



O PROBLEMA DA INDEXAÇÃO EM GÊNEROS CONTEMPORÂNEOS
TRABALHAR CANSA E A PERSPECTIVA DE UM CINEMA FANTÁSTICO
NACIONAL

GI4: As imagens visuais e audiovisuais na América Latina

Pedro Felipe Leite Carcereri
Instituto de Artes e Design
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Objetivos

Analisar o filme brasileiro *Trabalhar Cansa* através de alguns conceitos de gênero cinematográfico para entender como o filme se enquadra em alguma ou muitas classificações dentro do cinema de terror e de ficção científica.

Abordagem e metodologia: Iremos nos utilizar de conceitos de indexação de gêneros e de modos narrativos apresentados por alguns autores como Northrop Frye, Tzvetan Todorov e Rick Altman, atentando-se não somente a inclusão ou não em certos aspectos categóricos, mas também a percepção de instrumentos narrativos como a estranheza e a presença de julgamentos da realidade de nossa sociedade contemporânea.

Resumo: Analisando o filme *Trabalhar cansa*, Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011, podemos traçar um esboço de trabalho no intuito de situar o filme em um estudo de gênero cinematográfico. A indexação dúbia em gêneros como o terror e a ficção científica nos cria uma linha de análise rica, plausível de discussões pertinentes à formação e relação de gêneros adjacentes. Propõe-se neste trabalho

utilizar as propostas de classificação modal de Northrop Frye, classificações dentro do discurso fantástico de Tzvetan Todorov, questões levantadas por Darko Suvin sobre a questão do estranhamento e a proposição sintático/semântico de Rick Altman, para compreender como o filme se comporta, como podemos classifica-lo ou inclui-lo dentro de um ou de vários gêneros cinematográficos. Dessa maneira, pretende-se utilizar o filme como estudo de caso, podendo se traçar um panorama perspectivo de um tipo de cinema que vem sendo desenvolvido nos dias atuais e pode vir a servir de reflexo da sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Gêneros; fantástico; cinema brasileiro; ficção científica; terror.

O filme *Trabalhar cansa* nos traz a história de Helena, uma mulher de meia-idade que vive um momento de mudanças em sua vida. Ela acaba de montar um pequeno supermercado e contrata Paula, para ser sua empregada e cuidar da sua casa enquanto ela estiver fora. Nessa situação seu marido Otávio perde o emprego e tem muita dificuldade em encontrar outro emprego dentro do mundo corporativo. Enquanto a vida de Helena vai se tornando cada vez mais caótica em sua esfera familiar por conta de problemas com sua empregada, que vem substituindo ela na vida de sua filha Vanessa, e com seu marido, que vai se tornando cada vez mais acomodado ao invés de ajuda-la; uma parede do seu supermercado começa a mostrar uma estranha infiltração. A partir daí situações estranhas começam a acontecer com a personagem principal, o que inclui cachorros latindo para ela em frente ao seu negócio e uma presença que não é vista, mas é notada, parecendo ser um bicho dentro do supermercado. A parede com a infiltração começa a se tornar negra e a apodrecer. Helena decide quebrá-la e descobre um estranho animal, uma espécie de lobisomem, morto que parece estar causando a infiltração na parede. Ela e seu marido queimam os restos mortais do animal e continuam a viver sua vida normalmente, Helena tocando o

supermercado e Otávio procurando emprego. Quando Helena adquire o supermercado ela é alertada sobre os antigos donos, algumas vezes pelos vizinhos, outra hora pela corretora e outra hora ao encontrar objetos deixados para trás, como uma caixa de roupas, uma corrente grossa com uma coleira de *spikes* e uma grande marreta, a qual Helena usa para quebrar a parede. Somos então, levados a crer que os antigos donos possam ser os responsáveis pelo animal na parede ou pelas situações estranhas que estão ocorrendo, no entanto, não temos a resposta nem para essa nem para outras perguntas.

Entendendo o conceito de que o fantástico só existe na hesitação e na dúvida, podemos utilizar essa pressuposição como pedra fundamental do nosso estudo e a partir dela estruturarmos nossas questões. No entanto, o que estamos fazendo é um estudo de como a indexação e a classificação pode não ser tão clara nessa narrativa, por isso devemos compreender um pouco melhor essa e outras questões antes de podermos classificar o filme.

Atentando-nos à classificação de Rick Altman, é possível que um filme seja incluído ou excluído de um gênero dependendo do olhar que se lança à ele. A classificação sintático/semântica proposta por ele pode nos ajudar a situar melhor nossas considerações perante o filme. Deve-se observar os gêneros como estruturas de aproximação e negociação entre eles ligados a uma periodicidade histórica. A aproximação sintático/semântica proposta por Altman se refere à linguística e encontra nela uma forma de pensar os gêneros.

A classificação sintática, interessada nas estruturas e nas regras de uso e construção das frases são usadas nessa situação para caracterizar as relações intra e extra gêneros que podem vir a classifica-los. A semântica, preocupada no significado das palavras mais do que na sua estruturação, traz para o estudo dos gêneros o olhar para as *common traits*, as atitudes dos personagens, as

características das locações, cenário, figurino e comportamento para caracterizar um gênero. O exemplo sempre usado como referência é o *western*: onde a caracterização do meio-oeste e a presença de personagens-tipo são importantes para a parte semântica, e a estruturação de uma narrativa que entende a descoberta e o contato do homem branco com a natureza e com o diferente é importante para a parte sintática. No entanto, a aproximação deve ocorrer se utilizando dos dois meios, por vezes o sintático e por vezes o semântico.

É preciso reconhecer que nem todos os filmes de gênero se relaciona com o seu gênero da mesma forma ou com a mesma extensão. [...] Além disso, uma aproximação dupla permite uma descrição muito mais precisa das inúmeras conexões intergenéricas normalmente suprimidas por uma aproximação única. Simplesmente não é possível descrever o cinema de Hollywood com precisão, sem a capacidade de contar os inúmeros filmes que inovam, combinando a sintaxe de um gênero com a semântica de outro. (ALTMAN, 1999, p. 221, tradução nossa)¹.

Como exemplo, por diversas vezes o filme *Guerra nas estrelas (Star Wars)*, George Lucas, 1977, é citado como sendo do gênero *western*. Isso se dá por pela dupla-aproximação, se utilizando da semântica na caracterização da ficção científica e da sintaxe na estrutura narrativa muito semelhante aos filmes de *western*.

¹ Trecho original: We need to recognize that not all genre films related to their genre in the same way or to the same extent. [...] In addition, a dual approach permits a far more accurate description of the numerous intergeneric connections typically suppressed by single-minded approaches. It is simply not possible to describe Hollywood cinema accurately without the ability to account for the numerous films that innovate by combining the syntax of one genre with the semantics of another. (ALTMAN, 1999, p. 211).

No nosso caso, *Trabalhar cansa* também necessita de uma dupla-aproximação. Ao nos atentarmos as questões semânticas, notamos um filme realista, não nos desviando por completo para questões bazinianas, mas uma narrativa preocupada em questões sociais, relacionadas ao trabalho e ao relacionamento patrão-empregado, uma caracterização sóbria e personagens comuns (depois retomaremos a questão do homem-comum). Quando partimos para uma análise sintática, observamos a estruturação de uma narrativa tipicamente de terror ou suspense, com gradações de emoção, descoberta de pistas e inclusão de objetos e personagens que geram estranheza. Essa dificuldade de indexação já nos leva a uma posição de filme incluso em um gênero com limites rarefeitos, nos fazendo analisá-lo segundo preceitos do estranho ou do fantástico típico dessa narrativa.

Ao analisar a história do filme percebemos uma inserção muito clara de um ambiente de estranheza, comoção e medo que culmina com a descoberta do animal dentro da parede. Para Darko Suvin essa estranheza é explicada, desde os primórdios da humanidade, pela curiosidade do que existe além, o que ele chama de estranhamento cognitivo. O mito se apoia em fenômenos inexplicáveis.

Isto implica uma curiosidade sobre o desconhecido para além da próxima montanha (mar, oceano, sistema solar), onde a emoção do saber se juntou à emoção da aventura. [...] Os alienígenas – utópicos, monstros, ou simplesmente estranhos diferentes – são um espelho para o homem assim como o país diferente é o espelho para seu mundo. Mas o espelho é não só um reflexo, é também um transformador, um útero virgem e um dínamo da alquimia: o espelho é um cadinho. (SUVIN, 1980, p. 5)^{2 3}.

² Trecho original: This implies a curiosity about the unknown beyond the next mountain range (sea, ocean, solar system), where the thrill of knowledge joined the thrill of adventure. [...] The aliens -

A ficção científica e os gêneros e subgêneros adjacentes comungam uma não naturalidade empírica. Para Suvin, o estranhamento cognitivo advém de uma preocupação científica na realidade. Nossa necessidade de explicar o que não compreendemos e ou que nos é estranho nos empurra para a atração de uma narrativa que nos desafie cognitivamente. Dessa maneira, ao estranhamento em *Trabalhar cansa* é possível e existe de forma a construir a narrativa conectada à nossa realidade, possível ou não de explicação.

De certo, desde o início da narrativa temos a presença de situações que vão levando Helena a se colocar diante de algo que, segundo Todorov, não pode ser explicado pelas leis da nossa natureza. A presença do líquido estranho no supermercado, o animal morto nas tubulações, a presença dos cachorros à espera de algo em gente ao estabelecimento e a descoberta do monstro dentro da parede trazem para a narrativa a estranheza e o fantástico.

Começamos por enquadrar a narrativa dentro das três premissas que Todorov determina para a existência do discurso fantástico. No entanto, o filme não precisa se enquadrar em toda a argumentação para se reconhecer fantástico.

Postulamos que todo texto literário funciona como um sistema; o que quer dizer que existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes constitutivas deste texto. [...] Conhecendo a estrutura da obra literária, deveríamos poder, a partir do conhecimento de um só traço, reconstruir todos os outros. (TODOROV, 2010, p. 84).

utopians, monsters, or simply differing strangers - are a mirror to man just as the differing country is a mirror for his world. But the mirror is not only a reflecting one, it also a transforming one, virgin womb and alchemical dynamo: the mirror is a crucible. (SUVIN, 1980, p.5).

³ Suvin se utiliza da metáfora do cadinho: recipiente com características refratárias, resistente a altas temperaturas que os alquimistas utilizavam para misturas e purificações.

A primeira premissa é de que o fantástico se ancora por muitas vezes em um tipo de linguagem figurada, de exagero, creio que é difícil enquadrar *Trabalhar cansa* nesse modelo, por nos apresentar uma narrativa bastante contida e que não recorre à utilização de hipérboles. Por esse motivo acredito que não seja possível, pelo menos sem forçar uma análise que possa nos levar à alegorias desnecessárias, enquadrar o filme nessa premissa.

Partindo para uma segunda posição a identificação com o narrador-personagem do leitor-espectador é necessária para que a sensação de estranheza que acontece com ele não seja logo descartada como mentira ou alucinação, e que acompanhem seu drama em busca das respostas do que está acontecendo. Nesse ponto, devemos parar e observar a caracterização da personagem principal, Helena, para conseguirmos encaixar o filme nessa perspectiva. Segundo Todorov, "... para facilitar a identificação, o narrador será um "homem médio", em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer." (TODOROV, 2010, p. 92). Usando Helena como nossa narradora, podemos encará-la como um "homem médio"? Utilizando esse conceito de "homem médio" nos remetemos a teoria dos modos de Northrop Frye.

Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo *imitativo baixo* (grifo do autor), da maior parte da comédia e da ficção realística. (FRYE, 1973, p. 40).

Dessa maneira conseguimos situar nossa heroína dentro desse contexto da ficção realista, onde ela se equipara a nós, fazendo-nos identificar com seus dramas e assim com o sobrenatural que irá permear a história. Retomaremos essas

considerações mais a frente ao tentarmos incluir de fato *Trabalhar cansa* dentro dos modos de ficção de Frye.

O terceiro aspecto do discurso fantástico que devemos nos atentar está ligada a estrutura narrativa da história. O texto fantástico deve ser apreendido do início ao fim obrigatoriamente, como os romances policíacos, por conta de uma gradação nas pistas e dados que são apresentados como uma caracterização do discurso fantástico que vão antecipando a descoberta do sobrenatural que está por vir. “Desde o começo, diferentes detalhes nos preparam para este acontecimento; e do ponto de vista do fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação.” (TODOROV, 2010, p.95).

Como já foi exposto anteriormente, Helena é apresentada a uma série de objetos e acontecimentos que antecipam a sua descoberta do animal dentro da parede. Esses fatos vão preparando o ambiente fantástico, realizando uma clara gradação até Helena quebrar a parede. Satisfazendo duas das três premissas destacadas por Todorov, *Trabalhar cansa* pode ser então encarado como uma narrativa de conteúdo fantástico.

Cruzando as duas teorias, a de Frye e a de Todorov, podemos entender como a narrativa fantástica é complicada de ser caracterizada, principalmente nos espelhando em Frye. Na teoria dos modos de Frye, sua classificação bastante detalhada das formas dramáticas é baseada principalmente em como o herói está incluído na sociedade e qual é a sua natureza e seus poderes. Apesar das categorias serem de certa forma rígidas, o próprio autor sabe que não é possível condensar as narrativas em um só modo: “A sugestão aqui feita é que nenhum conjunto de critérios críticos, derivados apenas de um modo, pode jamais absorver toda a verdade sobre a poesia.” (FRYE, 1973, p. 67). Podemos então prever que o fantástico certamente não estará contido e determinado em um modo só.

Proponho que absorvamos características de dois modos e complementemos o raciocínio de Frye para podermos entender *Trabalhar cansa*.

Frye explicita que a presença do que ele chama de “espectro”, que seria o sobrenatural, é aceito muito bem nos modos míticos, onde o herói é um ser divino, e no modo romanesco, onde o herói é humano, mas é capaz de feitos estupendos e está inserido num meio maravilhoso, com a presença de seres sobrenaturais. No entanto, a partir dos próximos modos o sobrenatural não é mais aceitável e “quando ele aparece é um ser terrível e misterioso, vindo do que é perceptivelmente outro mundo.” (FRYE, 1973, p. 56). Como já sabemos que a história fantástica é composta por homens comuns, ela se inclui no modo imitativo baixo, onde o sobrenatural e o fantástico não são aceitos, mas e quando o fato sobrenatural acontece, não carece de explicação e a vida dos personagens prossegue comumente? Nesse momento, Frye já não consegue mais nos orientar de maneira claramente satisfatória, apesar de nos situar nos modos dramáticos clássicos e nos fazer perceber que a narrativa fantástica é realmente um gênero complicado e digno de discussão, por isso a importância de traçar um paralelo com outros autores que venham a contribuir para se construir um arcabouço teórico para entendermos como se comporta o filme e o gênero em que ele está incluído.

Helena ao encontrar o animal dentro de sua parede reage estupefata, recolhe o animal, o queima junto com seu marido e continua a viver sua vida normalmente, sem precisar se explicar, e muito menos inserir seu mundo num outro contexto com outras regras de funcionamento. Isso nos leva a necessidade de se entender como fantástico se transforma.

A fé absoluta, assim como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. [...] No

fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. (TODOROV, 2010, p. 36-p. 48).

Sabendo que o fantástico existe somente na hesitação perante o fato sobrenatural, nos deparamos com um dilema a ser discutido, para que esfera do discurso partiremos. Todorov situa basicamente duas vertentes para onde o fantástico, após a hesitação ter sido suprimida, necessita de ir: o maravilhoso e o estranho.

O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens). (TODOROV, 2010, p. 53).

Se forem aceitas as leis da nossa natureza para explicar o fenômeno, então passamos para o estranho, o sobrenatural assim será explicado; se são necessárias novas leis da natureza para explicar o fenômeno, então entramos no maravilhoso e o sobrenatural pode assim ser aceito. Dentro dessa primeira divisão, Todorov ainda subdivide e hibridiza essas classificações, criando algumas mais como o fantástico-estranho, o estranho-puro, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso-puro.

Para explicarmos *Trabalhar cansa*, nos utilizaremos dessas subdivisões de uma maneira diferente, encaremos, como o próprio Todorov, a reação da personagem e da narrativa, propriamente do que o espectador apreende. Encarando a reação

de Helena ao descobrir o animal morto em sua parede, que vamos caracterizar como sendo o sobrenatural dentro do filme, estamos diante de uma solução que está no meio do caminho entre o fantástico-maravilhoso e o fantástico puro.

Estamos no fantástico-maravilhoso, ou em outros termos, na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir. (TODOROV, 2010, p. 58).

Apesar do assombro de Helena ao encontrar o animal em sua parede, e da falta de uma explicação para o acontecimento, o fato sobrenatural não pode ser explicado pelas leis da nossa natureza, ou seja, não foi fruto de alucinação, uso de drogas ou loucura; o animal estava realmente dentro da parede e foi realmente queimado por Helena e Otávio. Ao necessitar de uma nova concepção de leis da natureza, passamos automaticamente ao maravilhoso, mas não ao maravilhoso puro e sim ao fantástico-maravilhoso, por conta dessa falta de explicação e até hesitação mesmo após a descoberta do sobrenatural.

O fantástico se relaciona com o maravilhoso e com o estranho, por esses gêneros lhe serem vizinhos, no entanto, é possível manter a hesitação inerente ao fantástico até o fim da narrativa, sem ter que decidir entre o maravilhoso e o estranho. Todorov cita *A outra volta do parafuso* de Henry James como exemplo, quando terminamos a narrativa sem saber se os espectros que assombram a propriedade realmente estão ali ou se são fruto de alucinações da governanta.

Apoiado nisso caracterizamos *Traballar cansa* como um filme que resguarda características da hesitação do fantástico até seu fim, por não se explicar nem para o espectador e nem para a personagem o porquê daquele animal assustador estar dentro da parede. No entanto, sabemos que ele existe e não é obra da mente de Helena, pois seu marido também participa da queima do animal. Temos assim um estado fantástico-maravilhoso, onde o animal e o fato sobrenatural não podem ser explicados pelas leis da nossa natureza, porém estão incluídos em um contexto empiricamente realista, onde tudo ocorre naturalmente.

Conseguimos de certa forma, caracterizar alguns traços da narrativa do filme analisado, que podem de alguma maneira estruturar um tipo de cinema específico. A diretora Juliana Rojas e o diretor Marco Dutra apresentam em trabalhos anteriores uma vertente muito semelhante ao longa estudado, a presença de uma atmosfera de estranheza e de conteúdo fantástico pode ser encontrado em curtas como *Um ramo*, com Juliana Rojas e Marco Dutra, 2007, e *Pra eu dormir tranquilo*, Juliana Rojas, 2011 e *O duplo*, Juliana Rojas, 2012. Por serem diretores jovens e em pleno início de carreira, fica em aberto a sensação da instituição de um tipo de cinema específico produzido pelos dois. O contexto histórico e a possibilidade estrutural já estão abertos, cabe aos estudiosos esperar.

Concluindo, *Traballar cansa* é um ótimo exemplo de hibridização e uso dos gêneros cinematográficos, principalmente no sentido da investigação do fantástico, do estranhamento intencional e cognitivo, dos modos clássicos e da estruturação dos gêneros adjacentes. Ele subverte as regras de classificação e cria uma posição intrincada entre gêneros vizinhos. É impossível abordar esse filme através de uma posição fria, dura e única; é necessária uma aproximação vasta, como Altman nos diz, que seja capaz de abrir, muito mais do que fechar o

leque. Um filme, como esse, que não se comporta de forma única e rígida, não pode ser estudado baseado em apenas uma posição estabelecida.

Robert Stam, ao estudar os gêneros faz uma consideração que é interessante para o filme em destaque.

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (STAM, 2003, p. 151).

Dessa maneira, acredito que seja possível caracterizar *Trabalhar cansa* como um filme que seja uma espécie de plataforma para a discussão de um estilo e de um gênero que pode ser explorado e utilizado pelo cinema brasileiro contemporâneo afim de, como ele, fazer um comentário sobre a sociedade brasileira através de um discurso fantástico mutável.

Não visualizo a narrativa como sendo pedra fundamental de nada, mas consigo enxergá-lo como uma estrutura que borra seus limites, hibridiza e subverte gêneros bem consolidados perante a indústria cinematográfica. Sua forma de lidar com assuntos urbanos e contemporâneos como o emprego e a crise familiar ao mesmo tempo em que se utiliza de uma intrincada sintaxe de ordem fantástica, nos faz refletir sua uma boa possibilidade para o cinema. *Trabalhar cansa* não é um início ou um fim, mas muito mais um meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Frye, N. (1973). *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix.

Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus.

Suvin, D. (1980). *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven/London: Yale University Press.

Todorov, T. (2010). *Introdução à literatura fantástica*. (4ª ed.) Correa Castello, M. C. (trad.). São Paulo: Perspectiva.

FILMOGRAFIA

Lucas, George. (1977). *Guerra Nas Estrelas (Star Wars)*. George Lucas.

Rojas, J. (2011). *Pra Eu Dormir Tranquilo*.

Rojas, J. (2012). *O Duplo*. Juliana Rojas.

Rojas, J., & Dutra, M. (2007). *Um Ramo*.

Rojas, J., & Dutra, M. (2011). *Trabalhar Cansa*.



PUCP