

## Uma Rara Fenda de Afetos em *L'Étrange Festival*

Fabián Cevallos Vivar

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

fabiancvivar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7743-2846>

Lucas Camargo de Barros

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

lucas@fraturafilmes.com

<https://orcid.org/0000-0002-5768-1981>

Realizado no *Forum des Images*, o *Festival de Cinema L'Étrange*, Paris (2-13 de setembro de 2020), é auto-definido como um “oásis cinematográfico” na Europa. O nome do próprio evento já ressoa um termo complexo, amplo e, ao mesmo tempo, poroso ao problematizar a noção do “estranho”. A curadoria coloca o seu gesto em evidência através das produções cinematográficas que exploram as relações de poder criadas entre o estranho e o familiar, o deformado e a formalidade, o funcional e o disfuncional, o moral e imoral (Clare 2003).

A programação passeia por temas e formas que ressoam o estranho de maneiras distintas e complementares. Ao passo que dá espaço para jovens realizadores nas competitivas oficiais, também investe em retrospectivas e *cartes blanches* que exploram perspectivas incomuns. A seleção de quatro obras de Pierre Molinier (1900-1976) chama a atenção para um artista pouco exibido em formatos tradicionais como os festivais de cinema. Já a *carte blanche* da artista iraniana Marjana Satrapi evidencia um espectro de referências que nos permite ler sua obra com outros olhares. A artista, cuja *graphic novel Persépolis* é sua obra mais reconhecida, fez uma seleção que passa por Ken Russel (*Tommy*) e um exemplar do cinema pré-revolucionário do Irã (*Prince Ehtejab*, de Bahman Farmanara).

Entre tantos corpos e narrativas dissidentes da normatividade, nos chamou atenção um filme que, dentro do *mainstream* que se localiza (realizadora reconhecida, grande estúdio como produtor e elenco popular), consegue operar pequenos milagres formais através daquilo que chamamos de “fenda

de afetos”. A partir desse prisma de estranheza que atravessa todo o festival, o deslocamento afetivo, corpóreo e cinematográfico do filme de Miranda July *Kajillionaire* (2020) é, em si mesmo, um corpo estranho. No longa-metragem podemos encontrar um ato performativo subversivo que cria uma dialogicidade entre o racional, os afetos e outros sentidos, ao mesmo tempo que reconhece outras histórias possíveis. Questiona-se o caráter do discurso individualista, capitalista e, porque não dizer, colonial, problematizando a racionalidade/ instrumentalidade hegemônica desde as pequenas vozes, saberes e práticas da história (Guha 1996).

Situado no centro do sistema-mundo, num contexto estadunidense, *Kajillionaire* mostra as configurações deste complexo sistema de hierarquizações e como elas se inscrevem nos corpos das diferenças radicais ou alteridades. Através de mecanismos de regulação, são produzidos processos de deformação/ ‘monstrualização’ fortemente marcados por categorias de gênero, raça, classe social e sexo. Em sua narrativa, as corporalidades e as suas subjetividades “estranhas” foram estabelecidas como recursos centrais ou mercadorias a ser exploradas. Sendo reificadas, elas foram capturadas de várias maneiras pela ciência, artes, economia, política, etc.

Uma crônica familiar, um filme fantástico e etéreo, um conto de amor entre duas mulheres, um *coming of age* tardio, *Kajillionaire* é tudo isto ao mesmo tempo. Talvez essa característica seja a que mais lhe permita enxergar a sua estranheza. Nas brechas da bizarra relação da família que sobrevive de pequenos golpes na Los Angeles contemporânea, reside um pouco de todos nós. Neste sentido, é sintomático que o filme tenha levado o Prêmio da Audiência do festival, provando que o descompasso que compõe a fábula agridoce de July consegue, de fato, revelar um estado do mundo e tocar o público.

A sinopse, simples e potente, conta a história da família formada por Robert (Richard Jenkins), Theresa (Debra Winger) e a sua única filha, Old Dolio (Evan Rachel Wood), de 27 anos. A família sobrevive de pequenos golpes e fraudes em cupões e promoções – “sabotando” o funcionamento do capitalismo pleno estadunidense. O mundo da família, ainda que cheio de idiosincrasias, está sob controle. Ainda que devam o aluguel para o senhorio da fábrica Bubles Inc., que inunda com espuma cor-de-rosa o pequeno sótão onde vivem, a família segue o seu caminho estranhamente anárquico. Mas os estranhos tremores de terra que afligem a família e que ficam no limite entre o diegético e o extra-diegético acabam por, finalmente,

desequilibrar a família. A desestabilização da narrativa toma corpo à medida que Old Dolio (26 anos) percebe a própria solidão.

Dentro da constelação de obras que *L'Étrange* nos apresenta, o estranho se manifesta de maneiras distintas. Mas o estranho não é apenas o filme *underground*, as narrativas escatológicas, a aproximação do *gore* ou a sexualidade que o *mainstream* não comporta. O estranho, aos olhos daquele que detém o poder, se apresenta como o atrasado, o incivilizado, o não produtivo, o disforme, a anormalidade, a deficiência, o exótico. A tradição, os dialetos, o folclore, o impuro, a sujeira e a presença exacerbada dos sentidos são algumas das características atribuídas às pessoas que sofrem as opressões causadas por este modelo de racionalidade etnocêntrica que permanece até os nossos dias. O trabalho de July apresenta um conjunto de imagens e representações do corpo diverso em movimento que gera uma “tradução sinestésica”. Ela ocorre não só da vista para outros sentidos, mas também dos sentidos para a vista. A poesia imagética, aqui, produz uma reação involuntária no corpo do espectador que este não pode controlar. Trata-se de uma produção reativa, os nossos corpos vulneráveis também às imagens e corporalidades dos outros representados nos filmes, permitindo uma relação menos opressiva entre o eu e os outros, e vice-versa. O que esse contato promove é uma certa “fenda dos afetos” profundamente transformadora.

A imagem símbolo do filme é um recém-nascido que, retirado do ventre da mãe, engatinha pelo abdômen até chegar aos seios maternos para se alimentar. Ao se deparar com tal imagem, a garota percebe que se converteu numa ferramenta utilitária para os próprios pais e seus esquemas. Num arroubo, ela consegue romper a prisão familiar e se libertar numa verdadeira tomada de consciência dos afetos que lhe faltam. Além de todas as leituras psicanalíticas possíveis que tal imagem pode emanar, o gesto do bebê torna-se o cerne do filme: a busca pela conexão humana. É o estopim da narrativa e também da própria protagonista que inicia uma jornada interna e externa de reconhecimento. Mediada pelas configurações microscópicas e micropolíticas interseccionais “que operam sobre nossos corpos e modelam os nossos comportamentos” (Preciado 2020: 32, nossa tradução),<sup>1</sup> Old Dolio vai em direção à alteridade para se encontrar a si mesma.

<sup>1</sup> Entendemos por “micropolíticas interseccionais” as configurações entre sexo, classe, raça e gênero que atravessam o tecido social (Hill Collins 2016).

Essa alteridade surge no corpo de Melanie (Gina Rodriguez), uma mulher da mesma idade de Old Dolio, mas que representa tudo que a filha de Robert e Theresa não é. Dentro do universo do filme, Melanie representa a normalidade. Considerando que a produção da alteridade radical (o estranho) é um exercício de poder de quem detém a capacidade de demarcar a fratura dicotômica entre o Ser e o não-Ser (Fanon 2009), a pergunta central surge: o que é de fato o normal dentro do jogo *hipster-indie* construído por July? E o que essa normalidade, em confronto com a estranha, representa? O filme se refere diretamente a esses abismos. Melanie, além de extrovertida, racializada, hiper-sexualizada, afetuosa, tem origem estrangeira. É de Porto Rico, ou seja, a imigrante que ameaça a narrativa conservadora. E talvez esse dado seja de fato o que desmonta essa família, pois subverte e, ao mesmo tempo, reafirma um *American way of life*. Não à toa, o título *Kajillionaire* remete a um nível de riqueza inimaginável. A narrativa de Old Dolio e a sua tomada de consciência é uma espécie de fábula econômica onde os afetos são mediados por valores monetários.

Dentre os filmes exibidos no festival, conseguimos localizar uma recorrência narrativa: a busca pelo afeto do Outro. Ela pode surgir na problemática e asséptica relação sexual de um homem e uma criança androide (*The Trouble with Being Born*, de Sandra Wollner, 2020) ou nos corpos masculinos que buscam o afeto em uma luta sexual (*Guo4*, de Peter Strickland, 2019). E essa mesma busca é omnipresente no trabalho de July. Assim como em *Eu, Você e Todos Nós* (2005) e *O Futuro* (2011), em *Kajillionaire*, a diretora também cria um sistema onde os seus personagens tentam se redimir e se libertar através do contato com seus afetos. Aos poucos, Old Dolio vai caminhando contra a família e em direção ao afeto emanado por Melanie. Numa sequência especialmente transformadora para a protagonista, o gangue entra numa casa de um senhor moribundo para roubá-lo. Abandonado por seus familiares, ele simplesmente pede para que simulem ruídos de uma “família normal”, um ruído branco que funciona como uma canção de ninar que o ajude a finalmente morrer. É ali, dentro desse jogo cênico metalinguístico, que Old Dolio percebe de fato a monstruosidade que o seu pai e mãe representam. Na construção interessante de Rachel Evan Wood, com sua voz gutural, longos cabelos e roupas largas, a personagem descobre facetas de emoções e sentimentos reprimidos. Trata-se, na nossa perspectiva, de uma prática performativa, curativa e transformadora.

Os sismos presentes na narrativa são mistérios que não se encerram em si mesmos. Eles abrem fendas temporais e narrativas, lançando uma simples

história a um espaço estranho metafísico. O medo da catástrofe natural, recorrente em Robert, Theresa e Old Dolio, parece remontar a uma espécie de dissidentes da seita norte-americana Institute in Basic Life Principles.<sup>2</sup> Mas, ao contrário do que se poderia prever, os terremotos libertam Old Dolio ao invés de acorrentá-la à família. Em uma das manipulações mais sofisticadas do espaço-tempo e a sua poesia mundana, July transforma um banheiro sujo de um posto de gasolina em um portal entre a vida e a morte. Sob a voz *over* de Old Dolio e Melanie, de olhos fechados no escuro, um novo universo se revela.

Para além da fenomenologia que o cinema abre, talvez o que mais nos interesse no cinema de July seja a crença, pelo menos nos relatos da realizadora (Fauvel, 2020) na verdadeira capacidade da encenação cinematográfica em construir outros *topos* de encontro/vivência. Na narrativa apresentada em *Kajillionaire*, isso se manifesta nos deslocamentos geográficos e emocionais que os personagens atravessam.

O mergulho de July nessa chamada “fenda dos afetos” termina com um beijo redentor entre Old Dolio e Melanie, no entanto, a narrativa é antes disso, uma estranha fábula econômica. E é esta relação monetária que parece vigorar no filme (e no mundo que ele retrata). Os corpos e as suas subjetividades tornaram-se mercadorias a serem exploradas como recursos centrais.

Em *Kajillionaire*, para além da brincadeira do roteiro no ato final (onde uma pequena peça do quebra-cabeças torna um fim triste num final feliz), é o valor em dólares que acaba por libertar Old Dolio para o amor. Em certa altura do filme, Old Dolio explica a Melanie que ela reconhece os pais como família pois eles dividem os lucros dos golpes em três partes iguais. E, nesse mundo, é isso que é o afeto. A questão que fica é: dentro dessa narrativa hiper-capitalista, é possível ser anárquico e feliz? Como sobreviver fora do mundo perfeito de July onde os maneirismos *indie-hipster* são resultados de um hiper-consumo e não uma negação destes? É possível recusar o modelo de família clássico (aquela que o gangue emulou para ajudar o senhor moribundo finalmente morrer)?

O beijo de Old Dolio e Melanie acaba por ser um gesto que coloca em crise o olhar colonial dos corpos-afetos e da racionalidade econômica que orquestrou toda narrativa. Descolonizar a racionalidade para recuperar e

<sup>2</sup> Trata-se de uma organização cristã fundada na década de 70 cujos mandamentos incluíam vestimenta simples, crença no *homeschooling*, afastamento total dos modos de vida mundanos e preparação para desastres naturais.

integrar os afetos não implica apenas uma descentralização ou desocidentalização da racionalidade instrumental hegemônica. Segundo wa Thiong'o (1987), significa também desenvolver uma perspectiva que nos permita definir-nos como seres no mundo. E é justamente isso que July parece tentar operar. Assim como no filme, "a fenda dos afetos" procura evitar que tudo o que nosso seja privado de nós, da nossa casa, do nosso corpo, das nossas formas de sentir e expressar no meio do complexo sistema do familiar/ estranho. O beijo final de Melanie e Old Dolio é uma destas frestas abertas por July e que talvez nunca se fechem. E é fundamental que elas continuem existindo.

O interessante nesse rasgo feito pela obra de July dentro do contexto do *L'Etrange Festival* é como a estranheza ganha contornos afetivos. O próprio filme torna-se um corpo estranho dentro de uma programação marcada por uma leitura do mundo muito mais *underground* com um investimento estilístico voltado ao *gore* ou ao experimental. Enquanto um evento dentro de um contexto de pandemia mundial, a programação acaba por propor uma fenda de comunhão dentro da sala de cinema. Ao nos confrontar com narrativas que nos atravessam e nos faz lidar frontalmente com o que é ser Humano, acabamos por nos afirmar, ainda mais, como seres de afeto.

## Referências

- Aumont, Jacques. 2004. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus.
- Clare, Eli. 2003. *Stolen Bodies, Reclaimed Bodies: Disability and Queerness*. Durham: Duke University Press.
- Collins, Patricia Hill. 2016. "Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro", *Revista Sociedade e Estado*, 31(1): 99-127. Universidade de Brasília.
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Madrid: Akal.
- Fauvel, Phillippe. 2020. "Dans Leurs Bulles: Entretien avec Miranda July", *Cahiers du Cinéma*, 768: 26-29.
- Guha, Ranahit. 1996. "The Small Voice of History". In *Writings on South Asian History and Society: Subaltern studies*, S. Amin e D. Chakrabarty (eds), pp. 1-12. Nova Delhi: Oxford University Press.
- Preciado, Paul B. 2020. *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Paris: Bernard Grasset.

Wa Thiong'o, Ngugi. 2015. *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Barcelona: Debolsillo.

### **Filmografia**

*Eu, Você e Todos Nós*. Dir. Miranda July. Film4. Reino Unido, Estados Unidos, 2005, 90 minutos.

*Guo4*. Dir. Peter Strickland. Mindwax. Hungria, Reino Unido, 2019, 3 minutos.

*Kajillionaire*. Dir. Miranda July. Plan B Entertainment/Annapurna Pictures. Estados Unidos, 2020, 106 minutos.

*O Futuro*. Dir. Miranda July. The Match Factory/Medienboard Berlin-Brandenburg. Alemanha, Estados Unidos, 2011, 90 minutos.

*Prince Ehtejab*. Dir. Bahman Farmanara. Telefilm. Irão, 1974, 93 minutos.

*The Trouble with Being Born*. Dir. Sandra Wollner. Panama Film. Áustria, Alemanha, 2020, 94 minutos.

*Tommy*. Dir. Ken Russel. Robert Stigwood Organisation. Reino Unido, 1975, 111 minutos.