura 4**), Pai exige que seus filhos e sua esposa fiquem de quatro apoios e latam, assegurando-lhes que aquela é uma efetiva forma de espantar felinos. Aqui, uma vez mais, as lógicas da casa se replicam no mundo externo, ou vice-versa .



Figura 4: O canil e o adestramento.

Levando em conta os aspectos examinados acima, Lanthimos não estabelece uma disrupção entre o intra e o extramuros. Na realidade, o diretor apresenta uma grande coerência entre os diferentes ambientes do filme: como oposição às ilhas de vigilância, controle e punição, há apenas o vazio. Como sugere Barotsi:

(...) tanto dentro quanto fora, as mesmas regras se aplicam. Podemos facilmente imaginar que o esvaziamento social é apenas o resultado de um mundo onde as estratégias de proteção e clausura do pai não são um crime excepcional, mas uma maneira socialmente aceitável de se criar os filhos. (BAROTSI, 2016, p.178)

Desta forma, o que se observa em *Dente Canino* é uma profusão de micro poderes descentralizados. Sob a égide de pequenas autoridades, são estabelecidos regimes disciplinares que concebem corpos dóceis. Não à toa, o corpo não disciplinado - aquele de Christina e, posteriormente, de Bruce - é violentamente castigado. Por outro lado, se o filme de Lanthimos nos apresenta diversos espaços disciplinares, o plano final - com Filha Mais Velha presa dentro do porta-malas -

possibilita uma leitura uma mudança, naquele mundo, rumo à sociedade de controle: afinal, se antes a jovem estava presa dentro da casa, esta conclusão argumenta que não há escapatória ao domínio. Retornando às disrupções, por mais que regimes de coerção sejam apresentados ao espectador em toda parte em *Dente Canino*, entendemos que o filme propõe sim um corte entre este ambiente doméstico e os demais: uma ruptura linguística/ discursiva.

2.4. Arquitetura subjetiva do confinamento

Em artigo sobre *Alpes* (2011), trabalho que se seguiu a *Dente Canino*, Asbjørn Grønstad (2022, p.56), sugere uma proposição a respeito da obra de Yorgos Lanthimos: que os filmes do diretor lidam com “a arquitetura psíquica do confinamento”. Nesta investigação das “restrições sociais e o que se poderia chamar de universo interior” (*Ibid.*, p.56), Lanthimos apresenta mundos cujas regras, ainda que absurdas e arbitrárias, não são questionadas, mas obedecidas.

Diferente de longas posteriores como *O Lagosta* (2015) e *O Sacrifício do Cervo Sagrado* (2017), onde a fonte e o motivo dos regulamentos jamais são esclarecidos, no caso de *Dente Canino* o realizador inverte a lógica, explicitando os mecanismos daquele sistema. Não obstante, como nota Papanikolaou - por meio de comparação entre *Dente Canino* e o longa mexicano *O Castelo da Pureza* (1972), de Arturo Ripstein¹⁵ - o filme de Lanthimos vai na contra-mão de seu antecessor ao não focalizar na administração do poder, mas em “como sujeitos internalizam os elementos do poder/conhecimento, os princípios de governo, e a mentalidade de constantemente ‘serem postos em xeque’”(PAPANIKOLAOU, 2022, p.154). Logo, em termos foucaultianos, o cerne aqui não é o exercício do poder, mas o processo de submissão a ele por meio da figura de corpos marcados pela docilidade.

Parte significativa da sujeição dos três jovens se dá, logo se percebe, por meio dos regimes de verdade que se estabelecem na casa. Em outras palavras, os

¹⁵ Papanikolaou traça esse paralelo motivado pela extrema semelhança do princípio que fundamenta ambos os enredos: figuras paternas que mantêm suas famílias em cárcere privado visando protegê-los das influências indevidas do mundo externo.

filhos vivem em uma realidade paralela não meramente pelo fato de estarem fisicamente isolados, mas pela construção discursiva - segundo a acepção foucaultiana - a que são submetidos pelos pais. Como observa Barotsi (2016, p.174, grifo nosso), os filhos são criados “a pensar que seu mundo acaba - fisicamente, *linguisticamente*, *culturalmente* - na cerca que rodeia sua casa”. Como já tratamos em outro momento, o último plano do filme captura Filha Mais Velha encarcerada no porta malas do carro e, mesmo antes de intentar sua fuga, ela cumpre os ritos que possibilitam esse movimento - tal como eles foram delineados por seus pais. As barreiras que impedem a saída dos jovens não são concretas, mas sim psicológicas, linguísticas, discursivas e subjetivas. Nesse ponto, cabe mais uma comparação a *O Castelo da Pureza*. No filme de Ripstein, o pai, um vendedor e fabricante de venenos contra ratos, impede que seus filhos saiam de casa por conta da impureza do mundo - percebida, sobretudo, na figura dos roedores. Não obstante, há repetidas cenas de aulas - de história, geografia, ciências e etc. -, ministradas por ele para seus descendentes. Há, portanto, um viés doutrinário, mas este não exclui uma instrução sobre o mundo. Em *Dente Canino*, por outro lado, o objetivo é o contrário.

O interesse do filme de Lanthimos nas dinâmicas de linguagem se manifestam já em seu primeiro plano: a aula gravada em fita cassete que embaralha o significado de palavras que remetem ao extramuros. Em *A Ordem do Discurso* (1999, p.35-36), Michel Foucault aborda três tipos diferentes de procedimentos que viabilizam o controle discursivo. O terceiro deles “trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim não permitir que todo mundo tenha acesso a eles” (*Ibid.*, p.36). A resignificação dos vocábulos proporcionada pelos pais é, assim, parte de uma estratégia de organização de um sistema fechado, ininteligível apenas pelos membros da casa - estabelecendo, com essas novas regras, critérios de seleção no acesso ao discurso.

Podemos citar como ilustrativo desta construção uma cena que se desenrola aproximadamente na metade da projeção, onde Christina trava um diálogo com Filho reportando-lhe um sonho que teve em que ele aparecia como um zumbi. Confuso, o jovem mente, afirmando saber o significado dessa palavra. Na cena subsequente, entretanto, o vemos perguntar à mãe o que é um zumbi e

receber como resposta: “uma pequena flor amarela”. Neste momento, dá-se uma ruptura de comunicação com o estrangeiro, uma vez que a arbitrariedade erige um fator de diferenciação e segregação entre Filho e Christina, apesar da constante proximidade física dos dois.

Situação correlata acontece em uma das primeiras cenas do filme, quando, durante um jantar, Filha Mais Nova solicita a Mãe que lhe passe o telefone, recebendo, em seguida, o saleiro. Tais distorções, flagrantes, incômodas e jocosas para o espectador, representam, entretanto, uma coesão interna que é particular àquele ambiente doméstico. Esse espaço se diferencia dos outros não tanto por sua estrutura de isolamento físico - dado que os diversos ambientes privados se constroem no filme como ilhas -, mas por suas convenções, por seu regime de verdade: dentro daquele domínio a realidade é que gatos são assassinos, uma mulher pode dar a luz a um cachorro e peixes podem aparecer espontaneamente dentro da piscina. Na esteira destes discursos particulares, originam-se, por sua vez, rituais característicos. Na acepção foucaultiana:

(...) o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso (FOUCAULT, 1999, p.39)

Parte da estranheza que emana dos filmes de Lanthimos tem origem precisamente no senso ritualístico que governa seus personagens. As situações absurdas, associadas às atuações inexpressivas e aos diálogos esdrúxulos, constroem um forte senso de coerção, como se as interações fossem ditadas por uma lógica performativa a qual os sujeitos devem necessariamente aderir¹⁶. É, nesse sentido, um ritual que orienta a conduta de Pai quando este é acordado de madrugada a ouvir gritos de Filho, por exemplo. Ao se dirigir à origem do barulho, ele encontra Filho ferido na perna e Filha Mais Nova em Pé. Enquanto o jovem afirma que foi sua irmã quem o atingiu, ela se defende dizendo ter visto um gato fugindo pela janela com um martelo na mão. Obedecendo às regras que ele

¹⁶ É a essa performatividade que Grønstad (2022, p. 55) associa uma crítica, por parte do diretor, a regimes biopolíticos. Assim, o controle do discurso e da linguagem está intimamente ligado a um manejo também sobre o corpo - que é explorado, domado e reprimido de maneira racional. Não à toa, parte significativa dos rituais familiares envolvem disputas físicas devidamente medidas e cronometradas - como quem consegue prender a respiração por mais tempo ou chegar em determinado ponto mais rápido, etc.

próprio estabeleceu, Pai ralha com Filho por ter deixado a janela aberta ao invés de censurar Filha Mais Nova, mesmo sabendo ter sido ela a delinquente. Mesmo os pais, criadores do discurso, devem acatar seus paradigmas e desempenhar os papéis que lhes são atribuídos.

Em sua análise de *Dente Canino*, Mario Psaras destaca o papel da narratividade no filme de Lanthimos - noção que dialoga com os *discursos* a que nos referimos aqui. Nas palavras do autor, as “narrativas emergem como o meio primário para a produção, legitimação e perpetuação desse perverso microcosmo familiar” (PSARAS, 2019, p.76). Além disso, Psaras tem especial interesse na relação entre narratividade e identidade, afirmando que o filme lida com a forma como narrativas podem ser utilizadas para regular a geração de determinadas subjetividades (*Ibid.*, p.75) - enfatizando, assim, a forma como as subjetividades se constroem a partir de narrativas. Com isso, entende-se que o regime disciplinar regido pelos pais tem, como importante instrumento para docilizar os corpos dos filhos, a negação destes enquanto sujeitos.

Narrativas são o que essencialmente nos ajuda a existir. Sem elas, qualquer senso de identidade se desintegra e se perde no abismo da falta de sentido. Ainda assim, esse é o abismo que *Dente Canino* propõe como um gesto ético contra outro mais perigoso, o abismo da narrativa que historicamente instituiu múltiplos regimes opressivos de subjetivação, seja ele patriarcal, familiar, nacional. (*Ibid.*, p. 89)

Olga Szmidt (2017) também dá especial ênfase aos processos de subjetivação em *Dente Canino*. A autora afirma que o universo fechado da casa constitui uma espécie de “estado de natureza” - sob a acepção de Jean-Jacques Rousseau - um mundo “pré-moderno e ‘pré-sociedade’, dentro do qual a sociedade não tem poder” (SZMIDT, 2017, p.161). Dessa forma, como observa Szmidt, os jovens do filme não se constituem como sujeitos, na medida em que o acesso ao espaço público e o contato com não parentes é uma condicionante da subjetividade moderna (*Ibid.*, p.157). Acreditamos, por outro lado, que o filme de Yorgos Lanthimos traz a tensão entre a subjetividade e a sociedade de controle e os limites que esta têm frente aos processos de subjetivação. Como afirma Hélio Rebello Cardoso Jr.:

o adestramento dos corpos nos espaços disciplinares, a sua sujeição, não garante o controle sobre o corpo criativo. De certa forma, a potência dos corpos escapa aos

dispositivos disciplinares, que se vêem perfurados, questionados e tornados ineficientes. (CARDOSO JR., 2005, p. 348)

É significativo, portanto, que um dos primeiros gestos de Filha Mais Velha após o contato com as fitas VHS seja justamente de ordem linguística/subjetiva: ela se atribui um nome. Em um diálogo com sua irmã caçula, a jovem pede para ser chamada de Bruce - pedido que é respondido com confusão, uma vez que Filha Mais Nova não entende tal conceito. Este é o movimento inicial de auto-afirmação da jovem enquanto um sujeito linguisticamente independente dentro do contexto familiar, “uma fuga linguística que se torna o primeiro passo para sua fuga real” (BAROTSI, 2016, p. 183).

Mais adiante no filme, percebe-se uma segunda manifestação afirmativa da personagem - novamente de natureza linguística. Após o ato incestuoso com seu irmão, Mais Velha reage com um enunciado que está em desacordo com o discurso doméstico. Inexpressiva e monocórdica, ela diz: “Se você voltar a fazer isso, eu arranco suas tripas, vagabunda. Eu juro pela vida da minha filha que você e o seu bando logo sairão do bairro”. Ainda que ligeiramente cômica, ou talvez reforçada pelo chiste, a fala é brutal. Filha Mais Velha é incapaz de articular por si própria uma reação ao abuso que sofreu, recorrendo, por isso, ao pastiche de uma das fitas VHS que assistiu. A despeito da jovem não compreender de maneira plena o que está falando, esse recurso manifesta um fator de diferenciação entre ela e o resto da casa - um desarranjo no discurso estabelecido.

Assim, pode-se dizer que os pequenos arroubos linguísticos/subjetivos de Filha Mais Velha transgridem os rituais vigentes na casa. Não surpreende, portanto, que a última interação dela com sua família seja literalmente uma quebra de decoro. No aniversário de casamento de Pai e Mãe, o patriarca determina que a família irá celebrar a data com uma *performance* dos três irmãos. Enquanto Filho toca violão, as duas mulheres executam uma dança em conjunto. A coreografia de Mais Velha, no entanto, aos poucos vai se deslocando do que foi combinado para uma releitura dos movimentos da cena final de *Flashdance*. Ainda que mediante uma cópia, essa dança se constitui enquanto uma intensa afirmação subjetiva de Mais Velha, ou melhor, de Bruce. Reiteramos, entretanto, que isso não significa que Lanthimos construa uma visão particularmente otimista dessa emancipação.

Como afirma Pedro Henrique Auad (2013, p. 339): “o diretor nos apresenta um espaço em que a casa não é mais o lugar dos encontros, os espaços são estéreis, sem uma possibilidade, há uma desertificação, e, igualmente à metáfora do deserto, não importa para onde se ande, estará sempre preso.”



Figura 5: Plano final de *Dente Canino*.

2.5. Cinema e Mal-Estar

No texto *Pesadelo Refrigerado: Cinema no século XXI* (2013), Pedro Henrique Auad descreve três das tendências cinematográficas dos anos 2000: o *nômade*, o *isolamento* e a *comunidade que vêm*. No caso do isolamento, Auad utiliza *Dente Canino* como exemplo e reflete sobre o enclausuramento dos personagens como uma equivalência do estado do cinema em si:

Mais importante que o personagem estar preso parece ser a imponente presença do cinema, isto é, o filme, como isolamento, acaba por produzir na verdade uma espécie de isolamento da arte no mundo de hoje: vemos os personagens presos, mas na verdade o que está preso é o próprio cinema. (AUAD, 2013, p.338)

Ao desenvolver esta hipótese, Pedro Auad considera a noção de um *cinema pós-moderno* que, segundo ele, parece demonstrar as angústias e o mal-estar da arte cinematográfica (*Ibid.*, 339). O artigo faz referência a Antoine Compagnon e seu *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (1999), onde o

acadêmico francês defende a inexistência, na pós-modernidade, da divisão entre uma arte intelectualizada e uma arte popular - o que, para Auad (2013, p. 338), “quer dizer que a arte dita ‘nobre’ perde espaço para que a arte se torne arte desde que alguém o diga que ela o é”.

Ao levarmos em conta essa indistinção - ou, nas palavras de Compagnon (1999, p.104-120) o “ecletismo”, “sincretismo” ou, simplesmente, “a não-ideologia da sociedade de consumo” que marca a pós-modernidade -, podemos depreender que o mal-estar que Auad sugere talvez se refira ao *lugar* ou *papel* do cinema dito artístico na contemporaneidade. Nesse sentido, *Dente Canino* assume esse entre-lugar eminentemente pós-moderno ao misturar referências intelectualizadas - atuações remissivas de Robert Bresson e uso da violência à la Michael Haneke e Lars Von Trier - a produtos marcantes da indústria cultural - as fitas de *Tubarão*, *Flashdance* e *Rocky*. Desta forma, o “tempo do tédio” tratado pelo autor (AUAD, 2013, p.339) - aquele que é experimentado pelos três irmãos dentro da casa - reflete uma incomunicabilidade, um vazio deste cinema que busca seu lugar. Por conseguinte, os diálogos de *Dente Canino* - e da Estranha Onda Grega em geral - são reveladores desta tendência: são esdrúxulos, desconexos e absurdos.

Partindo da colocação proposta por Pedro Henrique Auad e levando em conta nosso questionamento acerca do *lugar* deste cinema, a sequência do espancamento de Filha Mais Velha se mostra admiravelmente elucidativa. Pai pega uma fita VHS - um cinema materializado, portanto - e a utiliza para atingir a jovem na cabeça. Esta sequência levou o crítico Marcelo Hessel a afirmar que *Dente Canino* pode ser acusado de muitas coisas, menos de dissimulação: “Yorgos Lanthimos não esconde que faz cinema para sadomasoquistas”¹⁷. Clarificando ainda mais essa leitura, existe ainda uma reiteração desse ato: a punição de Christina com o aparelho VCR. Como mencionamos no capítulo anterior (p. 14), o longa ora analisado é costumeiramente lido como o trabalho inicial da Estranha Onda. - o que nos leva a questionar, tendo em vista esse aspecto fundacional, como assimilar um cinema que aberta e repetidamente golpeia seu espectador?

¹⁷ Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/critica-dente-canino> >. Acesso em 05 out 2023.

Outra cena marcante do cinema grego - feita vinte anos antes das que acabamos de descrever - pode nos indicar um caminho.

Paisagem na Neblina (1988), de Theodoros Angelopoulos, conta a história de duas crianças - um casal de irmãos - que deixam Atenas atrás de seu pai que, supostamente, está na Alemanha. No meio de sua jornada, eles encontram uma trupe de atores e desenvolvem um vínculo especial com Orestes, o motorista da companhia. A cena em questão retrata o homem junto às crianças vagando pelas ruas de uma pequena cidade quando encontra, no chão, um pedaço de filme 35mm. Ele apanha a película, a aproxima de um foco de luz e o que se vê são quadros em branco. Não obstante, Orestes sugere uma imagem: “Vocês não conseguem ver, atrás da neblina, à distância, uma árvore?”. No último plano do longa, os irmãos encontram a árvore encoberta pela neblina. Neste filme, o cinema, representado em sua materialidade, é marcado por um aspecto onírico - um tanto romântico e utópico. No final do século XX, Angelopoulos parece defender o idealismo como ferramenta para a construção de um mundo mais humano. No início do século XXI, no entanto, a falência de ideologias leva a uma percepção de inércia, de impossibilidade de mudanças. Assim sendo, o cinema *Dente Canino* não permite esperanças: há apenas o incômodo, a clausura e a selvageria.

Podemos ainda pensar em dois sentidos de agonia para um cinema que busca no estranhamento seu lugar. Por um lado, pensar no público da Estranha Onda Grega, em *para quem* ela fala. Como citamos no capítulo anterior, essa produção possui um mercado extremamente limitado¹⁸ e tem no circuito internacional de festivais sua principal estratégia de divulgação. Mesmo assim, esse cinema não é popular em seu país de origem. Por outro lado, podemos nos valer da interpretação da citação de Mark Fisher a Fredric Jameson ao interpretar o do suicídio de Kurt Cobain em 1994:

(...) tal qual a cultura pós-moderna em geral, Cobain se encontrou em ‘um mundo onde a inovação estilística não é mais possível, [onde] tudo o que restou é a

¹⁸ A exceção notável desta reduzida visibilidade seria Yorgos Lanthimos que, ao emigrar para o Reino Unido, teve um acesso relevante ao mercado anglófono. O sucesso de público e crítica dos seus dois últimos longas, *A Favorita* (2018) e *Pobres Criaturas* (2023), são uma exceção na Estranha Onda Grega - se é que estes filmes protagonizados por americanos e britânicos e falados em língua inglesa podem ser entendidos como integrantes da Onda.

imitação de estilos mortos, o falar através de máscaras e com as vozes dos estilos em um museu imaginário' (FISHER, 2009, p.9).

A Estranha Onda parece não ignorar a capacidade de subjetivação do cinema - como o caso de *Filha Mais Velha* sugere. No entanto, levando em conta os dois fatores supracitados, temos um cinema que existe em um contexto onde “tudo” já foi dito e não há quem escute. Há, portanto, apenas o vazio de uma arte que compreende a sua potencialidade. Gilles Lipovetsky, citado por Compagnon (1999, p.122), afirma que a “Sociedade pós-moderna significa [...] desencanto e monotonia do novo, [...] nenhuma outra ideologia política é capaz de inflamar as multidões [...]; doravante é o vazio que nos dirige, um vazio, porém, sem o trágico e o apocalíptico”. Ao considerar um cinema agônico, podemos pensar essa agonia como a imersão no vazio, na “duração sem por quê”, como sugere Auad (2013, p.338).

Ao invés de buscar o rompimento com a anestesia do espaço-tempo presentificado pós-moderno, como faz o *cinema de fluxo*¹⁹ (VIEIRA JR., 2014, p.122), a Estranha Onda Grega abraça essa temporalidade e expõe sua atonia para o público. Aqui, uma vez mais, a noção de Giorgio Agamben (2009) se faz útil: os filmes mergulham nas trevas do contemporâneo e é por isso que o que é comunicado por eles é o desconforto. Frente ao vazio, a Estranha Onda parece usar a agonia como sua força motriz, abraçando a prerrogativa de que o cinema e, por extensão, a arte, tem o papel de inquietar, de tirar o espectador de sua zona de conforto. Não apenas através da violência - como é o caso de Lanthimos e Avranas - mas também pelo absurdo que é retratado na diegese com naturalidade. As situações exibidas em tela constroem quem as observa porque, em certa medida, elas são familiares. A “distopia” desses filmes, como alguns definem, nada mais é do que a extrapolação de percepções do mundo cotidiano e ordinário. Esse é um dos motivos que nos fazem julgar que *estranha* é uma caracterização adequada a esta cinematografia: a sensação de estranheza deriva da familiaridade fora de lugar.

¹⁹ Trataremos do cinema de fluxo em comparação com a Estranha Onda Grega nos capítulos precedentes, em especial na seção 4 - *Afeto em Piedade* (p.43) - e 5 - *Tempo em Fruto da Memória* (p.87).



Figura 6: O espancamento com fita VHS.

3. Espectatorialidade e Realismo em *Interrupção*

3.1. Enredo

Um palco de teatro, uma arma real. Orestes reencontra sua mãe, Clitemnestra, e planeja matá-la para vingar o assassinato de seu pai, o rei Agamemnon. O ator ergue uma pistola automática sem saber que ela está carregada - fato ignorado por quase todos os presentes, inclusive a plateia. Ciente de seu destino, a atriz de Clitemnestra eleva os braços e apela para uma canção em inglês, mirando “Orestes” no fundo dos olhos. O canto se interrompe ao som de um estalido - seguido, por sua vez, por alguns gritos. A atriz cai no chão. Em uma câmera subjetiva, vemos seu corpo sendo arrastado enquanto a pistola é subtraída do atirador. Uma voz anuncia o intervalo. A cortina se fecha.

Interrupção (2015), de Yorgos Zois, se inicia com a descrição da peça sendo apresentada: uma versão pós-moderna da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo. Agamemnon, rei de Micenas, retorna para sua cidade após uma ausência de dez anos durante a Guerra da Tróia. A rainha Clitemnestra - em conluio com seu amante, Egisto - planeja e efetiva o assassinato do monarca. Orestes, filho do casal real, retorna do exílio e vinga a morte do pai, assassinando sua mãe. Após o matricídio, Orestes começa a ser perseguido pelas Fúrias e, com a ajuda do deus Apolo, consegue fugir para Atenas. Lá, a deusa Atena institui um tribunal para julgar os atos de Orestes. Na peça que vemos em tela, os atores vestem roupas modernas, Agamemnon é morto por uma arma de fogo e a cenografia se resume a luzes tubulares carregadas pelos atores e um grande cubo de vidro.

Após o assassinato de Agamemnon no entanto, as luzes se apagam. Jovens armados trajando roupas escuras irrompem da plateia e adentram o palco. Um deles toma um microfone e anuncia: “Boa noite. Pedimos desculpas pela interrupção. A peça será retomada em instantes. Ontem saímos e eu dancei com uma garota até o amanhecer. Somos o Coro e a partir de agora seremos seus guias essa noite”. Sem embargo, o público parece ignorar que esta interrupção não faz parte da peça. Para o espectador do filme começa a mescla entre a realidade

diegética e a ficção que se desenrola no tablado, não havendo um claro discernimento entre suas fronteiras.

Dando prosseguimento aos trabalhos, o porta-voz do Coro - que assume a função de diretor da peça - convida oito pessoas da plateia a integrar o elenco em cena. Suas origens variam: um funcionário público, uma advogada com seu filho pequeno, uma diretora de escola e sua irmã desempregada, um ator e dois funcionários do teatro - um dos quais sonha em se tornar diretor. A partir daí os convidados começam a seguir as instruções do porta-voz, criando novos sentidos e buscando dialogar acerca das escolhas tomadas na nova interpretação da história de Orestes. De início, eles tentam buscar um final alternativo, mais “de acordo” com o século XXI: Clitemnestra não é morta, mas sim perdoada pelo filho. Performada esta interpretação, seguem-se aplausos e um novo debate entre os convidados, ao qual a conclusão é que o resultado é insuficiente. Como afirma a advogada, ela e seu filho haviam ido à peça esperando ver Orestes assassinar Clitemnestra. A situação é reencenada e ocorre o assassinato já descrito no início deste capítulo.

Segue-se a apresentação. A advogada pede para ir embora com seu filho e o porta-voz o permite. O intérprete de Orestes - um dos convidados - é chamado de assassino pelo elenco original. Quase em transe, ele deixa o palco e se dirige lentamente para a saída do teatro, sem qualquer impedimento. Desta forma, retorna à cena o “real” ator para reassumir seu papel. Ele é logo confrontado pela porta-voz e há uma altercação entre os dois. A peça segue: Apolo ajuda Orestes fazendo as Fúrias dormirem. Com os membros do Coro deitados no palco, os convidados tentam fugir.

Neste momento, o filme se desgarra do palco, seguindo um espectador que deixa seu lugar para ir ao banheiro. A câmera acompanha seu lento caminhar enquanto ele passa pelo saguão antes de chegar ao sanitário. Ali, no andar de baixo, o homem vê os convidados sendo agredidos e forçados de volta para dentro da sala por membros do Coro. Isso não parece incomodá-lo - ele apenas observa, não tomando qualquer ação ou sequer se desviando de seu caminho.

A câmera retorna uma vez mais ao palco. Atores e convidados são perfilados e se prosseguirá o julgamento de Orestes pelo tribunal da deusa Atena.

O porta-voz, no entanto, inova, propondo que será a plateia a dar o veredito. O ator de Orestes se dirige ao microfone para fazer seu depoimento, mas, de imediato, admite a culpa. “A peça acabou”, ele grita para o público, “vão embora”. Após o silêncio dos espectadores, o ator insiste. Novo silêncio seguido de moderados aplausos. Lentamente, as pessoas começam a levantar-se. O porta-voz sobe ao palco e vê, incrédulo, o público se dirigir à saída. Em desespero, ele leva a pistola à cabeça e dispara. Novo silêncio. Os espectadores voltam ao seus lugares. Outro membro do Coro se dirige ao microfone, passando por cima do cadáver do colega, e simplesmente profere: “*Deus ex machina*”.

Toma o microfone então, uma mulher. Ela profere o mesmo texto dito pelo falecido porta-voz quando este subiu ao palco pela primeira vez, inclusive a referência a “ontem dancei com um garoto até o amanhecer”. A nova porta-voz declara, então, o julgamento de seu falecido colega. Apontando para o corpo ela pergunta ao público - que ela define como os cidadãos de Atenas - se ele era culpado. A maior parte dos espectadores responde positivamente. Todos no palco são obrigados a se despir.

Começa a chover no palco. A mulher, em prantos, se debruça sobre o corpo caído no chão e começa a retirar suas roupas. Os membros do Coro levam o cadáver para longe. A chuva para. Atores e convidados veem-se sozinhos no palco. Enquanto eles começam a se vestir, ecoam vibrantes aplausos vindos do público. *Fade to black*. Em uma espécie de epílogo, vê-se um plano fixo mostrando um pequeno baile: no canto da tela, os dois porta-vozes do Coro dançam juntos.

3.2. Dispositivo, Visão e Espectador

Neste capítulo, visamos debater a espectadorialidade na Estranha Onda Grega a partir da longa-metragem *Interrupção*. Para tanto, usaremos como base a ausência de limites claros entre realidade e ficção na diegese de *Interrupção* e argumentaremos que o filme propõe uma disrupção da espectadorialidade. De início, no entanto, lidaremos com a questão do *dispositivo* e da formação do

observador moderno para, enfim, nos debruçarmos sobre a postura que a Onda tem com seu espectador - e como isso passa por uma desconstrução do realismo cinematográfico.

O mote de *Interrupção* deriva de um caso real ocorrido na Rússia em 2002: no dia 23 de outubro daquele ano, o teatro Dubrovka de Moscou foi tomado de assalto por terroristas chechenos, que fizeram os mais de 800 espectadores reféns. Por alguns minutos, o público não compreendeu que se tratava de uma investida real. Para além desse ponto de partida, Yorgos Zois comentou, em entrevista ao canal teuto-francês ARTE²⁰, a origem da ideia que o guiou na construção de seu longa: ele estava de férias e foi tirar uma foto de sua namorada quando, ao observar o visor da câmera, teve um “estalo”. O diretor afirma que este momento o levou a refletir sobre o enquadramento como uma construção de mundo e como ela poderia ser manipulada. Pondo em outros termos, Yorgos Zois se dispõe a pensar o cinema enquanto *dispositivo* - de acordo com o desenvolvimento que Giorgio Agamben (2009) propõe ao uso desse termo por Michel Foucault. Como define o filósofo italiano (AGAMBEN, 2009, p.40): dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

Tendo em mente a definição de Agamben, podemos afirmar que no livro *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*, Jonathan Crary traça um histórico dos dispositivos ópticos do século XIX de forma a, em paralelo, debater a construção histórica da visão - como ele mesmo afirma (CRARY, 2012, p.11). O autor norte-americano problematiza a historiografia que pretende uma continuidade entre a câmara escura e o cinema, afirmando que nos anos mil e oitocentos há uma ruptura com os modelos clássicos de visão - corte que, por sua vez, é inseparável de uma ampla reestruturação do conhecimento (*Ibid.*, p.11). A pesquisa de Crary mostra-se valiosa no presente capítulo uma vez que objetivamos investigar as articulações entre espectador, dispositivo, tecnologia e os regimes de crença associados a essas tecnologias.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdjYwfRJPnk>>. Acesso em 13 dez 2023.

Grosso modo, Jonathan Crary argumenta que houve uma mudança de modelos de visão objetiva - cujo principal símbolo era a câmara escura - para modelos de visão subjetiva. Mais especificamente, a subjetividade, aqui, era “a noção que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e funcionamento de nosso aparelho sensorial” (CRARY, 2013, p.34). Tal mudança epistemológica significava que os sentidos humanos - a visão inclusa - eram passíveis de serem controlados por técnicas exteriores ao corpo. Como afirma Jonathan Crary: “Trata-se de técnicas disciplinares que solicitaram uma concepção de experiência visual como algo instrumental, modificável e abstrato, e que jamais permitiram que um mundo real adquirisse solidez e permanência” (CRARY, 2012., p. 32).

Essa ideia de Crary nos interessa porque *Interrupção* é construído a partir das fronteiras ambíguas do real, da arte, da verdade e da ficção - onde, justamente, o mundo real jamais adquire solidez. Se, na leitura de Crary, o observador é totalmente assumido como um corpo e a visão torna-se aberta a procedimentos externos - de normalização e disciplina - a verdade da visão se situa no corpo e nas suas sensações, que podem ser controladas por técnicas externas de manipulação e estimulação. No filme, Zois joga com a subjetividade do olhar do espectador ao jamais propor a definição do que de fato acontece naquele ambiente diegético. Em outras palavras, o diretor busca, no desnorreamento do observador, evidenciar as formas como o dispositivo pode afetar as percepções deste.

Um elemento importante dos dispositivos ópticos oitocentistas descritos por Crary é a forma como sua operação é indisfarçável, tal como o modo de subjetivação que delineiam (*Ibid.*, p.129). Este, no entanto, não era o caso da fotografia, uma vez que este equipamento “recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito ‘livre’, da câmara escura, ainda era possível” (*Ibid.*, p.132). Neste ponto, Joana Nigri Ferreira (2015) afirma que Crary é dúbio, uma vez que o autor identifica uma suposta continuidade entre a câmara escura e a câmara fotográfica ao mesmo tempo em que admite que a fotografia está inserida em um outro regime de conhecimento.

Entretanto, a fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmara escura, unidos em um único ponto de vista. Ela transformou a nova câmara em um aparato fundamentalmente independente do espectador, não

obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo. As bases do espetáculo e a “percepção pura” do modernismo abrigam-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações seus espectros, como fundamento da visão (CRARY, 2012, p. 133)

O cinema, com seu automatismo e descolamento corporal proporcionado pela sala escura, aprofunda ainda mais essa suposta contradição: ainda que o observador seja fisiologicamente impactado pela imagem, a fantasmagoria do cinema é suficientemente forte para dar a impressão de que ele se sustenta em termos próprios (FERREIRA, 2015). É esta dinâmica, argumenta Joana Nigri Ferreira, que leva à problematização da passividade espectral no cinema.

Em contrapartida, essa é precisamente uma das acepções contestadas por Jacques Rancière em sua coletânea de ensaios *O Espectador Emancipado*, obra em que o filósofo francês apresenta desdobramentos de seu livro anterior, *O Mestre Ignorante*. Nele, Rancière narrou a experiência pedagógica de Joseph Jacotot no século XIX - um docente francês em meio a alunos neerlandeses sem uma língua franca que ligasse mestre e discípulos além de um simples objeto: uma versão bilíngue de *Telêmaco*. Não obstante essa limitação, alguns dos estudantes tiveram êxito no aprendizado do idioma francês.

Desta singular experiência de ensino, Jacotot - e, em sua esteira, Rancière - chega à conclusão de que não há uma real distância entre as inteligências de mestre e discípulo. Como define Jacques Rancière: “um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública” (RANCIÈRE, 2014, p.7). Rancière nota que esta teoria pedagógica anterior - e que ainda perdura - se baseia na edificação prévia de um abismo entre mestre e aluno, uma distância a toda hora reafirmada por meio da ratificação da incapacidade do discípulo. Contra essa prática, que Jacotot chama de *embrutecimento*, ele elege como princípio básico a igualdade das inteligências, que “não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações” (*Ibid.*, p. 14). Neste sentido, a emancipação intelectual seria a corroboração dessa equidade.

Ao expandir esta reflexão para o mundo da produção artística contemporânea - com foco especial nas relações entre arte e política -, Jacques Rancière se dedica, em *O Espectador Emancipado*, à questão da espectralidade. Ao traçar um pequeno histórico da compreensão acerca do espectador, sobretudo no teatro, o filósofo francês remete a uma percepção negativa associada à passividade. Há, segundo ele, um paradoxo: o teatro é feito, necessariamente, de espectadores, mas estes olham sem conhecer nem agir. Como define Rancière acerca da conclusão platônica: “o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores” (*Ibid.*, p. 9).

Buscando quebrar essa lógica, surge na modernidade uma nova proposta de teatro: um teatro sem espectadores. Isso, obviamente, não se refere a uma apresentação sem audiência, mas a uma performance onde o espectador seja um participante *ativo*. Jacques Rancière pontua duas “grandes fórmulas” (*Ibid.*, p. 10) com este objetivo. A primeira, cujo exemplo mais marcante é Bertolt Brecht, jaz em oferecer ao espectador a *estranheza*, deslocando-o de seu fascínio derivado da aparência mimética e da empatia com os personagens e oferecendo, ao invés disso, uma incógnita cujo significado ele deve explorar. A segunda, exemplificada no trabalho de Antonin Artaud, se baseia na eliminação da distância entre o observador e o espetáculo - um teatro voltado para o corpóreo/sensorial em que o audiência é desprovida de seu apartado voyeurismo.

Retornando ao cerne da emancipação intelectual a partir do trabalho de Joseph Jacotot, Rancière reforça que, ao buscar combater a passividade do espectador, ambas as novas fórmulas teatrais assumem, todavia, o abismo existente entre atividade e passividade. Desta forma, Rancière defende como princípio básico da igualdade das inteligências a inexistência dessa distância. Ele questiona a oposição entre olhar e agir, partindo do pressuposto que olhar *é* agir. Por isso, não diferente do aluno ou do intelectual, o espectador age na medida em que traça relações, interpreta e concatena o que enxerga. O espectador:

Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2014, p.17)

Consequentemente, Rancière sustenta que a igualdade entre artista e observador é um princípio, e não um objetivo. Ser espectador é, afirma ele, nossa condição normal - uma condição que possibilita a aprendizagem e o ensinamento, a agência e a sapiência. Assim, se a emancipação do espectador jaz no “poder de associar e dissociar” (*Ibid.*, p. 21), veremos que *Interrupção* - e a Estranha Onda Grega em geral - centraliza essa dinâmica em tela e na sua relação com o público.

3.3. O Ato de Ver

Ao comentar *Interrupção*, Yorgos Zois dá especial atenção para o fato de seu filme se passar dentro de um teatro. Como salienta o realizador²¹, a palavra teatro deriva do grego *Theatron*, cujo significado é lugar de onde se vê. Desta forma, Zois pondera que: “*Interrupção* é um filme sobre o ato de ver”. Partindo do caso do ataque checheno ao teatro Dubrovka de Moscou, *Interrupção* prolonga os breves instantes de embaralhamento entre ficção e realidade vivenciados pelos espectadores daquele atentado e os estabelece como princípio fundamental.

Assim sendo, *Interrupção* se constrói sobre uma zona cinzenta. Há uma confusão entre o que constitui a realidade e o que é ficcional, ou, mais especificamente, o que é *percebido* como um ou como o outro - uma vez que como vimos na reflexão de Crary, a experiência moderna da percepção a partir dos imperativos da modernização capitalista, implica levar em conta técnicas de impor a atenção visual, a racionalização e o gerenciamento da sensação, ou seja, a visão é afetada por sensações. Desta forma, o espectador do filme adota logo cedo o entendimento de que a interferência se trata, de fato, de um ataque terrorista com armas reais, visto que o próprio título do filme encaminha para essa leitura. É por esse motivo que a forma como Zois constrói a passividade do público no teatro se torna, para quem está do outro lado da tela, tão incômoda - afinal de contas, aquelas pessoas ignoram um fato que nós acreditamos conhecer. Nesse

²¹ Disponível em <<https://www.thegreekfoundation.com/art/interruption-a-film-by-yorgos-zois>>. Acesso em 6 fev 2024.

sentido, é exemplar o plano sequência que acompanha o espectador que deixa seu lugar para ir ao banheiro (**Figura 7**). Do lado de cá do ecrã, soa absurda a incapacidade deste homem de reconhecer as agressões reais que ele presencia a poucos metros de distância.

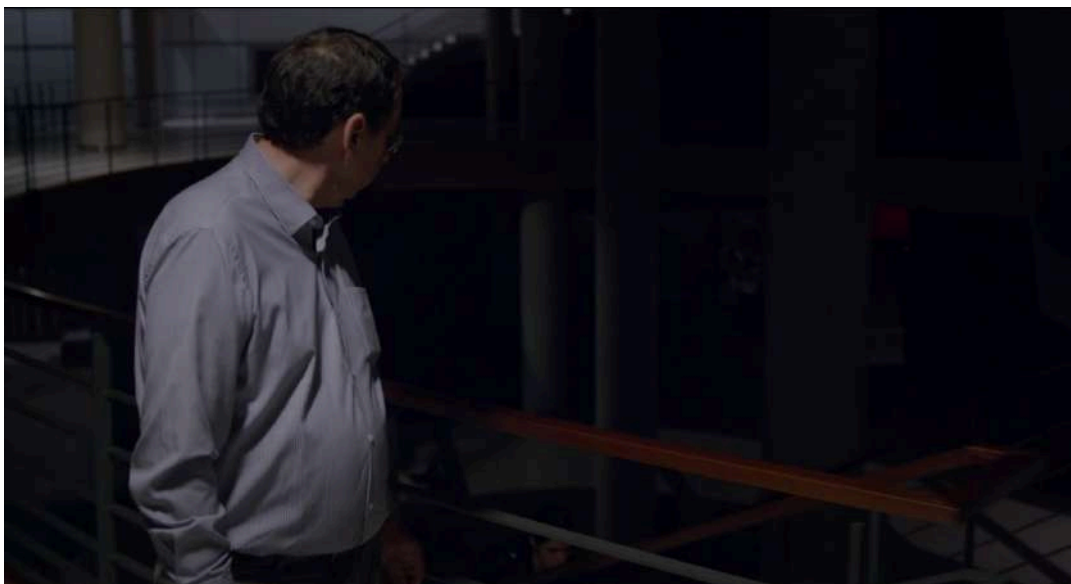


Figura 7: O espectador a caminho do banheiro em *Interrupção*.

Com o avançar do filme, no entanto, essas certezas começam a esvanecer. A forma como os integrantes do Coro deitam desarmados no palco enquanto passa na tela ao fundo um vídeo da atriz (que supomos) assassinada ajuda a minar a convicção naquele ambiente hermeticamente controlado. O mesmo se dá com a autorização de que alguns participantes deixem o teatro e - mais adiante no terceiro ato - com a morte do porta-voz e sua consequente substituição. Por conta destes elementos, julgamos que uma crítica da passividade é uma leitura deveras simplificada do que *Interrupção* dispõe em seus 110 minutos de duração. A escolha por uma peça de teatro certamente predispõe esse debate, uma vez que - como lembra Rancière - o paradoxo do espectador se manifesta nesta arte de forma latente. Curiosamente, o fato da peça em questão ser uma versão pós-moderna da *Oresteia* justifica, em tese, a aceitação que a plateia tem com as cenas inusitadas que se desenrolam no palco. Em outras palavras: o público se mantém imóvel justamente por estar familiarizado com as abordagens contemporâneas que visam o engajamento do observador.

Ao erigir como problemática central o ato de ver, *Interrupção* lida também com o *como* e o *de onde* se vê. Evidentemente, não é à toa que Yorgos Zois apresenta, no filme, um deslocamento espectral. Há os que permanecem no escuro, a todo momento observando, e aqueles que, retirados de sua posição anterior, sobem ao palco para participar da encenação. Nesse sentido, o filme se baseia numa lógica de plano e contraplano: aqueles que vêm e aqueles que são vistos.

Neste deslocamento, onde se insere, então, o espectador do longa? Significativamente, a construção da *mise-en-scène* de Yorgos Zois inclui, na maior parte do tempo, a câmera dentro do palco, de forma que aquele que vê o filme se encontra em uma posição análoga a dos convidados - ou seja, desorientado sobre o que é ficção e o que é realidade. Assim, além de apresentar uma versão pós-moderna de *Oresteia*, *Interrupção* integra-se de maneira mais ampla em um estado de coisas na arte contemporânea. Nas palavras de Rancière:

Essas histórias de fronteiras por transpor e da distribuição dos papéis por subverter confluem para a atualidade da arte contemporânea, na qual todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes. Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas; escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações. (RANCIÈRE, 2014, p. 24)

Em *Interrupção*, a confluência entre teatro e cinema oferece, justamente, um embaralhamento no regime de visibilidade - ou, pondo em outros termos, uma disrupção da espectralidade. Se, como referencia Rancière, existe um entendimento de que o teatro é o espaço onde o público confronta a si mesmo enquanto coletividade, a construção do longa de Zois oferece ao espectador do filme um espelho em que ele é defrontado em sua posição de observador. Na medida em que a câmera nos insere na dinâmica do palco, também somos observados pela plateia do teatro - e a nossa reação ao filme, assim como a de quem está do outro lado da tela, faz parte da performance (Figura 8). Além disso, é notável como os dois públicos - o da peça e o do filme - têm percepções opostas acerca do desenrolar dos fatos.

Desta forma, Yorgos Zois traça um metacomentário sobre a suspensão da descrença. Enquanto para o público do teatro o palco estabelece uma ruptura - um espaço onde convencionou-se que o desdobrar de ações não é real e quase tudo é permitido -, o mesmo acontece com o quadro cinematográfico. A confusão que se apossa do espectador do filme acerca do que é real ou não no longa ora analisado é, afinal, um total contrassenso: ele sabe que se encontra diante de uma obra ficcional.



Figura 8: A plateia em *Interrupção*.

Ao final do filme, a incerteza que se construiu ao longo de toda sua duração não é solucionada: não há resposta definitiva sobre a verdade ou ficção daqueles acontecimentos. Em entrevista²², Zois argumenta que um dos seus objetivos era abordar a forma como cada pessoa vê o que deseja ver. Não importa, portanto, uma presumida elucidação. O significativo é o deslocamento, a sensação de *estranheza* que perdura na falta de respostas e o caminho trilhado por cada um à guisa de conclusão. O que vale é, sobretudo, a confrontação do espectador com sua posição e a forma como ele aceita, ou não, o que enxerga diante de si.

Seria, assim, o público de *Interrupção* passivo? Na entrevista citada acima, o diretor também afirma que visava expressar como uma autoridade pode moldar nosso entendimento da realidade. Paradoxalmente, não é isso que

²² Disponível em: <<https://cineuropa.org/en/interview/298645/>>

percebemos no final do longa. Sob esse ponto de vista, a figura que certamente guiaria o entendimento da plateia seria a do porta-voz. Depois de morto, no entanto, ele é julgado pelo público e o resultado é inequívoco: ele é declarado culpado. Ainda que permaneça no teatro, imóvel - quase se constituindo como uma parte integral daquele espaço, tal qual as pilastras ou o teto - o público é capaz de traçar juízos por conta própria. É ingênuo, portanto, declará-lo passivo. Nas palavras de Jacques Rancière: “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”. (RANCIÈRE, 2014, p.23)

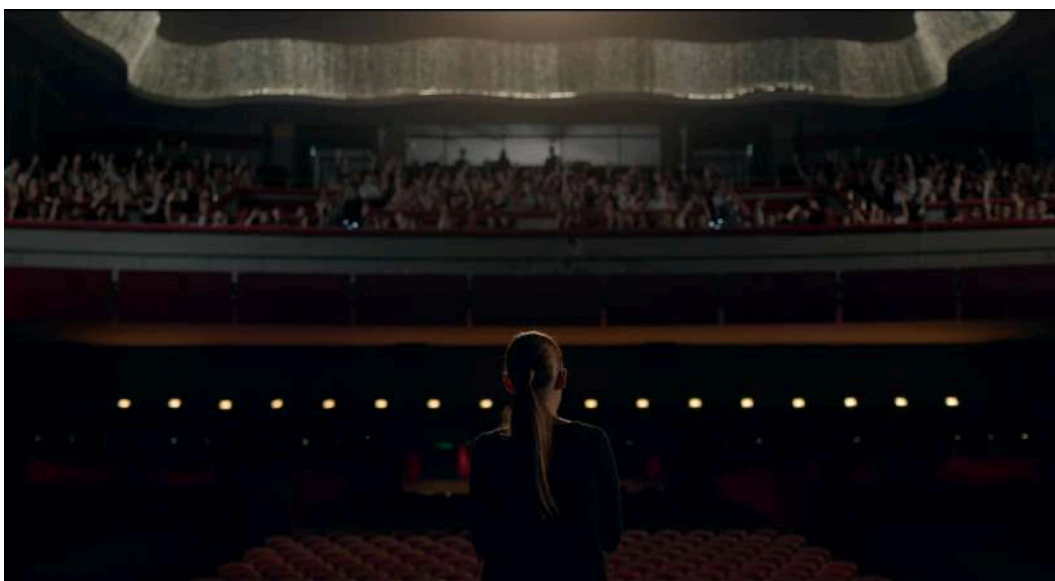


Figura 9: O referendo do público.

3.4. Realismos e Efeito do Real

Aproximadamente na marca de quarenta minutos de *Interrupção* há uma sequência que se destaca do resto do longa: o filme se desgarrá pouco a pouco de seus personagens. De início, vemos o palco através de uma câmera de segurança (Imagem X). A seguir, esse mesmo registro se encontra em um monitor no canto da tela, até que o plano se afasta e o que observamos é uma série de monitores em uma sala de vigilância vazia. Na sequência, observa-se o *hall* de entrada do teatro com um piano e, na parede acima deste, a mesma imagem da câmera de segurança

sendo transmitida ao vivo. Neste momento, Yorgos Zois traz explicitamente o foco para o dispositivo fílmico e, por extensão, para o sentido de realidade engendrado pelas imagens. Ana Maria Acker (2020) reflete sobre o uso narrativo de dispositivos como câmeras de segurança no cinema deste início de século e defende que a incorporação destes aparatos traz destaque para o olhar “disperso e desmaterializado” da atualidade:

A máquina vê alguém que observa e tal presença e colabora para a tensão de não se saber ao certo quem ou o que olha para os personagens no filme. O olhar é desmaterializado em aparelhos, e isso se intensificou a partir da câmara obscura, como se as imagens de síntese finalizassem um processo iniciado séculos atrás. (ACKER, 2020, p.161 e 162)



Figura 10: Câmera de segurança em *Interrupção*.

A citação de Acker à câmara escura é fortuita, pois uma vez mais traz a questão da subjetividade do olhar, como trata Jonathan Crary. Em *Técnicas do Observador*, Crary aborda brevemente a economia da imagem fotográfica e, relacionando-a à perspectiva de Marx sobre o dinheiro, afirma que em ambos criam “um novo conjunto de relações abstratas entre indivíduos e coisas, e impõem essas relações como sendo o real” (CRARY, 2012, p.22). Se Jonathan Crary descreve em seu livro a formação de uma percepção que se localiza exclusivamente no corpo, o autor também afirma que o dispositivo fotográfico faz perdurar a falsa noção do “sujeito livre” com uma percepção objetiva da realidade

- noção tributária do espectador da câmara escura (*Ibid.*, p.132). Neste sentido, a união entre observador e aparato sob um mesmo ponto de vista combinada à essencial independência da câmera com relação observador (*Ibid.*, p. 133) contribuíram para o sentido de objetividade e o efeito de realidade da câmera fotográfica - herdado, por conseguinte, pelo aparato cinematográfico. É essa dinâmica que Yorgos Zois problematiza ao oferecer destaque para os registros impessoais das câmeras de segurança. Como destaca Azambuja:

A relação do sujeito com a realidade à sua volta é fundamentalmente determinada pela sua visão de mundo. Em outras palavras, a sociedade moderna toma a fotografia como sendo fidedigna à realidade, pois nesse contexto histórico e sociocultural isso faz sentido. (AZAMBUJA, 2015, p.7)

Não obstante, uma parte importante do sentimento de ambiguidade que *Interrupção* causa em seus espectadores está relacionado à sua abordagem acerca do realismo enquanto estilo. A predominância da câmera na mão que acompanha os personagens com algum grau de incerteza - por vezes falhando na tentativa de manter os atores devidamente enquadrados e/ou em foco - transmite a ideia do registrar das ações conforme elas se desenrolam. Existe, nesses momentos, um olhar quase documentarístico - ao menos no que se refere ao espaço do palco. A montagem baseada no movimento, o desenvolver linear dos fatos - dentre outros componentes - também respondem por essa percepção.

Conforme afirmam Lúcia Nagib e Cecília Mello (2009, p. xvi): “Práticas cinematográficas são constantemente consideradas ‘realistas’ quando operam na confluência entre cinema e noticiário, em geral, e televisão, em particular, de modo a partilhar o seu imediatismo e o acesso direto à realidade.” Nesse sentido, *Interrupção* difere-se de outros filmes da Estranha Onda Grega, onde a câmera tende a guardar distância, os planos são mais longos e tudo está em foco - como se percebe no já analisado *Dente Canino* e no objeto do próximo capítulo, *Piedade* - obras que dialogam com aquela que é, quiçá, a definição canônica do realismo cinematográfico: a de André Bazin. Portanto, além de trazer a questão do efeito do real imanente à imagem e ao aparato cinematográficos, *Interrupção* também lida com a suspensão da descrença na narrativa ficcional - neste caso, através da subversão da abordagem realista.

Ao desenvolver sua pesquisa sobre o surgimento do *novel* e da noção de ficção, Catherine Gallagher (2009, p.641) descreve a importância de suspender-se a necessidade da verdade literal para a formação da subjetividade contemporânea: foi essa condição, afirma Gallagher, que possibilitou a adoção do papel-moeda. Assim, Catherine Gallagher trata da origem da ficcionalidade como a capacidade de se aceitar uma abstração - um acordo entre autor, obra e público. Em outras palavras, ao subverter as convenções realistas, Yorgos Zois relembra ao espectador a escolha que este teve em aceitar o que é visto em tela como *realidade*. Como citamos anteriormente, a própria questão entre verdade e mentira dentro de *Interrupção* é despropositada, uma vez que sabemos tratar-se de uma obra ficcional.

Retornando ao realismo enquanto estilo, Nagib e Mello (2009, p. xv-xvi), também lembram que todos os níveis do audiovisual são permeados pela questão do realismo. Dos meios de gravação à percepção, do efeito de realidade ao seu uso enquanto gênero, o realismo é profundamente identificado com a própria natureza do cinema. Não surpreende, portanto, que esta questão se faça presente no estudo teórico da sétima arte desde o início do século XX - com Béla Balázs, Jean Epstein, Umberto Barbaro e, mais adiante, nos estudos de Siegfried Krakauer e o já citado André Bazin. No caso da presente análise sobre a Estranha Onda, as colocações de Nagib e Mello acerca do uso do realismo enquanto estilo se mostram bastante pertinentes:

Correntes e movimentos cinematográficos, por sua vez, recorreram frequentemente ao realismo como estilo, a fim de revelar dimensões políticas, sociais, psicológicas ou místicas da realidade que eram ocultas ou desconhecidas, como o realismo poético francês dos anos 1930, o neorealismo italiano da década de 1940 e os vários ciclos de novas ondas e novos cinemas (...) (NAGIB e MELLO, 2009, p. xvi).

No caso da Estranha Onda Grega, a adoção do realismo enquanto estilo funciona sob outro prisma. Autores como Karalis (2017) e Papanikolaou (2021) apontam para as relações desta cinematografia com a tradição realista do cinema grego - independente de sua variante²³ - mas, ao mesmo tempo, destacam sua

²³ Dimitris Papanikolaou lista diferentes abordagens realistas no cinema grego: o *realismo poético*, de Nikos Koundouros e Michael Cacoyannis; o *neorealismo grego* de Alekos Alexandrakis e Pantelis Voulgaris; o *docurealismo* de Takis Kanellopoulos e Konstantinos Giannaris; e o *realismo*

lógica disruptiva. Como ambos salientam: estes filmes partem de abordagens cinematográficas realistas e optam por subvertê-las.

Para Vrasidas Karalis, é neste ponto que jaz a *transgressão* que ele associa à Estranha Onda: a frustração das expectativas do que o cinema deveria fazer por meio de uma quebra visual. O autor afirma que a linguagem destes filmes confronta o espectador ao oferecer algo “familiar e amical, mas descontextualizado e fora de lugar” (KARALIS, 2017, p. 245) - um “cortar do cordão umbilical” com os grandes mestres do passado por meio da paródia e da ridicularização (*Ibid.*, p. 227). No entanto, Karalis defende que a subversão do realismo por parte deste cinema não representa uma fuga da realidade do capitalismo tardio deste início de século XXI, mas sim sua adoção enquanto tema: “Suas visões distópicas são representações realistas da dominante atmosfera de desilusão e frustração que se apoderaram do imaginário europeu após a falha de todos os projetos de renovação” (*Ibid.*, p.245).

Tal qual Karalis, Dimitris Papanikolaou defende que a forma como estes filmes minam o realismo está baseada em uma tentativa de engajamento com o mundo em que vivemos, ou, em suas palavras: “um intenso presente biopolítico”. (PAPANIKOLAOU, 2021, p.65). Por isso, o autor sustenta a interpretação de um realismo mais conceitual do que estritamente cinematográfico, que ele define - em consonância com o supracitado engajamento - como *realismo biopolítico*. Papanikolaou deriva seu entendimento do conceito de *realismo capitalista*²⁴, de Mark Fisher, mas aponta para as limitações deste na compreensão dos filmes analisados. Desta forma, o *realismo biopolítico* de Papanikolaou se refere, por um lado, ao ambiente de recepção destas obras e, por outro, à forma como elas refletem sobre sistemas de poder e seu modo de dominação sobre os corpos dos indivíduos (*Ibid.*, p.133).

modernista de Theodoros Angelopoulos. Como defende Papanikolaou, a maior parte dos filmes da Estranha Onda adotam, pelo menos, um destes realismos e optam pela sua desconstrução.

²⁴ Essa noção, como o próprio autor admite, é altamente tributária do *realismo capitalista*, de Mark Fisher, que, por sua vez, define a atual conjuntura político-econômica-cultural do mundo globalizado - onde perdura, tão somente, a lógica do capital. Como Fisher descreve (2009, p.4): “O realismo capitalista é, então, não um tipo particular de realismo; mas im algo como o realismo em si”, sendo que “O capitalismo é o que resta quando sistemas de crença ruíram ao nível de elaboração ritualística e simbólica”.

Apesar das particularidades das teses de cada um, ambos os autores entendem que o ato de transgredir o realismo se baseia em demonstrar seus limites por meio de uma “apropriação excessiva” - reiterando-o enquanto estilo e sistema de referência, além de identificá-lo enquanto construção e reconhecer seu poder enquanto economia (*Ibid*, p.116). Parafraseando a descrição de Yorgos Lanthimos acerca de seu primeiro longa solo, *Kineta* (2005): apesar de os elementos serem realistas, o resultado final não parece realista (KARALIS, 2017, p. 229).

Tanto Karalis quanto Papanikolaou inserem essa renegociação do realismo em um estado de coisas mais amplo: um cenário em que a mediação com a realidade se mostra cada vez mais fragmentada. Dimitris Papanikolaou - remetendo aos conceitos de *telas biopolíticas*, de Pasi Väliaho, e *espectadores possessivos*, de Laura Mulvey - trata de “diversas economias de visão e visibilidade”, onde o indivíduo se encontra, ao mesmo tempo, na posição de consumidor e objeto das telas (PAPANIKOLAOU, 2021, p.129). Karalis se expressa nos seguintes termos:

Apesar de um sentido de lugar muito forte, pode-se ver imediatamente que [as cenas] representam um sentido de ser mediado: as pessoas agora veem a sua própria realidade através dos seus televisores, computadores ou iPhones. Esta realidade reenquadrada é a refração de outra refração: o que vemos na tela é a imagem dupla deslocada cuja verossimilhança não podemos julgar. (KARALIS, 2017, p.233)

Em meio a esta nova conjuntura, a própria constituição do real passa a ser revista. Na tão chamada era da pós-verdade, os fatos perdem sua solidez e as imagens - estáticas ou em movimento - são drenadas de sua carga de realidade. O absurdo da Estranha Onda Grega - ainda mais incômodo por ser exibido de uma forma tão familiar - reavalia o que Picard (2018 apud Papanikolaou, 2021, p. 117) chama de “as habilidades do cinema de evocar, expressar, renovar e pesquisar o que é real”. Yorgos Zois, ao colocar frente a frente os espectadores do palco e da tela, tematiza a capacidade dessas artes de produzir e suspender realidades e a forma como nós, observadores, pactuamos ou não com elas.

3.5. Espectatorialidade e a Estranha Onda Grega

Interrupção é um projeto singular dentro da Estranha Onda - seja temática ou estilisticamente. No entanto, julgamos que este filme encapsula bem a forma como essa produção independente grega lida com seu espectador, justamente por centralizá-la na narrativa. A constante incerteza - evocada pela representação de papéis, pelas dinâmicas de poder e, é claro, pelas situações absurdas - é mais extrema no longa em questão, mas também se manifesta de forma constante nos demais filmes da Onda.

Nesse sentido, Dimitris Papanikolaou (2020, p.XI) descreve uma cena envolvendo o próprio Yorgos Zois, em uma entrevista para o canal teuto-francês ARTE²⁵. Na ocasião, o diretor era entrevistado em frente à Academia de Atenas e à Biblioteca Nacional da Grécia. Esse foi o lugar escolhido porque, ali mesmo, ele fizera um pequeno comercial para divulgar a Terceira Bienal de Atenas, em 2011. No vídeo, um homem é capturado em câmera lenta enquanto salta e arremessa um coquetel Molotov em meio a um protesto. Como curiosidade, o diretor explica que, durante a gravação, havia de fato um protesto ocorrendo ao fundo e que, por isso, “O que você vê em tela é real”. Confusa, a entrevistadora questiona Zois se foi usado um coquetel Molotov *real* na gravação. Desconcertado, o diretor ri e afirma que obviamente se tratava de uma peça falsa. Papanikolaou considera esse breve episódio como um bom resumo da Estranha Onda pelas questões evocadas por ele. Como afirma o autor:

O que uma audiência internacional e nacional espera do cinema grego neste momento turbulento? Como ele entrega isso? Como é possível fazer filmes com tais expectativas, mas também *dentro* desse contexto sócio-político? O quão *real* você deve ser? O quão *realista*? Além disso, o quão estranho, o quão bizarro é ser colocado nesse papel pré-determinado e então tentar, como o diretor grego na entrevista, ao mesmo tempo permanecer em seu papel, mas também demonstrar o nível do absurdo ao qual esse enredo chegou? (PAPANIKOLAOU, 2021, p. XI)

Na entrevista de Zois, o embaralhamento entre a realidade, o realismo e o absurdo faz emergir a *estranheza* - um momento disruptivo que tem o potencial de suscitar a descrença. Apesar da estranheza que caracteriza a Onda não ter sido

²⁵Disponível com áudio em inglês e francês em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pdjYwfRJPnk&t=392s>>. Acesso em 13 de nov 2023.

propriamente definida quando este conceito se popularizou no circuito internacional de cinema, sua adoção enquanto uma qualidade desta filmografia aponta, sobretudo, para a postura dessas obras para com seus espectadores.

Os filmes da Estranha Onda Grega, a partir de sua subversão do realismo, propõem um distanciamento ao seu espectador - incutindo neste uma persistente sensação de que algo está fora de lugar, que não se encaixa. Têm-se por vezes o pressentimento de visualizar um mundo como o nosso, mas cujas regras desconhecemos - o que, por sua vez, desemboca num contínuo senso de imprevisibilidade nas narrativas. Desta forma, a estranheza oferece novas formações de sensibilidade e retira o observador de sua zona de conforto.

Maria Chalkou, em sua análise da Estranha Onda - abordada por nós no capítulo 1 - define estas obras como um “cinema de emancipação” baseando-se na quebra entre estratégias anteriores de produção e no suposto novo olhar (*new gaze*) trazido por elas. Julgamos, por outro lado, que esta cinematografia dialoga com a emancipação tal qual Jacques Rancière entende esse conceito. Em outras palavras, estabelece-se uma relação de igualdade com os espectadores.

Sem dúvidas é possível sugerir paralelos entre o distanciamento alvitado pelo teatro épico de Bertolt Brecht e aquele observado na Estranha Onda - sobretudo se compararmos as inexpressivas atuações. No entanto, Rancière nota que Brecht tem no afastamento um mecanismo para tomada de consciência - o que se traduz no reconhecimento da existência de uma hierarquia entre artista e público. Na Estranha Onda Grega, os filmes são “abertos o suficiente” - parafraseando a declaração de Yorgos Lanthimos²⁶ - para permitir ao espectador tecer suas próprias considerações.

Por isso falei em outros textos de “fábula cinematográfica” e não de teoria do cinema. Com isso quis me situar em um universo sem hierarquia, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

²⁶ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>. Acesso em 05 out 2023.

Remetendo uma vez mais a Jacques Rancière, o filme funciona como o terceiro objeto, que, não pertencendo nem ao artista nem ao observador, serve de mediação a duas inteligências por princípio iguais. Tal qual a plateia ao final de *Interrupção*, a Estranha Onda, com sua abertura, encoraja o espectador a fazer suas apreciações sobre *o quê vê* e *o porquê vê*. No que tange à segunda instância, William Brown (2013) defende que a exibição de cenas com violência extrema - como acontece em *Dente Canino*, *Alpes*, *Miss Violence*, e, em menor grau, em *Interrupção*. - geram uma sensação de repulsa que instiga o engajamento ético com o que é visto. Desta maneira, os assassinatos e agressões que se desenrolam no longa de Yorgos Zois - sendo eles “reais” ou fictícios - problematizam, para as plateias da tela e do teatro, a satisfação derivada do ato de ver ações terríveis (BROWN, 2013, p.28). A exibição desta violência, afirma Brown (*Ibid.*, p. 28), aponta para a permanência da natureza mediada das imagens cinematográficas, sendo que esta consciência faz parte do engajamento ético encorajado por tais obras. Assim,

Em resumo, consideramos que a Estranha Onda Grega tem, em sua abertura, um princípio emancipatório tal qual descreve Jacques Rancière. O absurdo e a estranheza - em forma e em conteúdo - legam ao espectador um incômodo que não visa promover respostas, apenas questionamentos. Desta maneira, a Onda reafirma a capacidade do cinema enquanto um agente de subjetivação ao produzir novas formações de sensibilidade.

4. Afeto em *Piedade*

4.1. Enredo

Um homem imóvel perante uma porta. Ele usa óculos, veste roupa social sem paletó e seu cabelo é penteado com esmero. Aguarda não se sabe o quê, mas está apreensivo: confere aborrecido a hora em seu relógio de pulso. Ato contínuo, a campainha toca. O homem respira fundo e espera outro toque. Ele guarda distância da porta, algo em torno de dois metros, e parece contar o tempo em sua cabeça antes de se decidir a abrir. Na soleira, há uma mulher com um bolo de laranja em mãos. Simpática, mas acanhada, ela afirma que “ainda está quente” e que espera que seu vizinho ainda não tenha tomado o café da manhã. Pegando o prato, ele agradece. Ela, então, pergunta: “Há novidades?”. O homem diz que não: o estado ainda é crítico e os médicos apenas esperam. “Coragem”, deseja a mulher antes de se despedir. Após fechar a porta, o homem contempla satisfeito o bolo por alguns segundos, antes de se dirigir à cozinha.o

Esta é a segunda cena de *Piedade* (2018), de Babis Makridis. Depois de assistirmos a uma breve sequência mostrando o despertar do protagonista - marcado por uma crise de choro *cinematográfica* à beira da cama -, somos apresentados a essa interação. De maneira contra intuitiva, toda a cena - e em especial a despedida da vizinha - evoca humor aos olhos do espectador. Isso se dá tanto pela mudança comportamental do homem - que vai rapidamente da expectativa aborrecida ao pretenso luto - quanto pelos letreiros que precedem a situação:

A expressão que as pessoas adotam quando sentem pena de alguém é uma expressão que eles acham difícil de replicar, caso você o peça. Geralmente agitam suas pálpebras, baixam a cabeça e dizem: Não sei o que dizer, coragem, paciência ou algo parecido.

Intertítulos como este pontuam todo o filme e representam uma importante ferramenta de acesso ao recôndito mundo do inominado e (quase) inexpressivo protagonista: são seus pensamentos. Descobrimos ainda cedo - em uma visita que o homem faz com seu filho adolescente a um hospital - a origem de tamanha piedade: após grave acidente, sua esposa está em coma. Este fato, como seria de

se esperar, torna-se central na vida deste sujeito e em suas interações com conhecidos. Logo fica claro, porém, que o protagonista reforça sua desolação amiúde, visando provocar a benevolência de seus interlocutores. Desta forma, desenha-se uma conjuntura um tanto absurda: o homem frui da tristeza que sente e da atenção que recebe de terceiros.

A partir deste mote, o filme se constrói com o acompanhamento da rotina do protagonista em meio à sua tragédia pessoal. Ele é um advogado criminalista e lida principalmente, ao que parece, com casos de assassinato - reportados por ele à sua desacordada esposa. Mora em um espaçoso apartamento à beira mar, trabalha num igualmente espaçoso escritório próprio, possui um carro SUV e veste roupas de marca - uma boa condição de vida que, no entanto, parece não satisfazê-lo.

O homem leva ternos ainda limpos para serem higienizados em uma lavanderia com o único objetivo de interagir e lamentar-se da vida com o dono do estabelecimento. Também visita o pai - de quem não parece particularmente próximo - para relatar o quanto ele, seu filho e até mesmo sua cadela sofrem com a falta da dona da casa. “Meu cabelo está ficando grisalho”, diz o advogado enquanto se levanta do sofá e curva-se diante do pai, que verifica a cabeça do filho antes de concluir: “Não cresceu nenhum cabelo grisalho, está tudo em sua cabeça”.

O advogado tem no frescobol e no *bridge* com amigos algumas formas de atividades recreativas, mas jamais abandona uma compostura vitimista e a chance de espalhar sua tristeza aos quatro ventos: com cartas na mão, interrompe uma partida para descrever um “verdadeiro dramalhão” que viu na TV e o deixou em prantos, sugerindo que ele e os amigos deveriam ver o filme juntos em algum momento.

Ainda que negligencie seu trabalho - trancado no escritório a chorar, como crê sua secretária - o advogado recebe um novo caso: um processo referente ao assassinato de um idoso, movido contra o assassino pelo filho e pela filha do falecido. Mesmo aqui o protagonista impõe seus interesses à miséria alheia, interrompendo o relato do filho da vítima - um homem de meia idade como ele - para saber quando seu cabelo ficou grisalho, ao que a resposta é: foi da noite para o dia, imediatamente depois do trágico crime.

Em meio a competições soturnas como esta, acontece o inesperado: a mulher desperta do coma. Tal como o incidente em si, o “ressurgimento” de sua parceira também provoca no homem uma reação insólita: instaura-se no advogado a apatia. Os planos para o funeral - que incluíam um réquiem composto de próprio punho e um traje de alfaiataria recém adquirido - foram por água abaixo. A tristeza que antes era extravasada no pranto agora está aprisionada dentro de seu peito. Os bolos de laranja não vêm mais. Posto de maneira simples, após a piedade, ele enfrenta a indiferença. Como reflete o personagem em um dos intertítulos: “E então as pessoas param de sentir pena de você. Elas se cansam. Ou algo mais, algo ainda mais trágico as distrai. É assim.”. Mais adiante no longa, os letreiros mudam de tom: “Não, não é culpa das pessoas que tenham parado de ter pena de mim. (...) É culpa minha”.

Desta maneira, a segunda metade do filme exhibe um personagem desesperado em busca de maneiras cada vez mais extremas de receber atenção e compadecimento alheios - ao mesmo tempo em que se distancia ativamente de sua família. No primeiro café da manhã pós-regresso da esposa, o homem revela à convalescente mulher o quão difícil foi administrar a casa sozinho e, mais tarde, quando ela inicia uma provocação erótica, ele a rechaça após tocar em seu seio e afirma haver percebido um cisto. A outrora benévola vizinha é cobrada com veemência por novos bolos de laranja, pedido por ela ignorado. Com o dono da lavanderia ainda foi possível manter a narrativa do coma por um tempo, mas, uma vez descoberta a farsa, o comerciante responde com ojeriza.

Tais atitudes e subsequentes frustrações levam a uma escalada nas condutas do protagonista. Na tentativa de chorar, ele adquire e aciona uma granada de gás lacrimogêneo dentro de casa - experimento bem sucedido. Visando compadecimento, ele abandona sua cadela no meio do mar e afirma tê-la perdido em um bosque - ao que as pessoas respondem com frases como “ela vai voltar” ou “espere um tempo e compre outra”. Por fim, ele traça um plano: partir do virtualmente solucionado caso do idoso assassinado e erigir um *serial killer* por meio da imitação das condições daquele homicídio - uma música de *heavy metal* em volume estrondoso, uma bicicleta amarela e uma série de facadas. Assim, o advogado mata seu pai e sua esposa, ficando em suspenso o destino do filho adolescente, que aparentemente chega no apartamento imediatamente após o

morticínio. O filme se encerra com uma reconstrução dos enquadramentos da abertura: o homem em prantos na beira da cama - agora vestindo as roupas que adquiriu para o funeral - e uma vista do mar. No último plano, vemos o destino da cadela abandonada: ela chega em segurança à praia.

4.2. Cinema, Afeto e Esterilidade

Como ferramenta de análise da Estranha Onda Grega, propomos neste capítulo uma comparação dela com o, assim chamado, *cinema de fluxo*. Não é nosso objetivo entrar a fundo no estudo desta cinematografia, mas julgamos que os conceitos alicerçadores desta estética, tal como o contexto em que ela está inserida, são de grande valia para a compreensão do objeto desta pesquisa. É do nosso entendimento que os filmes aqui analisados - e a Estranha Onda de maneira geral - operam tensionando o cinema de fluxo, sendo um contraponto a essa tendência corpórea/sensorial. É certo que o corpo também é central nesta fatia da produção grega. Entretanto, as afecções propostas em seus filmes não buscam a confluência do espectador com os personagens ou com o ambiente diegético, mas seu imediato distanciamento e mal-estar. Essa separação se manifesta, também, dentro da construção cênica, com a predominância do isolamento entre os personagens e destes com o espaço ao seu redor. Posto de forma simplificada: na Estranha Onda não há partilhas, mas disrupções. Desta forma, a Onda se aproxima com a percepção de uma “crise dos afetos” - tal como identificada por Fabíola Calazans e Patrícia de Alcântara - ao produzir ambientes sem encontros, ou, mais claramente, *estéreis*. Como veremos, o espaço doméstico no qual o filme está inserido está esvaziado: não há intimidade, ou afeto, ali e tampouco se encontram objetos que evocam memórias familiares e amistosas.

No texto *Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo* (2023), Mariana Baltar trata do que julga ser uma tendência na recente produção autoral de cinema no Brasil: a eventual disrupção da narrativa por cenas “de performances de dança, de música e/ou encontros sexuais” (BALTAR, 2023., p.4). Para a autora, tais momentos valorizam um regime de espetatorialidade que se baseia em afetos e engajamentos

sensorio-sentimentais endereçados diretamente ao corpo do observador (*Ibid.*, p.5) - fenômeno definido por Baltar como a permanência do *regime de atrações*²⁷ na produção narrativa atual. Mais significativamente para o escopo do presente trabalho, Mariana Baltar aborda este regime sensorio inserindo-o em uma cultura contemporânea mais ampla: a *virada afetiva*. Cunhado por Patricia Clough (2007, apud. Baltar, 2023), esta ideia deriva da percepção de que, a partir do final da década de 1990, o campo afetivo ganhou destaque enquanto cerne de observação no pensamento social:

Nesse sentido, o corpo, em seus aspectos mais carnis vinculados a sensorialidades, emoções e desejos, passa a ser entendido como vetor, efeito e instrumento de disputas políticas, sociais e culturais. De lá para cá, o conceito vem sendo tratado como relacionado a reações sensoriais e partilhas de sensações ou como um estar junto que conforma, por tal partilha, novos sentidos de comunidade e de multidão. (BALTAR, 2023, p. 16)

Ao contextualizar a *virada afetiva*, a autora se refere ao contexto histórico em que se dá o “imbricamento entre as noções de público e privado, a centralidade da intimidade como esfera de legitimidade e autenticidade, e o desejo, quase que pulsante, de ver e ser visto” (*Ibid.*, p. 16) - uma conjuntura em que as instâncias do afeto, do sensorio e da emoção ganharam evidência também no cinema e no audiovisual. Neste cenário, alguns teóricos observam uma variada produção que desafia noções pré-estabelecidas de *mise-en-scène* por basear-se não no plano, mas no fluir das imagens - o que se convencionou chamar de *estética de fluxo* ou *cinema de fluxo*²⁸.

Fundamentado sobretudo na predominância das instâncias corpórea e sensorial, o cinema de fluxo apresenta, na definição de Luiz Carlos Oliveira Jr., “blocos de vida sem significados fechados” (OLIVEIRA JR., 2010, p.93) - uma

²⁷ O conceito de *regime de atrações* proposto por Mariana Baltar trata-se de uma expansão do conceito de *cinema de atrações* - apontado originalmente por Tom Gunning e André Gaudreault. Nas palavras de Baltar (2023, p. 12): este termo foi originalmente desenvolvido para “pensar o regime estético do primeiro cinema (grosso modo até 1910)”. No entanto, esse cinema não desvanece com o prevailecimento da narratividade, “mas sobrevive nas vanguardas, no gênero musical e no cinema comercial de efeitos especiais” (*Ibid.*, p.12). Significativamente, Mariana Baltar afirma que “o cinema de atrações reafirma, justamente, as dimensões performáticas e sensoriais dos corpos em cena” (*Ibid.*, p.12).

²⁸ Para bibliografia focada nesse cinema ver *Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo* (2020), de Erly Vieira Jr., e *O Cinema de Fluxo e a Mise-en-Scène* (2010), de Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr. Alguns filmes que se encaixam na estética de fluxo, segundo esses autores, são: *Gerry* (2002, de Gus Van Sant), *O Intruso* (2004), de Claire Denis e *Café Lumière* (2003), de Hou Hsiao-Hsien.

contraposição à abordagem psicologizante que dominou o cinema clássico narrativo. Na estética de fluxo não há clímax ou oscilação dramática, e os filmes parecem marcar “uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos” (*Ibid.*, p.94). Aqui, o espectador é imerso no efêmero do cotidiano, sendo afetado - tal qual os personagens dentro da obra - por estímulos diversos que pulsam do ambiente diegético. Os afetos fluem entre os corpos em tela e o corpo do observador, ou, nas palavras de Erly Vieira Jr: “é a tradução dessa experiência corporal vivenciada pelos personagens em algo partilhável sensorialmente pelo espectador” (VIEIRA JR., 2020, p.72). Tomando como exemplo *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, Vieira Jr. descreve nos seguintes termos a forma como o longa traduz o sentimento de exílio:

Talvez a saída seja justamente fazer essa câmera mergulhar no cotidiano no qual e do qual esses corpos estão ao mesmo tempo inseridos e descolados, fazê-la aderir às epidermes filmadas, sentir os balanços, pulsações e respirações para a partir deles também respirar, com seus próprios pulmões imaginados. (*Ibid.*, p.72)

Como se percebe, a estética de fluxo convoca o espectador a embrenhar-se na banalidade cotidiana de forma sensória - um convite que não é feito pela Estranha Onda, ao contrário. O cinema grego ora estudado preza pelo afastamento e pelo mal-estar. Se há, aqui, qualquer convocação às sensações do espectador, ela se baseia no desconforto que visa a desconexão com os personagens e o ambiente vistos em tela.

É importante salientar que, como lembra Baltar (2023, p. 16-17), parte considerável das leituras sobre afeto neste campo derivam da compreensão deleuziana²⁹ de Baruch Spinoza. Como consta na Parte III, Definição III da *Ética* de Spinoza (2016, p.98): “Por afeto, entendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Isto posto, nossa abordagem acerca do afeto

²⁹ Como descreve Erly Vieira Jr. (2020, p.64): “a ideia deleuziana do corpo como uma zona de intensidades, um território de irrupção dos afetos em que se inscrevem os signos de uma vida vivida, enlaçando passado e presente, permitindo a “coexistência virtual de épocas através dos gestos, das atitudes cotidianas reveladoras, quase instintivas, de um ‘antes’ e um ‘depois’ do corpo” (AMADO, 2009, p. 229, tradução minha). Inclusive, a genealogia traçada por Deleuze em seu *A imagem-tempo*, em meados dos anos 1980, é pioneira numa série de estudos sobre a possibilidade de existir um cinema moderno que coloque o corpo como uma instância central no processo de produção de sentidos”.

será diferente desta acepção. Por um lado, partiremos do movimento de Mariana Baltar em considerar o afeto “um movimento que se tece, no âmbito do fílmico, em direção à mobilização das sensações do espectador” (BALTAR, 2023, p.18). E, por outro lado, também consideraremos o uso mais prosaico do termo, lidando com laços afetivos/sentimentais³⁰.

Com isso em mente, o cinema aqui estudado se aproxima mais do que Patrícia Colmenero Moreira de Alcântara e Fabíola Calazans (2015) caracterizam como uma “crise dos afetos”. Esse entendimento deriva, segundo as autoras, da acepção de que tanto o cinema quanto a televisão atuais “põem em xeque a intimidade” (*Ibid.*, p. 196): ao tornar a vida íntima uma *commodity*, essas produções retiram o banal e o autêntico do espaço doméstico, priorizando a performatividade escopofílica. Como comparação, elas trazem o cinema moderno, seu afastamento do clichê do amor romântico e sua focalização na “intimidade dos problemas” (*Ibid.*, p. 199) - adentrando, justamente, no espaço onde estes se desenrolam: a domesticidade.

O apartamento é o espaço da intimidade, onde estética e ética se misturam e se apresenta uma ética estetizada. A própria forma de viver, suas vulgaridades, o objeto comum, cozinhar – a partir de um cotidiano de clichês, emana o sublime no banal. A casa, o lar, é um reflexo direto dos estados de alma dos personagens, um álbum de memórias e o palco para as experiências íntimas. (ALCÂNTARA e CALAZANS, 2015, p. 199)

Ora, se o lar é um reflexo do estado de alma dos personagens, o apartamento de *Piedade* - *clean* e asséptico - é demonstrativo do vazio que habita o protagonista. Tratando-se de um ambiente familiar, chama a atenção o quanto o espaço é *impessoal*, desguarnecido de afetividade. Tal entendimento se assemelha à descrição de Alcântara e Calazans a respeito da cultura televisiva contemporânea, identificada por elas como um contraponto à “poética” invasão da intimidade proposta pelo cinema moderno. Simbolizada sobretudo pelos *reality shows*, a televisão da intimidade tem como foco a mercantilização da vida privada: “A publicização e a exteriorização do privado, ou ainda, a

³⁰ Como fator de diferenciação, ao longo deste capítulo priorizaremos para a primeira ideia o termo *afecção* e para a segunda, a noção de *fluxos* ou *laços* afetivos. Cremos, no entanto, que o contexto de análise proporcionará, por si só, um bom grau de distinção.

hiperespetacularização do cotidiano e do banal já se alastraram pelas telas ao ponto de, diariamente, assistirmos à exposição da intimidade pela televisão.” (*Ibid.*, p.200). A transformação da vida privada em produto se alinha com o estatuto escopofílico que impera na televisão, “do ver e ser visto, cujo ímpeto é tornar tudo visível, tudo aparente” (*Ibid.*, p.203). Ao mesmo tempo, Alcântara e Calazans remetem a um *regime do panóptico-sinóptico* que imperaria na sociedade contemporânea, onde a vida privada é espetacularizada, apresentada ao escrutínio público.

Diante deste regime expositivo, persiste a questão levantada pelas autoras acerca do que é exibido ser, ou não, intimidade de fato. Afinal, a visibilidade desses espaços e relações nem sempre são capazes de “dilatarem nossa potência para o agir” (p. 204), ou seja, nos afetar. Daí deriva, como sugerem as autoras, a crise dos afetos, “em que o risco de aprisionamentos subjetivos e de reificação se intensificam” (*Ibid.*, p.195):

Por meio de imagens, textos e sons, esses espaços de afetos e intimidades são postos nas telas como lócus para nossas condutas de ser e estar no mundo, segundo as quais a felicidade, em trajes de sucesso, é o alvo da autorrealização empreendedora da trajetória do eu. (*Ibid.*, p. 204).

Como veremos no decorrer desta análise, Babis Makridis despe o ambiente doméstico de espontaneidade e, mais significativamente, de intimidade - tal qual a programação televisiva estudada por Alcântara e Calazans. Aqui, tampouco se manifesta o “sublime do banal”, sendo a rotina uma repetição maquínica e racional de gestos que não se transmitem em vínculos efetivos. Similarmente, no texto de Pedro Henrique Auad (2013, p. 339) acerca de *Dente Canino*, já aludido em capítulo anterior deste trabalho (p.41), o autor observa como no filme de Yorgos Lanthimos os espaços domésticos não apresentam possibilidade de encontros, sendo ambientes *estéreis*. Esta observação cabe muito bem ao longa de Babis Makridis - não à toa escrito por um dos roteiristas de *Dente Canino*, Efthimis Filippou.

A percepção da *esterilidade* pode ser expandida a diversos filmes da Estranha Onda. Este cinema - que se atém a pequenas escalas - possui especial interesse em relações interpessoais e suas disfuncionalidades. Isso se manifesta, sobretudo, em seu interesse na estrutura da família nuclear. O ambiente doméstico

é asséptico e as relações que ali se desenvolvem ou não expressam nenhum tipo de intimidade ou são pura e explicitamente violentas. A casa de *Piedade*, por exemplo, é capturada demonstrando sua amplitude, limpeza e alvura - um espaço que não transmite a noção de um lar com memórias e vivências afetivas. A única exceção acontece, justamente, ao final da obra com o violento assassinato da mulher dentro do apartamento - ato que polui a pureza daquele espaço com as manchas de sangue em todo o corredor.

No longa de Babis Makridis, os vínculos familiares possuem lugar de destaque e a domesticidade do protagonista é de grande importância na narrativa, apesar de estes não serem o ponto nevrálgico da obra - como é o caso em *Dente* e outras. No filme ora analisado, podemos afirmar que a esterilidade está presente de forma generalizada.

4.3. O deserto afetivo em *Piedade*

O sustentáculo do longa de Makridis é, sobremaneira, a impossibilidade que o inominado personagem principal tem de estabelecer laços com os indivíduos à sua volta. Como se decreta durante a entrega do bolo de laranja no início do filme, a performatividade é parte integral do cotidiano deste homem - uma vez que observamos a mudança de humor do protagonista da expectativa aborrecida ao luto evidente. Retrocedendo um pouco mais, percebe-se que o plano inaugural do longa mostra a abertura de uma persiana automatizada - um literal descortinamento para a narrativa e as performances que se iniciam. Uma vez que o termo *performatividade* possui uma carga interdisciplinar, cabe agora definir o uso que fazemos dele. A definição que Dimitris Papanikolaou faz a respeito da *estranheza* dialoga consideravelmente com o que visamos aqui:

Desejo reivindicar a “estranheza” (afetiva, situacional, experiencial) como o próprio estado que resulta do fato de alguém ser governado por um roteiro e, ainda assim, se encontrar fora de sincronia, um pouco atrasado, ao mesmo tempo em que está em quadros constantes e múltiplos, delimitados, constrangidos e contidos.(PAPANIKOLAOU, 2021, p.17)

De forma semelhante, a pesquisadora Afroditi Nikolaidou (2014) fala de uma “estética performativa” nos filmes da Estranha Onda Grega. Nikolaidou defende que nos filmes em questão a temática da performance está presente de maneira deveras explícita - uma vez que a audiência vê o personagem sendo performativo em seu ambiente diegético (NIKOLAIDOU, 2014, p.30). Para a autora, a performance e a performatividade nestes filmes “tornam-se uma ferramenta conceptual para escrutinar algo mais do que o texto e, ao mesmo tempo, são a tendência estética dos filmes inscrita no texto cinematográfico como uma estrutura temática e formal” (*Ibid.*, p.26). Nos referimos, portanto, à performance tal como no teatro: o interpretar de papéis, obedecendo a um roteiro pré-formatado e jamais questionado. Neste sentido, a escolha do homem que encarna o protagonista de *Piedade* é significativa: trata-se de Yannis Drakopoulos, um comediante muito popular na Grécia. Assim, para o observador que está a par deste fato, a temática da performatividade fica ainda mais clara, sobretudo quando considerada a abordagem expressiva remanescente de Buster Keaton adotada por Drakopoulos em seu papel.

Retornando ao filme em questão, é evidente - para o público - que o advogado sente prazer na dor, mas ele não o pode demonstrar, pelo contrário: é necessário encarnar, sempre que possível, uma melancolia calculada e adequada à sua figura de marido enlutado. Podemos afirmar que a performance do protagonista jaz em seu interesse egóico de usufruir da simpatia alheia sem contrapartida. Tomemos como exemplo um diálogo do advogado com a filha do idoso assassinado. Em dado momento, o protagonista oferece suas condolências à mulher, afirmando que ela pode contar com sua ajuda para qualquer coisa e que ele a vê não como uma cliente, mas como uma irmã. Finalizado este anúncio, vê-se um médio *close-up* com a reação da ouvinte, que apenas soluça sem nada dizer. O plano se volta então para o homem, que observa sua interlocutora com expectativa antes de, envergonhado, desviar o olhar para o chão. Surge nesse momento um intertítulo: “Eu digo que dor é dor e que todos precisamos de um abraço”. Considerando este pensamento e o que sabemos do personagem até então, depreende-se que o advogado faz essa declaração um tanto disparatada à espera de algum tipo de reciprocidade por parte de sua cliente, que não chega a se materializar. Este individualismo se reforça mais adiante na narrativa, a partir

desta mesma mulher: já enfrentando certa indiferença após o despertar de sua esposa, o advogado presencia um homem abraçando a enlutada órfã e sua reação é de raivosa inveja - distante, portanto, da perspectiva que “todos precisamos de um abraço”.

Ao invés do estabelecimento de laços duradouros e significativos, as relações interpessoais do protagonista parecem regidas por uma lógica de auto satisfação. Em outras palavras: suas interações têm a si próprio como imutável centro. Isso dialoga com a percepção de enfraquecimento de vínculos na contemporaneidade descrita por Zygmunt Bauman em *O Mal-Estar na Pós-Modernidade* (2012). O autor nota que redes de segurança estabelecidas através da proximidade física, em especial família e vizinhança - que ofereciam ao indivíduo um ambiente de acolhimento frente ao mundo do trabalho - encontram-se notadamente debilitadas (*Ibid.*, p.26). Bauman afirma que as relações pessoais são hoje atravessadas por uma lógica consumista, o que leva à disposição do outro como uma “fonte potencial de experiência agradável” (*Ibid.*, p.26) e, desta forma,

(...) para o que quer que a nova pragmática ainda seja boa, ela não tem como gerar laços duradouros nem, mais seguramente, laços que se suponham duradouros e tratados como tais. Os laços que ela gera, em profusão, têm cláusulas embutidas até segunda ordem e passíveis de retirada unilateral; não prometem a concessão nem a aquisição de direitos e obrigações. (BAUMAN, 2012, p. 26)

O que se vê na segunda metade de *Piedade* é, parafraseando Bauman, o efeito do rompimento das “cláusulas” que vinculam o protagonista àqueles que estão à sua volta. Como a resolução positiva do coma vivido pela esposa “livra” o advogado da piedade alheia, resta-lhe tentar, a todo custo, reestabelecer esses frágeis laços - ou criar novos. No entanto, essas tentativas também se baseiam no raciocínio consumista do advogado de “dispor do outro” para manter certas regalias - como os bolos de laranja - ou conservar a simpatia daqueles que não sabem do despertar da paciente - como o dono da lavanderia ou mesmo estranhos em um hospital. Não surpreende, portanto, a opção por estabelecer o protagonista como uma pessoa com alto poder aquisitivo que parece não usufruir dos bens que possui - buscando contentamento no jugo de terceiros.

Contudo, essa relativa influência sobre os demais se dá na medida em que as atitudes destes são previsíveis. Assim, se o filme estabelece com o protagonista uma dinâmica performativa, ela também pode ser estendida aos outros personagens da obra. A performance do luto que o advogado constrói na primeira metade do filme consiste, sobretudo, na expectativa de contrapartida: ele age já tendo em mente a reação de seu interlocutor. Na cena que descrevemos no início deste capítulo, os votos de “coragem ou algo parecido” indicados na cartela e posteriormente expressos na fala da vizinha indicam essa tendência. A encenação se torna ainda mais evidente na primeira interação do advogado com seu pai, onde a câmera, frontal e imóvel, captura o protagonista isolado de seu genitor por uma mesa de centro, enquanto tenta *imitar* a tristeza de seu cachorro e expor seus inexistentes cabelo brancos em busca de algum tipo de afago.

Esta é uma das instâncias onde julgamos que a comparação com o cinema de fluxo é de grande valia na análise de nosso objeto. Citando uma vez mais Mariana Baltar (2023, p. 16): a *virada afetiva* caracteriza “a centralidade da intimidade como esfera de legitimidade e autenticidade”. Se na estética de fluxo os afetos transitam entre os corpos em tela e os corpos dos espectadores, na Estranha Onda isso não se passa justamente por este cinema ser desprovido das noções de legítimo e autêntico. A Onda emana artificialidade - vide, *estranheza* - por privilegiar atuações que destacam o encenar de um roteiro, ou seja, situações pré-programadas. Assim, esses filmes passam ao largo da percepção de intimidade e espontaneidade entre as pessoas em tela - especialmente se considerarmos o contraste da escalação de um comediante para interpretar o advogado tomado pela tristeza.

Retornando ao longa em questão, não apenas o advogado, mas também os demais personagens do filme parecem interpretar papéis. Isso significa que a compaixão por estes apresentada pode ser nada mais, nada menos, que uma adequada subordinação à uma etiqueta social - e não demonstrações genuínas de afeto. Em vista disso, não surpreende que uma das cenas mais marcantes - e cômicas - do filme seja um abraço entre o protagonista e sua secretária quando esta lhe oferece um rosário (**FIGURA 11**).

Makridis despe a situação de espontaneidade, focalizando em como o protagonista sorrateiramente força o contato se aproximando pouco a pouco de sua auxiliar até que esta, enfim, se levanta e o abraça - com o ininterrupto plano sendo acompanhado de uma música solene, cujo ápice se dá no instante do toque. Se na descrição que Vieira Jr. faz de *O Céu de Suely*, usado neste trabalho como exemplo de cinema de fluxo (p.70), a câmera se une aos corpos filmados, aqui ela guarda distância e se vê impedida por barreiras físicas. Apartada dos personagens por uma mesa, a câmera frontal e imóvel captura o plano por cerca de trinta segundos. O espectador não partilha deste abraço, pelo contrário: a separação é suficiente para provocar humor.



Figura 11: O abraço entre o advogado e sua secretária.

Esta situação é notável não apenas por sua exagerada construção, mas também pelo flagrante contraste estabelecido por ela com o restante do filme. Apesar de trabalhar primordialmente com o mote da tristeza - em que gestos reconfortantes como abraços seriam de se esperar - o longa de Makridis é escasso em matéria de contato físico entre personagens. A raridade destes momentos é tamanha que o diretor opta por valorizá-los sobremaneira - como exemplificado pela cena descrita acima.

Nestas já esporádicas situações, predomina, justamente, uma imposição do contato pelo protagonista: é ele quem oferece a cabeça para pedir que seu pai avalie seus fios brancos (**FIGURA 12**); quem estende a própria mão para

comparar o tamanho dela com a do professor de piano de seu filho (**FIGURA 12**); e quem, obviamente, beija e toca na esposa em coma. Paradoxalmente, quando essa mesma mulher propõe o toque, conduzindo a palma do marido a seu seio, segue-se a veemente recusa. Em outras palavras, o momento que chega o mais próximo da exibição legítima de intimidade - considerando-se, obviamente, a natureza ficcional da obra - é interrompido sem pormenores.



Figura 12: Contatos físicos em *Piedade*.

A supracitada rejeição erótica do protagonista para com sua esposa é indicativa da interrupção de laços que se predispunham duradouros: os familiares. O carinho que o marido demonstrava à paciente em coma - com beijos, relatos de seu dia-a-dia e a criação de um requiem - desvanece com seu acordar. O filho adolescente, que na primeira metade do filme era, ao menos, uma moeda para conquista de simpatia, se torna um indivíduo cujos sonhos devem ser frustrados.

Aquele que talvez fuja dessa lógica é o pai do protagonista, em quem o advogado repetidamente busca refúgio. Todavia, o abrigo, ainda que de diferentes formas, é a todo momento negado³¹ - seja com uma receptividade apenas ligeira, durante o coma, ou o total descaso frente ao desaparecer da cadela.

Nesse sentido, o núcleo familiar, ao invés de guarida, é um estorvo, se tornando útil apenas enquanto plataforma para obtenção de solidariedade alheia. Ao contrário de uma pressuposta “rede de segurança”, nas palavras de Zygmunt Bauman, os vínculos familiares em *Piedade* são de tal forma frágeis que o protagonista opta por rompê-los violentamente. Em outras palavras: ainda que o filme de Makridis participe da intimidade do protagonista, ela mostra-se vazia e inautêntica - como sugerem Calazans e Alcântara. A crise dos afetos se torna clara sobretudo ao tomarmos o contato físico entre personagens no filme: eles são predominantemente forçados e distantes. Desta forma, não surpreende que Makridis encerre a construção desse mundo asséptico - esvaziado de vínculos afetivos e destituído de encontros - com uma série de assassinatos terrivelmente gráficos. A impossibilidade de conexão enfrentada pelo protagonista não parece se reduzir a uma falha dele, mas transparece como uma face das dinâmicas daquele universo diegético. Abrangendo-se o isolamento afetivo aqui construído, temos uma vez mais um reflexo do mundo do cinema hoje: o deserto também se refere à agonia da arte cinematográfica que não consegue se conectar com seu espectador. Neste sentido, Makridis faz uma provocação, como veremos a seguir.

4.4. Cachorro ao mar

“- Um bom filme, muito triste, um verdadeiro dramalhão. O menino chorava muito bem, com tanta dignidade que quase parecia real. Porque a maioria das pessoas que choram nos filmes o fazem tão falso que é quase ridículo quando alguém começa a chorar em um filme. Porque você sabe que essa pessoa não está chorando realmente.

- E você sabe, o choro é a coisa mais difícil de fingir.” (MAKRIDIS, 2018)

³¹ Essa relação com o pai propicia, em certa medida, uma leitura psicologizante das atitudes do protagonista: o carinho que ele procura, e não encontra, em seu genitor se transmuta em uma busca desenfreada por aceitação de outrem.

Em sua análise de *Piedade*, Dimitris Papanikolaou (2021, p.109-117) trata, em dado momento, do quão autoconsciente o filme é. Ao fazer essa colocação, o autor focaliza, sobretudo, na *mise-en-scène* construída por Babis Makridis - que será analisada na próxima subseção deste capítulo. Neste momento destacaremos, por outro lado, a auto-referencialidade do longa no que tange a não-afecção do espectador.

A referência que acabamos de trazer sobre o “verdadeiro dramalhão” se dá ainda no início do longa, em torno de seus 25 minutos. Durante uma partida de *bridge* com o pai e dois amigos, o advogado começa a divagar narrando um filme que afirma ter visto na televisão poucos dias antes. Segundo ele, a narrativa é sobre uma criança de oito ou nove anos que vive com seu pai - um boxeador aposentado que se tornou criador de cavalos. Por conta de dívidas e do risco de perder a guarda do filho, o homem decide retornar ao ringue. Nesta luta derradeira, ele é golpeado tão fortemente que acaba morrendo - enquanto a criança na beira do ringue pede que seu pai se levante, crendo que está apenas desacordado. Para o advogado de *Piedade*, o mais marcante desta experiência fílmica foi o choro da criança - que ele define como sendo tão digno que beirava a realidade. Neste momento, surge a cartela que afirma que “o choro é a coisa mais difícil de fingir”. Propositalmente, este intertítulo é seguido por um plano do advogado chorando na beira de sua cama após acordar pela manhã - uma cena reincidente ao longo do filme.

É certo que Babis Makridis não busca erigir um dramalhão - ainda que o enredo o possibilitasse com suas situações lúgubres. O que se vê, ao contrário, é uma recusa do diretor em apelar para a tragicidade, gracejando dela por meio de um exagero cômico. Assim, para o espectador, o choro do protagonista é, parafraseando ele próprio, tão falso que se torna quase ridículo. Ou, nas palavras de Papanikolaou (2021, p.109): os personagens de *Piedade* “posam, dão suas falas e se movem pelo espaço como se estivessem constantemente a par da forma como são enquadrados e da metáfora visual na qual estão inseridos” - conscientes, portanto, do artifício de que fazem parte. Ao propor essa dinâmica, Makridis mina as possibilidades de identificação da audiência com o protagonista de sua obra enquanto, ao mesmo tempo, provoca e questiona os fatores que de fato mobilizam o espectador.

Como mencionamos anteriormente, o primeiro vínculo rompido de forma violenta pelo protagonista é com sua cadela - abandonada por ele no meio do mar. Essa perda - que o advogado declara ter se dado após o animal fugir dele em um bosque - não gera qualquer interesse ou consolo de outras pessoas. A partir daí, há uma escalada: o protagonista assassina seu pai e sua esposa às custas de um *serial killer* inventado por ele - enquanto o destino de seu filho fica em suspenso. O filme, no entanto, se encerra com outra chave: o último plano mostra a chegada da cadela em segurança a uma praia.

A opção por encerrar o filme com esta cena é debatida por Papanikolaou, que oferece duas percepções: uma piada vazia para problematizar ainda mais a exagerada carga simbólica proposta pelo filme ou um *otimismo cruel* na manifestação de persistência impossível do animal (PAPANIKOLAOU, 2021, p. 112). Nosso entendimento é diverso. Se por um lado, como salienta Papanikolaou, os personagens parecem ter consciência de estar dentro de um filme - que dialoga com a natureza performativa que apontamos previamente -, por outro, a instância da espetatorialidade é abertamente referenciada no diálogo acerca do “dramalhão”. Posto de outra forma: o personagem - e, por extensão, o diretor - demonstra explicitamente conhecer o que mobiliza, ou não, o espectador.



Figura 13: Plano final de *Piedade*.

Por esse motivo, julgamos que o retorno da cadela é uma provocação: para a audiência, a sobrevivência do animal se sobrepõe à série de assassinatos,

oferecendo um *happy end* ao filme. Tal como a indiferença que cerca o protagonista na diegese, o espectador mostra-se incapaz de se sensibilizar com pessoas mortas violentamente em tela, sendo tocado apenas pela perseverante cadela. Podemos citar, como exemplo prosaico desse efeito, o portal de cinema *Letterboxd*. Das quatro críticas sobre *Piedade* que mais receberam engajamento no site, três delas tratavam exclusivamente sobre a sobrevivência da cachorra³², com uma delas afirmando que o público na sala de cinema explodiu em aplausos ao visualizar o plano final.

Desta forma, se o filme constrói um mundo diegético marcado pela esterilidade e desprovido de laços afetivos, ele também aponta um espelho rumo ao espectador para revelar sua apatia. Se o cinema de fluxo preza por uma partilha de sensações entre personagens e audiência, a *Estranha Onda* indica uma intransponível barreira, uma apatia que perdura. Retomando uma vez mais as colocações de Pedro Henrique Auad: “O cinema pós-moderno também parece ser uma angústia e um mal-estar da própria arte cinematográfica, que parece muitas vezes confundir linguagem e tecnologia. É uma agonia do cinema”. (AUAD, 2013 p. 339). Nos voltemos agora para uma manifestação mais clara do mal-estar em *Piedade*: sua *mise-en-scène*.

4.5. Aprisionamento e Imobilidade

Se em aspectos narrativos *Piedade* trata de situações indubitavelmente trágicas, a construção da obra evoca outros sentimentos no espectador: no lugar do drama, encontra-se o humor. Há, digamos, desarranjos: a frieza da *mise-en-scène* se contrapõe à solenidade da trilha sonora, donde se origina parte do humor. Também existe, considerando-se a recente produção independente grega, certa familiaridade. Ao tratar da autoconsciência do filme de Makridis, Papanikolaou (2021, p. 109) afirma que o longa trabalha com uma poética já estabelecida, uma gramática visual familiar à *Estranha Onda* e a leva às últimas consequências.

³² Disponível em: <<https://letterboxd.com/film/pity-2018/reviews/by/activity/>>. Acesso em 29 nov 2023.

Piedade é povoado por quadros dentro de quadros. Janelas, portas e corredores se tornam linhas que recortam o plano - constantemente de forma a aprisionar o protagonista. Como afirma Papanikolaou (2021, p.109): em dado momento essa construção é “tão excessiva que se torna o filme. Você deve interpretá-la como algo além da idiossincrasia da *mise-en-scène*”. Partindo dessa leitura, o autor analisa *Piedade* como um metacomentário irônico a respeito da *Estranha Onda Grega*, afirmando que o filme focaliza “o quão hiperbólico e excessivo o processo de alegorização pode ser” (*Ibid.*, p. 110).



Figura 14: Enquadramentos e divisórias em *Piedade*.

Nesse sentido, visamos dar destaque a outro elemento importante na formação do *frame within a frame*: a preponderante imobilidade do aparato fílmico. Makridis apresenta uma linguagem minimalista, que se baseia, sobretudo, em sua crença de que “a câmera não deve se mover”³³. Em *Piedade*, há apenas

33

<https://mubi.com/en/notebook/posts/rotterdam-2018-new-greek-absurdity-encore-babis-makridis-pity>

vinte e um planos não estáticos, todos presentes na segunda metade do filme - vinculados, portanto, com o despertar da mulher e a subsequente desestabilização do protagonista. Enquanto alguns movimentos se baseiam no deslocamento de personagens dentro do plano, uma parte significativa deles tem na subjetividade do protagonista seu porquê: demonstram inflexões nas tomadas de decisão do advogado, que culminam, no terceiro ato, na onda de assassinatos. Todavia, é importante salientar que mesmo nesta fração da obra os movimentos são a exceção.

Se, como acabamos de afirmar, parte das movimentações de câmera tem origem nos deslocamentos de personagens dentro da diegese, a notável fixidez que domina a linguagem do filme aponta para outra constatação: a imobilidade dos indivíduos em cena. As interações se dão, em geral, com os personagens estáticos (**FIGURA 15**) - somando-se a isso que as pessoas tendem a guardar grandes distâncias umas das outras, quando não estão simplesmente separadas por objetos como mesas ou balcões. Curiosamente, mesmo as cenas de violência ao final do filme possuem certa inércia, sendo capturadas apenas quando as execuções já foram perpetradas.



Figura 15: Imobilidade em *Piedade*.

Outro elemento de grande importância na concepção estética de *Piedade* é o *close-up*. Com atuações primordialmente inexpressivas, à la Buster Keaton, é a

proximidade do plano ao rosto dos personagens, em geral, e do protagonista, em particular que possibilita ao espectador captar algo do universo interior daqueles indivíduos. A contiguidade da câmera ao rosto do advogado permite, com a visualização de micro variações, captar sentimentos que oscilam da inveja à vergonha ou da raiva à satisfação. Ainda assim, o uso de *close-ups* nos rostos é condizente com o distanciamento do corpo que impera na obra, pois, como lembra Erly Vieira Jr. (2020, p.68): este enquadramento tem o potencial de desorganizar o corporal, oferecendo ao rosto uma “legibilidade extrema” e tornando-o “um sistema fechado autônomo e fortemente expressivo”. Com o *close-up*, o rosto

(...) parece descolar-se do corpo e perigosamente “existir por si só, fora do movimento e do sentido” (AUMONT, 1992, p. 65, tradução minha). Talvez por isso ele tenha sido amplamente rechaçado pelo público em tempos pré-griffithianos – já que, de certo modo, coube ao cineasta americano domar a selvageria do *close-up* dentro de uma gramática clássica de gradação das intensidades da imagem corporal (VIEIRA JR., 2020, p. 68).



Figura 16: *Close-Ups* em *Piedade*.

Desta forma, tanto o uso de *close-ups* quanto a captura de personagens inteiramente imóveis apontam, uma vez mais, para a centralidade do corpo na Estranha Onda Grega - não no sentido de conexão do espectador com esses corpos, como acontece no cinema de fluxo, mas sim em uma evidente separação entre as duas instâncias. Por um lado, existe a preponderante distância da câmera - que jamais interfere no que é observado - e, por outro, a proximidade ocasional

que indica o descolamento destes inexpressivos rostos de seus corpos. Em ambos os casos, a estética assinala o total desinteresse desse cinema na afecção que vincule espectador e diegese. Aqui, nada transcorre: “A câmera é quase sempre fixa, ela é uma observadora passiva dos acontecimentos e nunca se envolve. O espaço não é obscurecido, é claro, radiante, cheio de falsa vida” (AUAD, 2013, p.339). Papanikolaou (2021, p.113) detalha como a *Estranha Onda*, em geral, e *Piedade*, em particular, se baseiam em convenções do realismo para subvertê-lo em uma constante tentativa de: “se engajar com o ‘mundo que vivemos’ em diferentes termos. [Os filmes] parecem estar procurando por um diferente, e nessas circunstâncias mais poderoso, *tipo* de realismo - conceitual, ao invés de puramente cinematográfico.”

Curiosamente, Babis Makridis afirmou em entrevista que: “Esse é o cinema que eu gosto. O cinema que não usa truques cinematográficos³⁴”. A anti-definição - quiçá um tanto dadaísta - se encaixa bem com as dinâmicas e poéticas da *Estranha Onda*: um cinema em permanente mal-estar consigo próprio e que ao centralizar e dar forma a esse mal-estar, busca novas formas de lidar com o *zeitgeist* deste início de século - marcado, sob esse ponto de vista, pelo enfraquecimento de laços afetivos, a impossibilidade de afecção e a apatia. Como reflete o protagonista do filme de Makridis ao finalmente conseguir chorar usando uma granada de gás lacrimogêneo: “Eu esqueci como era bom. Sabe, dizem que é perigoso quando alguém não consegue chorar. Seus olhos poderiam explodir. Você poderia ficar cego. Ou as artérias de sua cabeça podem estourar”.

³⁴ Disponível em: <https://mubi.com/en/notebook/posts/rotterdam-2018-new-greek-absurdity-encore-babis-makridis-pity>. Acesso em 13 dez 2023.

5. Tempo em Fruto da Memória

5.1. Enredo

No estacionamento subterrâneo, um casal procura um carro. Eles não sabem ao certo de qual modelo se trata, apenas carregam uma chave e sabem que a cor do veículo em questão é preta. Após algumas tentativas frustradas, finalmente descobrem um velho e sujo Citroën ZX parado em um canto da garagem. Os dois entram e iniciam uma pequena viagem. Na estrada, eles conversam, mas não sobre si mesmos. Apesar de não se conhecerem, a mulher prefere narrar um filme que viu na TV poucos dias antes. No entanto, seu relato é truncado, uma vez que a própria mulher o interrompe para perguntar, repetidamente, ao homem: “Aqui está bom?”. Algumas vezes ele nega, até que finalmente parece ter encontrado o lugar certo: ela sai da estrada e joga o carro contra uma árvore. Ambos saem do automóvel, o homem se distancia alguns passos, saca uma câmera e tira uma fotografia da mulher posando em frente ao carro acidentado. A pé, eles retornam pelo caminho de onde vieram.

Lançado em 2020, *Fruto da Memória* de Christos Nikou possui uma relação insólita com seu contexto de estreia: trata-se de um filme que retrata uma epidemia, divulgado em meio a uma pandemia. Diferente da COVID-19, no entanto, o primeiro longa de Nikou é mais fantasioso - e um tanto saramaguiano - em sua proposta de enredo. Trata-se da vida em um mundo que enfrenta um inesperado surto de amnésia. Não surpreende, portanto, que o protagonista jamais seja nomeado. Afinal de contas, nem ele sabe o próprio nome.

O filme se inicia com o personagem principal sozinho em seu apartamento. Ele está claramente deprimido: o vemos bater a cabeça repetidas vezes contra a parede e depois manter-se sentado em uma cadeira a encarar o nada e ouvir o rádio largado no sofá. Neste momento, entre uma música e outra, a estação veicula um pronunciamento do Departamento da Memória Perturbada, do Hospital Neurológico, a respeito do programa “Nova Identidade”: segundo o locutor, esta é uma medida que visa auxiliar pessoas amnésicas a encontrarem

uma nova vida. Para nós, espectadores, o anúncio é a primeira janela para a compreensão da realidade diegética - que logo mais se esclarece.

Na sequência, o protagonista deixa seu apartamento, cumprimenta um vizinho e seu cachorro e, nos arredores, escuta sons intermitentes de buzinas de trânsito. É então que ele avista um homem sentado no meio-fio, desamparado. Próximo dele está uma mulher e um carro atravessado na rua com a porta escancarada. A senhora interpela o sujeito no chão: “Você poderia mover seu carro, por favor?”, ao que a resposta é: “Esse não é meu carro”. Ela insiste: “Mas você acabou de sair de dentro dele”. “Eu?”, pergunta o sujeito, confuso. O protagonista não se detém para ver e segue seu caminho. O acompanhamos enquanto ele anda pela cidade e compra um buquê de crisântemos.

Há, neste momento, um corte. É noite e o protagonista está adormecido dentro de um ônibus. O motorista se aproxima dele e o desperta, informando-o que eles chegaram ao final da linha. “Onde você pretendia saltar?”, pergunta o motorista. “Não sei”, responde o passageiro, que tampouco se recorda de seu nome. Uma ambulância é chamada e verifica-se que o novo amnésico não porta nenhum documento. Assim sendo, o homem é levado a um hospital especializado na nova epidemia e lá os médicos o registram sob um número: 14.872. Nesta clínica os pacientes passam seus dias submetidos a testes de avaliação da memória, enquanto aguardam, se não a recuperação desta, ao menos o resgate por parte de algum familiar. Com nosso protagonista, todavia, nada disso acontece.

Por esse motivo, o homem ingressa em uma nova fase do programa governamental “Nova Identidade”. Como afirma uma das médicas, na impossibilidade de sanar a amnésia, pode-se optar por um recomeço: uma nova vida baseada na criação de novas memórias e experiências. É, portanto, oferecido a ele um apartamento, roupas novas e dinheiro para despesas. De tempos em tempos, o homem recebe fitas cassete onde são descritas as incumbências de cada etapa do programa. A cada missão cumprida cabe uma foto *polaroid* comprovando o feito. As imagens, por sua vez, são agrupadas em um álbum, de forma a permitir que os médicos responsáveis - que visitam amiúde o apartamento do protagonista quando ele não está - acompanhem seu “progresso”.

O primeiro objetivo é o mais simples: aprender a andar de bicicleta, ação que, segundo o médico, “ninguém esquece”. O homem consegue com facilidade, apesar de utilizar uma bicicleta infantil que pegou emprestado de uma pequena criança no parque. A partir daí, entretanto, as missões se complicam pouco a pouco - como se respeitassem um certo amadurecimento do indivíduo. A segunda, que ele completa logo em seguida, é ir a uma festa à fantasia e, quem sabe, flertar um pouco. A terceira: ir a um *strip club* e “se divertir”, como diz a voz do médico. O homem cumpre cada tarefa, mas sempre impassível: ao final de todos os eventos, ele posa para a fotografia com uma feição perpetuamente inexpressiva.

Desse modo, vemos a rotina do protagonista entre o cumprimento de missões e atividades mais mundanas - como ir ao mercado, preparar o jantar, flunar pela cidade, etc. Em seu caminho, o homem esbarra com outras pessoas em posições iguais às dele - sempre identificadas com a câmera *polaroid* que levam a tiracolo. É assim que, em uma sessão de cinema de *O Massacre da Serra Elétrica*, ele conhece uma mulher que se aproxima dele pedindo um registro junto ao pôster do filme. A partir daí, os dois se aproximam - acompanhando um ao outro em algumas tarefas, tais como o acidente de carro que mencionamos na abertura deste capítulo. As personagens desenvolvem certa cumplicidade até que, em uma festa em que o homem dança confortavelmente, a mulher o convida para irem juntos ao banheiro. Uma vez que ele compreende as intenções sexuais da mulher, subentende-se que ele rejeita essa aproximação. O casal se afasta e, mais adiante, o homem descobre que o convite recebido por ele fazia parte de uma das missões oferecidas pelos médicos.

Em uma das sequências cruciais do filme, o protagonista seleciona maçãs no pequeno mercado perto de seu apartamento. Em meio ao curto diálogo entre ele e o vendedor, este comenta que maçãs são “boas para a memória”. Ato contínuo, o protagonista esvazia sua sacola e opta por comprar laranjas. Aqui, explicita-se a possibilidade que se manifestara incidentalmente em alguns momentos anteriores do filme: o homem não sofre de amnésia. Ao invés de tentar relembrar o passado, ele deseja esquecê-lo.

A última missão que acompanhamos é quiçá a mais desafiadora: encontrar um doente terminal e acompanhá-lo em seus últimos dias de vida. O protagonista

vai, então, a um hospital e passa a amparar um idoso. É com este senhor que o homem se abre a respeito do fato de ter sido casado, mas que sua esposa havia falecido. O doente não vive por muito tempo mais. Em seu funeral, vemos pela primeira vez uma demonstração emotiva do protagonista: ele chora. Ao passar por essa segunda perda, o homem percebe que aquele ciclo se fechou. Depois de jogar fora o álbum de *polaroids*, ele deixa o apartamento oferecido pelo programa, compra crisântemos verdes - como havíamos assistido no início do filme - e visita o túmulo de Anna, sua esposa. Após deixar o cemitério, ele regressa ao apartamento em que vivia originalmente, senta-se à mesa da cozinha e come uma maçã.

5.2. Tempo, sujeito e contemporaneidade

A disrupção que identificamos em *Fruto da Memória* se manifesta já no conceito basilar da narrativa do filme: um corte temporal ocasionado por uma epidemia de amnésia. A partir desse mote, Christos Nikou dedica-se a acompanhar a rotina de um homem que almeja estruturar sua vida. Por mais que se revele, ao final, que o inominado protagonista não era um amnésico - mesmo tal fato sendo aventado em alguns momentos -, nossa análise será focalizada na figura de um homem sem memória. Desta forma, entendemos que, ao propor uma epidemia, o diretor reflete sobre os processos de subjetivação na contemporaneidade e sua relação com o tempo. Assim sendo, iniciaremos esta análise a partir de teóricos que abordam como se dá, hoje, a experiência do tempo presente.

Na obra *Sociedade em Rede*, o sociólogo Manuel Castells busca destrinchar o que caracteriza como uma “nova estrutura social”, cuja formação ele localiza a partir das décadas finais do século XX (CASTELLS, 2011., p.II). A sociedade em rede, como nomeia o autor, se qualifica como um sistema global onde “todas as dimensões fundamentais da organização e da prática social” (*Ibid.*, p.II) são constituídas por redes, justamente. A análise de Castells dá especial importância às, então, novas tecnologias digitais de comunicação e informação,

que possibilitaram o surgimento de livres e irrestritos fluxos de tecnologia e capital.

As dinâmicas do mundo globalizado das últimas décadas do século XX em diante recebem diferentes nomes a depender do teórico que as analisa. Se Manuel Castells fala da *Sociedade em Rede*, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, p.9) apontam a existência de uma *cultura-mundo*, tratando-se do “mundo sem fronteiras dos capitais e das multinacionais, do ciberespaço e do consumismo”.

Com a cultura-mundo, dissemina-se em todo o globo a cultura da tecnociência, do mercado, do indivíduo, das mídias, do consumo; e, com ela, uma infinidade de novos problemas que põem em jogo questões não só globais (...) mas também existenciais. (LIPOVETSKY E SERROY, 2011, p.9).

Independente do nome atribuído, predominam análises que descrevem a hegemonia de um capitalismo irrestrito - em especial a partir do fim do bloco soviético no início dos anos 1990: viabilizado por novas tecnologias de informação, o fluxo de capitais desconhece fronteiras geográficas ou temporais. A partir dessa base material, desenvolvem-se novas experiências de espaço e tempo a nível individual. Como nota David Harvey: “Nenhuma dessas mudanças na experiência do espaço e do tempo faria o sentido que faz ou teria o impacto que tem sem uma modificação radical da maneira como o valor é representado como moeda” (HARVEY, 1992, p. 267)

Ainda que tempo e espaço sejam instâncias basilares da percepção humana, a concepção dessas dimensões variou substancialmente ao longo da história. Em *Sociedade em Rede*, Manuel Castells traça um breve panorama da relação entre sociedade e esses dois domínios. Ao tratar da questão temporal, o autor cita pesquisadores como G.J. Whitrow e Nigel Thrift (*Ibid.*, p 523-524) para relembrar que a concepção do tempo foi “da determinação do destino humano nos horóscopos babilônios à revolução newtoniana do tempo absoluto como princípio organizador da natureza” e que o “tempo nas sociedades medievais era uma ideia solta”, marcado apenas ocasionalmente por eventos significativos, enquanto a rotina passava ao largo de uma exata noção de tempo.

No caso da sociedade em rede, Manuel Castells é categórico, e pessimista, ao defender que esta nova estrutura social possui uma mentalidade de negação do tempo - de onde deriva sua definição de *tempo intemporal*. Apesar de dominante, esta temporalidade não invalida descompassos frente a ela em países periféricos do capitalismo global, salienta Castells. O autor trata de novos procedimentos que subvertem lógicas temporais previamente estabelecidas: encurtamento de guerras, aumento da expectativa de vida, prolongamento da idade reprodutiva, surgimento do ambiente virtual, flexibilização de horários de trabalho e a circulação instantânea de capital e informação. Sobretudo no tocante a este último ponto, Manuel Castells aponta, em consonância com outros teóricos, para a fragmentação e compressão temporal - o que, em seu ponto de vista, alveja uma ideia de eternidade. Segundo o autor, o tempo intemporal

(...) ocorre quando as características de um dado contexto, ou seja, o paradigma informacional e a sociedade em rede, causam confusão sistêmica na ordem sequencial dos fenômenos sucedidos naquele contexto. Essa confusão pode tomar a forma de compressão da ocorrência dos fenômenos, visando à instantaneidade, ou então de introdução de descontinuidade aleatória na sequência. A eliminação da sequência cria tempo não-diferenciado, o que equivale à eternidade. (CASTELLS, 2011, p.556)

David Harvey faz observações semelhantes. O autor britânico aborda tanto a “perda de um sentido de futuro” quanto a compressão do passado na pós-modernidade (HARVEY, 1992, p.263) - considerando que ambas as temporalidades são sequestradas por um “presente avassalador” (*Ibid.*, p.263). Como afirma Harvey: “A volatilidade e a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade” (*Ibid.*, p.263). A essa sensação de incerteza, Harvey atribui, como tendência oposta, a reavaliação de instituições básicas como família e comunidade - sintoma do que ele identifica ser a busca por “hábitos mais seguros e valores mais duradouros num mundo cambiante” (*Ibid.*, p. 263-264).

O estabelecimento de uma realidade que vê “inovações” a todo momento leva diversos teóricos a tratar da incerteza e da insegurança que se experimenta em meio a esse culto do novo. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, p.18) tratam da evaporação de “Todos os pontos de referência coletivos” e da desorganização

em larga escala das consciências, dos modos de vida e das existências, de uma maneira “estrutural e crônica”. Assim, resta refletir como fica o sujeito em meio a um quadro de desorientação tão generalizado.

Tal como os acadêmicos que acabamos de citar, Zygmunt Bauman também trata da contemporaneidade nos termos de incerteza e indefinição - o que, no vocabulário que ele popularizou, adquire o adjetivo “líquido”. Ainda no início do livro *O Mal-Estar na Pós-Modernidade* - obra que citamos no capítulo que concerne o filme *Piedade* (p.73) - Bauman aborda, brevemente, a questão da identidade pessoal. Na medida em que laços contemporâneos são frágeis e “nada pode ser conhecido com segurança” (BAUMAN, 2012, p.25), a identidade do sujeito se fragmenta em diversas máscaras que são repetidamente trajadas, levando ao que Bauman define como uma *identidade de palimpsesto*.

Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa (...), [há] uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma identidade de palimpsesto. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar (...) (BAUMAN, 2012, p.25)

Neste trabalho, no entanto, nos interessa pensar em termos de *subjetividade*. Tratando desta definição em Michel Foucault, Hélio Rebello Cardoso Jr. (2005, p. 345) escreve que “pode-se afirmar, com certa convicção, que uma subjetividade é a expressão do que em nós, em nosso núcleo de subjetividade, se relaciona com as coisas, com o mundo, por isso envolve uma relação com o tempo”. Tal vínculo tem no corpo - seja em sua fisicalidade, seja em sua construção relacional - sua expressão mais latente. Considerando-se esta associação, é válido dizer que a ruptura proposta pelo filme - o desligamento do passado - tematiza a relação entre subjetividade e tempo, tendo como base a presentificação pós-moderna. O protagonista do longa - considerado tanto na posição de amnésico quanto na de pessoa que visa o esquecimento - vive em um eterno presente ou, ao menos, na negação do passado.

5.3. Subjetividade, Estandarização e Consumo



Figura 17: Cadastramento do protagonista como número 14.872.

Narrativas que envolvem a perda de memória são razoavelmente comuns. O crítico cultural Mark Fisher, no livro *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), aponta para a popularidade de diversos filmes recentes com esse mote, citando como exemplos *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (2004), *Amnésia* (2000) e a franquia Bourne. A esses títulos, podemos citar muitos outros, desde obras *cult* - como *O Homem sem Passado* (2002), de Aki Kaurismäki e *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch - até verdadeiros *blockbusters* - como *O Vingador do Futuro* (1990), de Paul Verhoeven e *Como se Fosse a Primeira Vez* (2004), de Peter Segal. Significativamente, Fisher trata essa proliferação como o sintoma de uma realidade mais ampla. Nas palavras do autor: “Em condições onde realidades e identidades são atualizadas como *software*, não surpreende que distúrbios de memória tenham se tornado foco de ansiedade social” (FISHER, 2009, p.58).

É certamente significativo que todas as obras supracitadas tenham sido produzidas nos últimos trinta e cinco anos, coincidindo com o suposto final da Guerra Fria e o estabelecimento da, assim chamada, Nova Ordem Mundial. Neste

contexto de hegemonia capitalista, Andreas Huyssen trata da sobrecarga informacional e suas consequências: “Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar.” (HUYSEN, 2000, p.32). Como se pode perceber, *Fruto da Memória* é produzido em um contexto onde questões relativas ao tempo e ao esquecimento se encontram no cerne do mal-estar e da incerteza contemporâneos.

Se há uma “tradição” de filmes sobre distúrbios de memória, queremos destacar a forma como o longa ora analisado erige a ideia de um transtorno coletivo. Ao propor uma epidemia, Christos Nikou universaliza o problema. Existe aqui uma coletividade sem passado. Melhor dizendo, o que existe é uma massa de indivíduos sem passado, indivíduos estes que não conseguem se conectar com quem quer que seja, inclusive consigo mesmos. Isso se torna particularmente claro na sequência da festa à fantasia, onde o protagonista usa um traje completo de astronauta (FIGURA 18). Tal qual estudamos no capítulo anterior com *Piedade*, vemos no filme ora analisado um mundo consideravelmente esvaziado de laços afetivos.



Figura 18: Protagonista em fantasia de astronauta.

Todavia, *Fruto da Memória* focaliza na trajetória de um só homem, de forma que, apesar de indicar a existência de um problema estrutural, a preocupação do diretor é nas *consequências* que ele suscita a nível individual. Não surpreende, portanto, que jamais haja a tentativa de explicar a origem da epidemia - suas causas são irrelevantes. O longa de Christos Nikou assume um caráter algo ensaístico - similar à abordagem de José Saramago³⁵ -, que reflete sobre a vivência em um eterno e indiferenciado presente. É neste sentido que julgamos a definição de *tempo intemporal* pertinente à esta análise: a rotina do protagonista que vemos em tela é marcada por um tempo que parece não fluir. A despeito de existir a ideia de progressão nas tarefas que o homem deve cumprir - em especial no tocante à dificuldade destas -, seu dia a dia é uniforme por se basear exclusivamente no cumprimento dessas metas.

Christos Nikou é explícito quanto ao tema central de *Fruto da Memória*. Logo de início, ouvimos - juntamente com o protagonista - o anúncio do programa “Nova Identidade”, em cujos quadros acompanhamos o homem no restante da duração. De certa maneira, a obra ficcionaliza a *identidade de palimpsesto* de Bauman, juntamente com seus novos começos. Se há uma crise de amnésia, é significativa a forma como ela parece atingir, unicamente, aspectos subjetivos: os amnésicos podem não saber quem são ou do que gostam, mas eles ainda têm capacidade de andar de bicicleta e compreender o significado do dinheiro.

Construção semelhante acontece em *A Identidade Bourne* (2002), analisado por Mark Fisher em *Capitalist Realism*. O autor afirma que, apesar de não possuir história narrativa pessoal, Bourne preserva em seu corpo uma memória formal “de técnicas, práticas e ações” (FISHER, 2009, p.58). Para Fisher, a memória de Jason Bourne se assemelha à nostalgia pós-moderna de acordo com a descrição de Fredric Jameson, onde “a referência contemporânea ou mesmo futurista ao nível do conteúdo obscurece a confiança em modelos estabelecidos ou antiquados ao nível da forma” (*Ibid.*, p.59). Em outras palavras, Jameson identifica uma antinomia caracterizada pela valorização exclusiva do presente e do imediatismo associada a uma nostalgia da inventividade do passado.

³⁵ Aqui nos referimos a obras como *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *A Jangada de Pedra*, livros ficcionais onde José Saramago propõe cenários fantásticos/absurdos sem a preocupação em explicar a origem destes, mas sim refletir sobre suas consequências.

O que surge então é a compreensão de que nenhuma sociedade jamais foi tão padronizada como esta, e que o fluxo da temporalidade humana, social e histórica nunca fluiu de forma tão homogênea... O que agora começamos a sentir, portanto - e o que começa a emergir como uma constituição mais profunda e fundamental da própria pós-modernidade, pelo menos na sua dimensão temporal - é doravante, onde tudo agora se submete à mudança perpétua da moda e da imagem midiática, que nada mais pode mudar. (JAMESON apud FISHER, 2009, p.59)

Se a condição de Jason Bourne pode ser associada à visão de Jameson acerca da nostalgia pós-moderna, julgamos que *Fruto da Memória* é uma ótima ilustração da estandardização descrita pelo autor. Aos amnésicos que vivem no *tempo intemporal* do eterno presente, o “Nova Identidade” defende, como solução, a criação de memórias padronizadas. A busca pela formação de indivíduos funcionais leva o programa a oferecer tarefas pré-estabelecidas que não necessariamente se adaptam às pessoas que as executam. Pode-se afirmar que ele almeja a fabricação de subjetividades, ainda que esta fabricação escape de um efetivo controle. Ademais, as tarefas possuem traços de hedonismo, como se novas memórias pudessem se formar a partir da lógica de consumo e totalmente desprovidas de sentimentalidade. Aqui, cabe uma vez mais a citação de Cardoso Jr. (2005, p.348) mencionada anteriormente (p.39) no capítulo sobre *Dente Canino*: “o adestramento dos corpos nos espaços disciplinares, a sua sujeição, não garante o controle sobre o corpo criativo. De certa forma, a potência dos corpos escapa aos dispositivos disciplinares”.

É notável a forma como Christos Nikou constrói uma visão da contemporaneidade a partir de seus efeitos subjetivos - prescindindo de uma análise estrutural. Castells, Harvey e Lipovetsky - dentre outros - valorizam, em seus estudos, os aspectos comunicacionais e tecnológicos que possibilitam novas dinâmicas de espaço e de tempo. Como afirma Andreas Huyssen: “De fato, a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural de nosso tempo” (HUYSEN, 2000, p.33). No caso de *Fruto da Memória*, inexistem aparatos digitais: trata-se de um mundo eminentemente analógico. O protagonista recebe fitas cassete e utiliza uma câmera *polaroid*; os médicos gravam sons em fitas magnéticas; celulares não existem e a única televisão vista no filme é um modelo de tubo em branco e preto. Não obstante, os

indivíduos amnésicos se encontram em situação análoga àqueles do mundo digitalizado: desnorteados e fragmentados - vivenciando uma experiência temporal fundamentada no eterno presente.



Figura 19: Equipamentos analógicos.

De maneira semelhante, a cultura do consumo não se manifesta explicitamente no universo deste longa: o ambiente urbano é capturado de tal forma que cartazes publicitários quase não são vistos; no rádio, ouve-se apenas o anúncio do programa governamental; os espaços domésticos são quase minimalistas, possuindo apenas o necessário. Não obstante, a lógica do consumo perpassa as relações pessoais e o próprio conceito basilar do “Nova Identidade”.

O homem recebe uma dança particular de uma *stripper* não por real vontade, mas para cumprir uma tarefa. O relacionamento que se desenvolve entre o protagonista e a mulher que ele conheceu na sessão de cinema - que parecia se desenvolver para uma conexão real - é interrompido quando este descobre que o encontro sexual proposto por ela consistia, igualmente, em um encargo. Em última instância, as tarefas do programa se fundamentam no uso e não no envolvimento emocional - como se essas vivências não deversem ser de fato vividas, mas apenas ticadas de uma lista de afazeres. Como afirma Manuel Castells (2011, p.544): “Com isso, realiza-se a subversão final do ciclo de vida, e

a vida torna-se esta paisagem monótona entrecortada por selecionados momentos de experiências ricas e pobres na eterna boutique dos sentimentos personalizados”.

No artigo *Passados Presentes: mídia, política, amnésia*, o historiador do tempo presente Andreas Huyssen descreve um fenômeno cultural que ele vê emergir no final do século XX: o aumento do interesse pela memória - definido por ele nos termos de “febres da memória”. Huyssen identifica essa valorização tanto a nível de políticas públicas - principalmente no tocante à rememoração de processos traumáticos coletivos, como o Holocausto -, quanto a nível individual.

O autor detecta nessa ocorrência uma resposta ao presente indiferenciado e intenso da pós-modernidade, afirmando que isso pode apontar para a necessidade de uma âncora temporal num contexto de grande incerteza. Nesta conjuntura de obsessão pela memória aumenta a produção desta por meio de produtos culturais - vide a proliferação de filmes que tematizam o extermínio de judeus nos anos 1930-40. Paradoxalmente, esses produtos geram um *excesso de memória* que pode, por sua vez, estimular o esquecimento ou, nas palavras de Huyssen: “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (HUYSEN, 2000, p.20). Sobre essa relação dúbia com o passado, Andreas Huyssen sugere a seleção e reconciliação - sobretudo com as experiências vividas:

Se o sentido de tempo vivido está sendo renegociado nas nossas culturas de memória contemporâneas, não devemos esquecer de que o tempo não é apenas o passado, sua preservação e transmissão. Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. (HUYSEN, 2000, p.37)

Fruto da Memória é, certamente, o filme mais convencional dentre aqueles que tratamos aqui. Da mesma forma, o último ato do filme de Nikou é também o mais esperançoso. Ao vivenciar um segundo processo de luto, o protagonista acha, por fim, o encerramento que ele necessitava: ele opta por reatar com seu passado traumático, ao invés de esquecê-lo. Desse acerto de contas, o diretor formula a imagem que resume o filme: o homem, sentado em sua cozinha original, a comer um “fruto da memória” - uma maçã - velho e seco.



Figura 20: Maças velhas em *Fruto da Memória*.

5.4. O tempo na Estranha Onda Grega

No segundo capítulo desta dissertação, quando analisamos *Dente Canino*, fizemos referência à tese de Pedro Henrique Auad (2013) de que este filme de Yorgos Lanthimos lida com o aprisionamento da arte cinematográfica, tanto pelo encarceramento dos personagens quanto pelo desenrolar de um suposto *tempo do tédio* - um tempo que não flui, em que nada acontece. Neste momento, em que examinamos, justamente, dinâmicas temporais, resta nos debruçarmos sobre a construção temporal na Estranha Onda Grega. Utilizaremos o *cinema de fluxo* uma vez mais como base de comparação.

A cotidianidade é o objeto principal da estética de fluxo. Tal movimento representa, na perspectiva de Vieira Jr. (2014), uma tentativa de apreender o tempo presente. No entanto, como descrevemos anteriormente, esse cinema busca, por meio de uma conexão sensorial entre espectador, personagens e espaço diegético, romper com o tempo indiferenciado pós-moderno e proporcionar uma “experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos” (VIEIRA JR., 2014, p.123).

Esta produção tem, na captura do banal, seu gesto de ruptura com a anestesia do espetáculo. Como afirma Erly Vieira Jr.:

Fazer emergir desse aparente não-evento uma espécie de alumbramento (...) quase sempre traduzido, nesse cinema do cotidiano, em uma exaltação da delicadeza a partir da dilatação temporal do instante do corriqueiro que se apresenta como novo ao ser privilegiado pelo ponto de vista da câmera, permitindo ao espectador uma macro- percepção do que nos é quase sempre banal e microscópico. (VIEIRA JR., 2014, p. 144).

Na *Estranha Onda*, também predomina a captura do cotidiano. Dos quatro filmes que abordamos ao longo desta dissertação, em três acompanhamos o dia a dia dos protagonistas. Ao contrário de romper com o entorpecimento do tempo intemporal, a *Onda* o abraça em toda sua apatia. Como nota Mario Psaras (2018, p.25) a partir de uma colocação de Anna Poupou: “a estrutura temporal dos filmes compreende também 'os traços morfológicos de repetição, austeridade e serialidade’”. No entanto, essa rotina infrutífera não vê encontros - diferentemente do cinema de fluxo. Os personagens reproduzem ações de forma maquínica sem fazer conexões efetivas - assim como o espectador não se conecta com os personagens.

Ainda que a *Estranha Onda* seja focada no tempo presente e no cotidiano, é paradoxalmente difícil precisar em que momento esses filmes se passam. No caso de *Fruto da Memória*, temos a referência verbal a *Titanic* (1997), de forma que supomos que a história se desenrola no século XXI. Essa percepção é reforçada pelo estilo dos figurinos, ainda que eles sejam altamente impessoais. Não obstante, a ausência de tecnologia digital confunde os referenciais do espectador. O mesmo acontece com *Dente Canino*, que mistura itens analógicos - discos de vinil e fitas cassete - a equipamentos eletrônicos- câmeras de vídeo e computadores. Mesmo em filmes mais claros nesse sentido, como é o caso de *Piedade* - que exhibe Macbooks e porta-retratos digitais -, o parco uso de telefones celulares chama a atenção. A essas constatações, é notável a preponderante ausência de relações a uma realidade mais ampla. Esses filmes, em geral, não exibem referências explícitas a quaisquer acontecimentos ou processos históricos: eles optam por construir a visão de uma contemporaneidade vaga, indistinta e genérica - compatível, portanto, com o mergulho no vazio a que se propõem.

Considerações Finais

O surgimento da Estranha Onda Grega enquanto conceito possui íntima relação com a crise econômica deflagrada na Grécia em 2009. A popularização desta ideia se deve em grande medida ao artigo *Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*, publicado em 2011 por Steve Rose no portal online do jornal inglês *The Guardian*. Ao fazer a provocante pergunta “É mera coincidência que o país mais perturbado do mundo esteja fazendo o cinema mais perturbado do mundo?”, Rose ajudou a estabelecer a forma como uma significativa fatia da produção independente grega seria vista internacionalmente dali em diante - ainda que seja importante notar o questionamento *en passant* do autor acerca da existência de uma onda e sua relação com o contexto político-social da época.

A despeito disso, cremos válida a afirmação de que a Onda está estreitamente ligada à crise, sobretudo pelo interesse que esta gerou, a nível internacional, no estado de coisas do país mediterrânico. Autoras como Maria Chalkou (2012) e Lydia Papadimitriou (2014, apud Psaras, 2020) foram precisas em documentar a resistência inicial de cineastas gregos ao rótulo que lhes era imposto pela crítica internacional especializada, ainda que, posteriormente, tenham abraçado a ideia como uma forma de viabilizar suas produções por meio de investimentos estrangeiros. Isso não significa, por outro lado, que a pecha da *estranheza* tenha deixado de ser incômoda. Acadêmicos gregos buscaram, ainda no início dos anos 2010, a introdução de termos alternativos mais palatáveis como *Nova Onda Grega* ou *Nova Corrente Grega* - sem obter grandes êxitos no estrangeiro.

O caos atravessado pelo “elo mais fraco da Europa” (PAPANIKOLAOU, 2021, p. XI) naquele momento abasteceu a curiosidade sobre uma produção que experimentou, ao longo de sua história, pouca penetração internacional. A problemática da relação cinema-crise tem início quando se leva à baila a temática da representação, ou seja, quando se entende a Estranha Onda como o retrato de um país em frangalhos. Vários pesquisadores apontam como fator complicador dessa visão duas constatações: a de que alguns dos filmes em questão foram lançados antes do estouro da crise em 2009 e a de que outros não apresentam a

crise em texto ou subtexto. Nesse sentido, mostra-se relevante a adoção da estranheza como característica da Onda, uma vez que esta não foi devidamente caracterizada, possibilitando que um conjunto de obras deveras heterogêneo fosse abarcado sob esse “guarda chuva”.

Desta forma, acadêmicos - sobretudo gregos - passaram a se dedicar ao estudo da Estranha Onda no sentido de destrinchar possíveis elementos que permitam a aglomeração desta produção em um único grupo. Como exemplos mais notáveis, nos referimos ao “Cinema de Emancipação”, proposto por Maria Chalkou; o “Cinema de Transgressão”, de Vrasidas Karalis; a “Estranha Onda Queer”, de Mario Psaras; e o “Cinema Biopolítico”, de Dimitris Papanikolaou. Nossa pesquisa se filia a estas perspectivas “revisionistas”.

Defendemos ao longo desta dissertação que a Estranha Onda não deveria ser interpretada como a mera representação de um país. Entendemos, partindo da conceituação de Giorgio Agamben acerca do *contemporâneo*, que os filmes ora estudados - e, por extensão, a Onda - podem ser entendidos como uma série de mergulhos na escuridão do tempo presente. Em outras palavras, o desconforto que é apresentado ao espectador advém da imersão nas dinâmicas contemporâneas do capitalismo tardio, marcado pela aceleração temporal e a não-ideologia da economia de mercado.

Em nosso primeiro capítulo - *Corpos Estranhos: O Surgimento da Onda* - traçamos um breve histórico da conceitualização deste cinema. Iniciamos nosso relato a lidar com a questão de marcos iniciais e seus subsequentes paradoxos. Por um lado, o sucesso internacional de *Dente Canino* - que incluiu um prêmio no Festival de Cannes e uma indicação ao Oscar - abriu caminho para os filmes que vieram a seguir. Além de fornecer visibilidade a uma produção de pouco apelo internacional, o segundo longa de Yorgos Lanthimos ajudou a consolidar a gramática para o que é entendido hoje como a Estranha Onda: atuações inexpressivas, cenários higienizados, enredos absurdos, etc. Mais especificamente, Vrasidas Karalis (2012 apud PAPANIKOLAOU, 2021, p.5) sugere que a percepção de uma onda de estranheza derivava primordialmente dos trabalhos de Lanthimos, Tsangari e Makridis. Por outro lado, temos o artigo de Steve Rose para o jornal *The Guardian*. Este se mostra paradigmático, uma vez que ele é

constantemente interpretado como a primeira referência à unidade deste cinema - ainda que o próprio autor cite alusões anteriores, aparentemente não documentadas. Como pontuamos, esta matéria age efetivamente como uma “certidão de nascimento” deste cinema, tanto por fornecer-lhe um nome quanto por indicar uma unidade e sua eventual causa: a crise.

Nesta seção, também abordamos aspectos relativos à viabilização e à recepção da Estranha Onda. Foi observado como cineastas e produtores passaram a buscar alternativas ao incentivo estatal que dominava o cinema grego havia então algumas décadas - um tipo de fomento que, se antes mostrava-se concentrado nas mãos de poucos autores remanescentes do *Novo Cinema Grego* (NEK), depois da crise foi praticamente inviabilizado. Desta forma, a Estranha Onda Grega é marcada por obras independentes de baixo orçamento que contam com parcerias de produção internacionais, sobretudo europeias - fator que Maria Chalkou (2020) denomina como uma das “tendências transnacionais” do cinema grego do século XXI. Além disso, esse cinema tem no circuito internacional de festivais uma importante estratégia de divulgação: almeja-se a legitimação estrangeira para “importar” o sucesso dos filmes de volta a seu país de origem, garantindo, assim, um mercado exibidor. Não obstante, os filmes da Estranha Onda Grega são, predominantemente, impopulares na Grécia e não possuem números expressivos de bilheteria.

Em nosso segundo capítulo - *Aprisionamento e Disciplina em Dente Canino* -, demos início às análises fílmicas com o segundo longa solo de Yorgos Lanthimos. Nossa leitura se baseou na obra de Michel Foucault - em especial seus escritos acerca das sociedades disciplinares, da microfísica do poder e da formação do discurso. O foco inicial desta seção recaiu sobre a suposta dicotomia entre o espaço da casa e o mundo exterior. Como procuramos demonstrar, não existe contradição entre estas duas instâncias, mas continuidades. O intra e o extramuros apresentam ambientes disciplinares regidos pela mesma lógica. Há o estabelecimento de um poder difuso, em que espaços são isolados uns dos outros, como ilhas, cada qual regido por uma micro autoridade.

Feita esta observação, nos debruçamos em seguida sobre o controle discursivo que Pai e Mãe exercem naquele ambiente doméstico. A realidade

paralela que se perdura na casa existe não apenas devido ao isolamento, mas também - e principalmente - por essa regulação do discurso, que estabelece um contexto em que gatos são assassinos, aviões caem do céu em miniaturas e peixes surgem na piscina casualmente. Esta manipulação funciona essencialmente no sentido de impedir a subjetivação dos três filhos - que, sequer possuem nomes. Assim sendo, o contato de Filha Mais Velha com *blockbusters* hollywoodianos não simboliza o contato com um suposto mundo real, mas sim a disrupção com o discurso predominante daquele ambiente.

Ao final do segundo capítulo, nos voltamos para a hipótese de Pedro Auad (2013) referente a um *cinema agônico*, que traça um paralelo entre o aprisionamento dos personagens de *Dente Canino* e o estatuto do cinema em si. Partindo do pressuposto de Auad, entendemos um cinema agônico na medida em que, dada a abolição entre a cultura intelectualizada e a cultura popular, esse cinema dito “de arte” busca seu lugar. Neste sentido, o contexto pós-moderno - onde “tudo” já foi dito - e o limitado público que assiste aos filmes em questão são dois fatores que apontam o aprisionamento da Estranha Onda Grega. Assim, julgamos que esse cinema usa sua agonia como força motriz e entende que seu papel é perturbar, deslocar o espectador, fazendo-o mergulhar nessa realidade inóspita. Desta forma, ponderamos, assim como Auad, que a Estranha Onda pode ser lida como um sintoma da agonia pela qual o cinema contemporâneo passa: não apenas ela busca seu lugar, mas também o cinema dito “de arte”.

Em nosso terceiro capítulo - *Espectatorialidade e Realismo em Interrupção* -, nosso objeto foi o longa-metragem de estreia do diretor Yorgos Zois. Através dos teóricos Jacques Rancière e Jonathan Crary, buscamos estabelecer a problemática do espectador nesse filme, rechaçando a crítica simplista a uma instância meramente passiva. Como consideramos, Zois jamais elucida o que seria “real” ou “falso” naquele universo diegético, de forma que, assim, ele traz a atenção para o *ato de ver* e ao cinema enquanto dispositivo, na acepção de Giorgio Agamben a partir das considerações de Michel Foucault. No tocante à última questão, Yorgos Zois executa dois movimentos: problematiza a percepção de verdade da imagem - ou seja, seu estatuto - e subverte abordagens realistas do cinema - convenções linguísticas que levam à suspensão da descrença.

Frente a essas propostas, o espectador encontra-se permanentemente desorientado, a todo momento ponderando a natureza da narrativa que observa na tela. Isso se acentua quando constatamos que o observador do filme é diretamente confrontado em sua posição por meio de uma contraposição à plateia do teatro - que possui, é importante lembrar, percepções diametralmente opostas quanto aos atos que se desenrolam no palco. A partir desta oposição, argumentamos que o filme não trata de uma crítica da passividade espectral, que, como defende Jacques Rancière, sequer existe. Ao tentar a todo momento reconfigurar o que vê em *Interrupção*, o espectador está agindo, traçando um mosaico próprio de relações e significados. Defendemos que, por meio da estranheza e do distanciamento, a Estranha Onda Grega não visa dar respostas, mas fazer perguntas que carecem de soluções fechadas - refletindo e transmitindo o *mal-estar* que exemplificamos com *Dente Canino*. As obras são, portanto, abertas o suficiente para que o observador possa erigir suas próprias acepções, sendo um exemplo do que Rancière trata ao abordar a emancipação espectral.

Nosso quarto capítulo - *O Afeto em Piedade* - traz uma análise do segundo longa metragem de Babis Makridis. Ao discorrermos sobre a história de um homem viciado na tristeza, consideramos duas noções de afeto: a afecção do espectador e os laços afetivos vistos (ou não) em tela. Assim, examinamos o mundo construído por Makridis dando destaque à inexistência de vínculos de afeto, mesmo em um ambiente de domesticidade. Julgamos, então, que o filme dialoga com a percepção de “crise dos afetos”, identificada por Fabíola Calazans e Patrícia de Alcântara. A associação com esse entendimento deriva do fato que a Estranha Onda exibe ambientes que *a priori* seriam de intimidade - espaços domésticos, portanto -, mas onde ela inexiste. Como vemos nas interações do advogado com sua esposa, seu filho ou seu pai, não há qualquer indício de autenticidade naqueles vínculos: o protagonista utiliza sua família como moeda de troca em busca da compaixão alheia, ainda que esta seja esvaziada de afeto.

Ademais, utilizamos o cinema de fluxo como uma base comparativa, dado que consideramos que a Estranha Onda Grega opera com o tensionamento da estética do fluxo, ou seja, ela visa afastar o espectador, e não aproximá-lo. Utilizamos como referência para esse ponto a sequência em que o protagonista abandona seu cachorro no meio do mar, só para o animal nadar tranquilamente de

volta à praia - onde aporta em segurança no último plano do filme. Apontamos que, com esse gracejo, Babis Makridis faz troça com as afecções do espectador, que se preocupa mais com o destino do animal do que com as várias pessoas brutalmente assassinadas no filme.

Por fim, nosso último capítulo - *Tempo em Fruto da Memória* - se dedica ao estudo do filme de estreia do diretor Christos Nikou. Em nossa investigação, utilizamos as análises de Manuel Castells e David Harvey acerca da experiência do presente na contemporaneidade. Descrevemos como o estabelecimento de fluxos de capital não limitados por tempo ou espaço - possibilitados pelas novas tecnologias instantâneas de informação e comunicação - gerou uma nova vivência do tempo presente. Este, como vimos, tornou-se intenso, marcado pela simultaneidade e pela ubiquidade. Partimos, então, da definição de *tempo intemporal* tal qual definida por Manuel Castells - uma temporalidade que, por não fluir, tende ao eterno - para refletir sobre os impactos desta indistinção na subjetivação. Com base em Zygmunt Bauman, Michel Foucault e Mark Fisher, argumentamos que a experiência do presente eterno leva a uma fragmentação do sujeito - em especial no tocante à distúrbios de memória. Fisher, por exemplo, identifica a preponderância de narrativas ficcionais que tematizam esses transtornos. No entanto, diferente de outros filmes sobre o assunto, *Fruto da Memória* universaliza o problema, torna-o coletivo, na medida em que adota o mote de uma epidemia de amnésia.

Isto posto, desenvolvemos nossa análise de *Fruto da Memória* com o argumento que a ruptura temporal do filme reflete sobre a formação de subjetividades na pós-modernidade. Apesar de excluir aspectos tecnológicos e não tornar explícita a cultura do consumo, demonstramos como as consequências e lógicas destas duas instâncias se manifestam no subtexto no filme. Consideramos, então, como o longa sugere uma reconciliação com o passado - uma ancoragem temporal, portanto - para tratar da reabilitação do desorientado sujeito que protagoniza o filme.

Por fim, discutimos a percepção do tempo nos filmes da Estranha Onda, uma vez mais em contraposição ao cinema de fluxo. Defendemos que, diferente deste último, a Onda abraça a presente indistinto pós-moderno - o tempo do tédio,

como propõe Pedro Henrique Auad (2013). Para o autor, este tempo não flui e cria-se a percepção de que nada vai acontecer (AUAD, 2013, p.339), refletindo uma agonia do cinema contemporâneo, que se encontra aprisionado. Além disso, relatamos como a Estranha Onda constrói uma visão genérica e indistinta da contemporaneidade, não se preocupando em vinculá-la a um acontecimento ou contexto histórico, e como essa indefinição está de acordo com o mergulho a que ela se dispõe.

Esta dissertação buscou uma continuidade com nossos estudos acerca da produção cinematográfica grega. Entendemos que a Estranha Onda é uma expressão marcante e singular do cinema do século XXI e que seu estudo é um valioso demonstrativo das relações entre o cinema e seu contexto histórico. Nosso trabalho não tem a pretensão de esgotar o tema, mas sim de sugerir novas possibilidades de leitura e fomentar o diálogo a respeito de novas tendências no cinema contemporâneo.

Bibliografia

AGAMBEN, G.; **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, 92p. ISBN: 978-85-7897-005-5.

AUAD, P.T.H.K.; **Pesadelo Refrigerado**: Cinema no século XXI. In: Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v.12, n.23, 2013. E-ISSN: 2175-4977.

AUMONT, J.; MARIE, M.; **A Análise do Filme**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2013, 319p. ISBN: 978-989-8285-77-5.

BALTAR, Mariana; **Corpo e afeto**: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo. In: Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 10 n. 2 (2023). ISSN: 2183-1750.

BAUMAN, Z.; **O Mal-Estar na Pós Modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Revisão técnica Luís Carlos Fridman. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, 272.p.

BROWN, W.; **Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship**. In: Projections, Volume 7, Issue 1, Summer 2013; p.25-42. ISSN: 1934-9696.

CARDOSO Jr., H.R.; **Para que Serve uma Subjetividade?** Foucault, Tempo e Corpo. In: Psicologia: Reflexão e Crítica, 2005, 18(3), pp.343-349.

CASTELLS, M; **A sociedade em rede**. Tradução de Roneide Venancio Majer, atualização para 6a edição: Jussara Simões. (A era da informação: economia, sociedade e cultura ; v.1). 6. ed. São Paulo: Paz e Terra: 1999, 698p. ISBN: 978-85-7753-036-6.

CHALKOU, M; **A New ‘Cinema of Emancipation’**: Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s. In: Interactions. Studies in Communication & Culture 3(2):243-261 2012
DOI:[10.1386/iscc.3.2.243_1](https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.243_1)

_____; **Greece: Transnational Dynamics in Greek Cinema since the Crisis**. In: Papadimitriou, Lydia e Grgic, Ana; Contemporary Balkan Cinema: Transnational Exchanges and Global Circuits. 1. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020, 328p..

COMPAGNON, A.; **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, 131p.

COSTA, R.; **Sociedade de Controle**. In: São Paulo em Perspectiva, 18(1), p.161-167, 2004.

CRARY, J.; **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução: Verrah Chamma. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, 166p. ISBN: 978-85-7866-052-9.

_____; **Suspensões da Percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 384p. ISBN: 978-85-405-0453-0.

DELEUZE, G.; **Conversações, 1972-1995** - Entrevistas. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, 226p. ISBN: 85-85490-04-2.

FERREIRA, J.N. **O Observador na Contemporaneidade**. In: Entremeios, Revista Discente da Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, 2015.

FISHER, M; **Capitalist Realism**: is there no alternative?. Winchester: Zero Books, 2009, 81p.

FOUCAULT, M.; **A microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2023, 432p. ISBN: 978-85-7753-296-4.

_____; **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, 288p.

_____; **A Ordem do Discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999, 79p. ISBN: 85-1501359-2.

GALLAGHER, C.; **Ficção**. In: MORETTI, F.(org.); **O Romance 1**: A Cultura do Romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 1120p. ISBN: 978-85-7503-840-0.

HARVEY, D.; **A condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992, 352p. ISBN: 85-15-00679-0.

HUYSSSEN, A.; **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, 116p. ISBN: 85-86579-15-7.

KARALIS, V.; **A History of Greek Cinema**. 1.ed. Londres: Continuum, 2012, 344p. ISBN: 978-1-4411-8090-2.

_____; **Realism in Greek Cinema**: From the Post-War to the Present. 1. ed. Londres: I.B. Tauris, 2017, 283p. ISBN: 978-1-78076-729-1.

LANTHIMOS, Y; **From Greece, a Parable About...Something**. [Entrevista concedida a] Nicolas Rapold. *New York Times*, 2010. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2010/06/27/movies/27dogtooth.html>>. Acesso em 05 out 2023.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J.; **A cultura-mundo**: Resposta a uma sociedade desorientada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 207p. ISBN: 978-85-359-1797-0.

MOREIRA, P.C., CALAZANS, F; **Crise dos Afetos**: intimidade e cotidiano no cinema e na televisão. In: *Galáxia* (São Paulo), n. 29, Jan-Jun 2015.

NAGIB, L. e MELLO, C (ed.); **Realism and the Audiovisual Media**. 1. ed. Londres: Palgrave MacMillan, 2009, 257p. ISBN: 978-1-349-36699-6.

NIKOLAIDOU, A.; **The Performative Aesthetic of the ‘Greek New Wave’**. In: *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, Issue 2, Setembro de 2014. ISSN: 2241-6692.

OLIVEIRA JUNIOR; L. C. G.; **O cinema de fluxo e a *mise en scène***; Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2010, 161p.

PAPANIKOLAOU, D.; **The Greek Weird Wave**: A Cinema of Biopolitics. 1.ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021, 288p. ISBN: 978-1-4744-3631-1.

PSARAS, M.; **The Queer Greek Weird Wave**: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning. 1.ed. Londres: Palgrave MacMillan, 2018, 232p. ISBN: 978-3-319-40309-0.

RANCIÈRE, J.; **O Espectador Emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, 128p. ISBN: 978-85-7827-559-4.

_____; **As Distâncias do Cinema**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b, 166p. ISBN: 978-85-7866-070-3.

SALDANHA, R.; **Temporalidade estagnada**: uma análise das dinâmicas temporais do século XXI a partir de Mark Fisher, Franco Berardi e Jonathan Crary. In: DasQuestões, Vol.12, n.1, junho de 2021, p.352-370.

SPINOZA, B.; **A Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed., 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. ISBN: 978-85-7526-381-5.

VIEIRA Jr., E.; **Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo**. In: Revista Contracampo, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014, Pags: 109-130. e-ISSN: 2238-2577

_____; **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Vitória: EDUFES, 2020, 241p. ISBN: 978-65-88077-06-1.

Filmografia

ATTENBERG. Direção e Roteiro de Athiná Rachel Tsangari. Grécia: Haos Film, 2010. 97min, son., col.

DENTE Canino. Direção de Yorgos Lanthimos. Roteiro de Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou. Grécia: Boo Productions, Greek Film Centre e Horsefly Productions, 2009. 97min, son., col.

FRUTO da Memória. Direção de Christos Nikou. Roteiro de Christos Nikou e Stavros Raptis. Grécia: Boo Productions e Lava Films, 2020. 91min, son., col.

INTERRUPÇÃO. Direção de Yorgos Zois. Roteiro de Yorgos Zois e Vasilis Kyriakopoulos. Grécia/França: Pan Entertainment, Marni Films, Prosenghisi Film and Video Production, Homemade Films e Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2015. 109min, son., col.

PAISAGEM na Neblina. Direção de Theodoros Angelopoulos. Roteiro de Theodoros Angelopoulos, Tonino Guerra e Thanassis Valtinos. Grécia/França: Paradis Films e Greek Film Centre, 1988. 127min, son., col.

PIEDADE. Direção de Babis Makridis. Roteiro de Babis Makridis e Efthymis Filippou. Grécia: Faliro House Films, Neda Film, Madants, Beben Films, 2018. 97min, son., col.