

Ralé (2015) ou o Poder dos Afetos: um cinema de provocações

por Karla Bessa*

Confesso que adentrei a sala escura, durante a Mostra de Cinema de São Paulo de 2015, para assistir *Ralé* (Helena Ignez, 2015), motivada pela curiosidade de rever aquela que considero a atriz que participou (não só atuou) da própria constituição do cinema de invenções (ou cinema marginal como queiram alguns) dos anos 1960-1970. Comecei a imaginar quais surpresas Ignez traria na manga, depois dessa longa jornada diante das câmeras e após algumas (por enquanto) poucas ousadas comandando o *show*, como bem o fez no filme *Luz nas trevas: a volta do bandido da Luz Vermelha* (2010). Filme que era em parte uma obra pensada por Sganzerla –já que havia deixado o roteiro pronto antes de falecer– e, ao mesmo tempo, uma homenagem de Helena Ignez àquele que além de ser o diretor de boa parte dos filmes em que trabalhou, foi seu companheiro amoroso por mais de 30 anos.



Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Foto: Paulo Garcez/Divulgação

Como os nomes Helena Ignez e Rogério Sganzerla se misturam não só no plano da memória afetiva do cinema nacional brasileiro, mas também nas produções fílmicas em questão, tentei, na medida do possível, focar minha atenção no modo de mirar de Ignez, para encontrar em *Ralé* sua assinatura. Sim, o seu cinema é herdeiro da estética autoral, mas não só. Eis o que pretendo argumentar ao longo desta reflexão.

Uma das resenhas de *Ralé*, divulgadas na ocasião da exibição do filme em Recife sugeriu que “O filme era insuportável, sobre burgueses tresloucados que se isolam no campo por que a cidade nos afoga e mina nossas potências criadoras. Lá, eles tomavam ayahuasca, ficavam malucões e não existia conflito nenhum” (Fortes, 2016). Embora seja uma descrição que, a meu ver, nem tocou a superfície do filme, iniciarei minha análise por esta inquietante falta de conflito na construção narrativa do filme que irritou a resenhista.

Nos manuais de produção de roteiro, dois elementos são considerados clássicos e estruturais: a existência do par protagonista/antagonista e também de um conflito ou solução que revele a existência de um bom *plot twist*, ou seja, com uma reviravolta inesperada. Claro, nem preciso mencionar que tudo isso, embora possa vir contemporaneamente acompanhada de uma montagem que não siga uma ordem nem cronológica, nem espacial (geopolítica das personagens ou do contexto da trama), precisa compor uma narrativa com início, meio e fim. Ou seja, é preciso que esteja evidente no decorrer do filme o “fio condutor”.

Em *Ralé* nada disso está presente. Uma sequência fragmentada de situações e personagens ganham sobreposições, enlaces e compõem uma teia de possíveis significações. Um acontecimento liga as personagens: o

casamento (homoafetivo) entre personagem Barão (Ney Matogrosso) e Marcelo (Roberto Alencar), numa propriedade rural que simboliza a Amazônia. A festa é feita com ares tribais, celebra-se a potência da vida e do amor. É verdade, não há estranhamentos entre pessoas de diferentes classes sociais, não há distanciamentos entre pessoas de raças ou religiões diferenciadas, nem mesmo opressões a escolhas sexuais-amorosas sejam estas marcadas pela hétero ou homo conjugalidades. Embora seja um momento singular para onde todos convergem ao longo do filme, para mim, o evento do casamento em si é a composição cênica mais “politicamente correta” de todo o filme, não fosse a cena transgressora de Ded (José Celso Martinez Corrêa) e Raul (Marcelo Drummond) fumando, maliciosamente, um cigarro de maconha



Ralé (Helena Ignez, 2015). Com Ney Matogrosso, Roberto Alencar e André Guerreiro Lopes



Ralé (Helena Ignez, 2015). Zé Celso, Helena Ignez e Ney Matogrosso

Uma festa sem bate-boca, que transborda cumplicidades e encontro de titãs, como diz Jarda (personagem de Helena Ignez) ao reunir Ney Matogrosso (Barão) e Zé Celso (Ded). A cineasta e roteirista está coberta de razão. Neste, *casting* recheado de amigos talentosos, ela reuniu dois dos maiores ícones da defesa da liberdade sexual do país, dois que falam abertamente de drogas, vida homoerótica e de laços sem vínculos legalizados, questionando a hipocrisia careta da vida burguesa. Tanta harmonia realmente contradiz qualquer manual cinematográfico ou literário de construção de narrativas. Onde está a tensão que engaja o espectador no encalce das personagens? Estaria Helena Ignez contando com a habilidade do time em cena para cativar o público?

Diferente de Fernanda Fortes, entendo que a tensão está lá, embora não à primeira vista. É preciso atentar a alguns detalhes, quase imperceptíveis. Um primeiro exemplo é uma cena de arquivo de Luiz Gonzaga¹, cercado por

¹ Cena de *Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970).

jovens, numa paisagem rural, dizendo com seu característico sotaque nordestino: “Não sei se já perceberam, mas estamos vivendo um momento de antibrasil, não sei o que vai acontecer, nem onde vamos parar”. Este trecho que abre o filme remete para uma história social de constante rejeição ao Brasil, uma força de negação que o filme inteiro vai contrapor (vai se opor) ao afirmar que aqui, do meio da Amazônia em nós (paulistanos ou não, já que São Paulo funciona como o outro ponto da meada) há espaço para todos os tipos de vida que investem na propagação da liberdade e do afeto, permeado por uma carnalidade erótica e, ao mesmo tempo, sacra. Não há oposição entre a terra que acolhe, o espaço que liberta, os afetos que unem, os desejos que deslocam e os prazeres que alegram. Não há corpo e alma, há o ser que se nutre do etéreo e da matéria.

A presença de tensão se mostra também na sequência de planos que antecede o encontro amoroso do casal vivido por Nástia (Djin Sganzerla) e Vlad (Dan Nakagawa). Um plano médio, capturando uma mulher sozinha, tentando abrir a porta do seu apartamento e o corredor comprido ganhando ares de intimidação. Ela entra e o clima de que “algo ruim” vai acontecer continua ao som de uma música cujo timbre grave e ritmo pulsante e lento contrastam com o movimento ágil da câmera, insistindo no suspense. O cenário é São Paulo, cidade que ameaça, nas ruas e na porta de casa. Ela traz um balde de água, referência ao problema da falta de água em São Paulo durante o ano de 2014 e 2015. Detalhes nada estridentes de uma tensão urbana tão incorporada ao dia-a-dia que deixa de ser percebida enquanto tal. No contraplano desta bizarra cena, vemos em movimento um assalto acontecendo em um corredor de apartamento bem semelhante, perfazendo uma simulação genérica do que poderia ser qualquer lugar. Não saberemos mais nada disso ao longo do filme, o que sugere que seu papel na narrativa era o de indicar a presença eminente de violência física como parte da vida paulistana. Apesar do susto, as cenas que seguem são de um casal em pleno

gozo do encontro amoroso e ficará neste estado de paixão até o final do filme, que se fecha em ambos. A personagem dela é uma atriz, a dele um ator e músico, um jogo de espelhos do que ambos realmente fazem. Embora esta metalinguagem seja uma das referências do filme no diálogo que este estabelece com a própria história do cinema e do teatro, há ainda outra importante função narrativa deste casal, pois enuncia um tipo de conjugalidade (entre pessoas de diferentes sexos) entre outras possíveis, como veremos no decorrer do filme, além de comporem parte da *ralé* Igneziana.

Ralé? Seriam estes artistas que vivem fora do *mainstream* midiático uma ralé? Aos poucos, o filme constrói visualmente o que se entende por ralé, palavra que comumente significa uma forma pejorativa de se referir à camada mais baixa da sociedade, numa forte dimensão de classe social, mas também de rebaixamento da cultura desta classe. Durante o filme, entendemos que há uma referência à obra teatral de Maxim Gorki (2007), que fora traduzida por *Ralé*. Seriam coincidentes as ralés? Pelo que pude entender, a coincidência talvez seja mais de forma do que de conteúdo. São pessoas que de algum modo estão em um ritmo social de visibilidade e reconhecimento diverso daquele que é a norma, só que em Gorki, a questão social é preponderante além de bem mais trágica.

O Barão da Ralé de Helena Ignez é quase um antibarão de Gorki, pois sua mediação é no sentido de abertura, de possibilitar o encontro com o diverso, promovendo criatividade, autonomia, entre aqueles que dividem ali em seu sítio o espaço e a sociabilidade. As personagens em Gorki estão presas, não só naquele espaço claustrofóbico e sem estrutura, como presas na restrita realidade que as imobiliza em torno de sonhos que morrem dia-a-dia. No filme de Helena Ignez, o sítio é lugar de realização, de busca de plenitude entre humano/natureza, infância/juventude/velhice, corpos que partilham afeições e

desejos carnais. Em síntese, há heterotopia² na obra de Ignez, enquanto em Gorki há denúncia e exaustão, uma desesperança de que algo possa efetivamente mudar, apesar de destacar o caráter heroico do povo rude, que vive as agruras do submundo.

Neste filme, Ignez volta à sua formação estética do cinema de invenções, deixando de lado a acidez e o humor soturno das personagens sem medida *standard* características das películas de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane (para mencionar apenas o par da produtora Belair). Em artigo recente (Bessa, 2014), localizei sua personagem Ângela Carne e Osso (*A Mulher de Todos*, Sganzerla, 1969) como uma das imagens pioneiras da performance *queer* no cinema brasileiro. A desenvoltura da personagem da “Mulher de Todos” ainda choca espectadores dos dias de hoje. Em Ralé, Ignez preservou este espírito libertário, para fazer um apelo estético às questões políticas que vêm assolando temas como aborto, casamento gay, vadias (marcha das vadias na campanha contra os assédios e estupros), o protagonismo do corpo que transfigura seu gênero, performando o inesperado. A um cenário de extremismos fundamentalistas religiosos que tendem a provocar retrocessos profundos em conquistas sociais e até legais nas políticas sexuais, Ralé contrapõe a heterotopia de outro mundo possível, existente nas brechas, pulsando no pulmão da Amazônia, de onde ressoa para os centros urbanos.

Nesse sentido, dialoga com um nicho recente de filmes brasileiros (mas não só) que dão cor e forma a práticas culturais que remetem à relações de gênero e exercícios da sexualidade completamente despojados de heterormatividade.³

² Segundo Michel Foucault, as heterotopias são contraespaços: “Em geral, a heterotopia tem com orega justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos” (2013: 24).

³ Análises sobre esta nova filmografia podem ser encontradas em Adelman, Miriam et al. (orgs.) (2011). *Mulheres, homens, olhares e cenas* e Murari, Lucas e Mateus Nagime (orgs.) (2015). *New Queer Cinema - cinema, sexualidade e política*.

Retém do Cinema Novo, do Marginal e do cinema de invenções (ou experimental, como queira Jairo Ferreira) algo que sintetiza toda esta rica experiência, o cinema de *provocações*. Quem e como se provoca? Provoca-se o moralismo da sociedade de trabalho (enaltecendo o ócio criativo), provoca-se o uso de alucinógenos tradicionais da cultura indígena amazônica (ayahuasca) como forma de libertar os sentidos da razão cartesiana. Provoca o realismo social (seja do teatro ou do cinema), aludindo às fantásticas zonas de fantasia, de sub e supra-realidades, onde cabem crianças prodígios dirigindo filmes experimentais poético-políticos num misto de ficção/realidade/ficção. Provoca justamente porque se dispõe a tramar as várias dimensões e camadas, ou seja, a ficcionalizar aquilo que se percebe como concreto. Provoca porque embora dialogue, não cede às demandas nem de instituições (religiosas, políticas, educacionais), nem dos movimentos sociais.

Na atuação exemplar de Simone Spoladore na pele de Maya, em *A exibicionista*⁴ os coletivos ganham voz dentro da narrativa –por exemplo, as Vadias– mas na faceta da dança, do teatro e tudo que esta linguagem permite enquanto manobra dos sentidos e sensações. Com uma câmera apta a capturar o improvisado, que se arrisca a ofuscar a luz do enquadramento, e ao mesmo tempo com atores que misturam atuação e representação, as falas dirigidas diretamente à câmera/espectador soam palavras-de-ordem, na desordem. Spoladore, loiríssima e de boca vermelho-carmim na pele da exibicionista, fala sobre o alto índice de assassinatos de pessoas trans no Brasil: “a exibicionista saúda todos os gêneros atravessados e marginalizados através de milênios de cultura”. A exibicionista continua, o que seriam dizeres sobre o filme *Exibicionista*, mas que é justamente algo que se aplica a *Ralé*: “um filme conceitual, xamânico e gay, feminista e libertário, solar, obscuro e todos os trans”.

⁴ Filme dentro do filme inspirado em *Carnaval na Lama* (Rogério Sganzerla, 1970), também conhecido como *Betty Bomba, a exibicionista*. O filme, ao qual poucos tiveram acesso, hoje é tido como perdido.



Ralé (Helena Ignez, 2015). *A Exibicionista* (Simone Spoladore)



Jarda (Helena Ignez)

Assim como no caso de Luiz Gonzaga, há outras cenas de arquivo ao longo do filme –como a referência à música de Gilberto Gil gravada para o filme *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970), no qual vemos Helena Ignez em uma de suas mais lindas performances.⁵ Mas seria nostalgia esta relação com um projeto de cinema atonal bárbaro, político e amoral da saudosa e explosiva Sonia Silk, a fera oxigenada que virou Jarda, uma missionária da Ayahuasca No jogo de colagens, Barão (Ney Matogrosso) diz em tom de resignação a Jarda (Helena Ignez): “tá tudo muito *replay* dos anos 60 e 70 (o artista é mais um arranjador do que um criador)”. Em outra cena, diante do espelho, Jarda se pergunta: “descolonizar o imaginário: projeto político ou utopia?”, uma direta referência à antropofagia Oswaldiana (do modernismo), na lente que lhe deu os anos 1960 e 1970.

Por perceber esta filiação a uma noção de que o outro (também o tempo) seja este inimigo ou não, traz uma perspectiva outra (alter-alteridade) se ingerido, leva-me a concluir que não se trata de pura nostalgia e de achar que só a década de 60/70 teve seu momento criativo/criador. Em pleno século XXI, Helena Ignez nos conta uma história em fragmentos que é parte deste projeto, mas agora outra cena. Segue as pegadas da etnologia perspectivista de Viveiros de Castro (2002) em sua própria leitura do que foi a antropofagia. Ignez deglute tudo isso no seu cinema xamânico, cinema de provocações.

Provocações que não excluem o lirismo poético, como na cena na qual o Ded (José Celso Martinez Corrêa), junto ao piano, interrompe a cena *caliente* entre Barão e Marcelo para que venham ajudá-lo, visto que havia literalmente “se borrado todo nas roupas”. Ali o cuidado, quase sempre atrelado ao feminino, não é prerrogativa de mulher alguma. São os amigos que lhe servem na

⁵ A trilha sonora original composta por Gilberto Gil para *Copacabana Mon Amour* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=41adr6LoPsA> (acesso: 10 de janeiro de 2016).

higiene da carne que se mostra frágil, mas o que poderia ser uma cena dramática, tem a leveza de um beijo fraterno. Aliás, este é outro detalhe cênico fundamental no filme. Em *Ralé*, o toque, o beijo, o abraço, o aspecto carnal das relações são evidências de que se trata de uma experiência que não faz distinção entre o cinema da alma e o cinema do corpo. Trata-se das fragilidades corpóreas de um idoso do mesmo modo como trata os sonhos de um jovem de ir para o exército. Daí a necessidade de um público com os sentidos despertos e que tenha um prazer enorme em jogar com sua imaginação, do qual tanto o teatro de Gorki, quanto o de Zé Celso são tributários, bem como o cinema de Sganzerla e, agora, o de Helena Ignez.⁶

Para finalizar, retomo outro ponto da resenha de Fortes, mencionada no início deste texto, pois ouvi ecos do mesmo incômodo fluírem da boca de vários amigos militantes que foram assistir ao filme. Helena Ignez fez várias inversões interessantes: um dos atores que na vida real é gay, mas no filme vive um relacionamento hetero e a juíza, no filme uma mulher trans, é desempenhada pelo ator André Guerreiro Lopes. Não há personagens ou atores negros em destaque; a presença indígena é uma criação imaginativa da ficção que ali se instala, não há traços indígenas para além da presença da ayahuasca e do uso da faixa vermelha nos convidados do casamento. Enfim, tudo parece muito branco, classe média e feito para o conforto de uma audiência *cult*.

A certa altura do filme, temos a impressão de que Helena Ignez, do alto dos seus 70 anos de vida, reuniu em torno de si seus amigos e pessoas mais chegadas, sejam atores, músicos, cantores, dramaturgos, bailarinos. Todos parecem compor parte de sua vida e história passada, mas, sobretudo, história recente. Ainda no tópico *casting*, é interessante marcar o par Bandido da Luz Vermelha e Barão (ambas personagens performatizadas por Ney Matogrosso)

⁶ Não é um cinema produzido na diáspora, embora tenha sotaque diaspórico ao se referir à cultura indígena, à Amazônia e à questão da descolonização, mas traz à tela boa parte do debate realizado por Marks (2000).

e o filho do Bandido (menino) e o Cândido (Arclenes Barroso), ambos personagens de filmes –*Luz nas trevas* (2010) e *Ralé* (2015)– dirigidos por Helena Ignez. A impressão que tive ao rever os dois filmes na sequência foi de que há um paralelo invisível entre estas duas relações pai/filho em ambos os filmes. Numa, um pai encarcerado não conhece e não cuida do filho, vivem ambos uma vida de roubos e consumos, desregrada e na qual há a celebração do “bandido herói”. No cenário de *Ralé*, é o *Poder dos Afetos* (título atribuído ao média-metragem de 2013 que antecedeu as filmagens de *Ralé*) que une a relação pai/filho, marcada pela delicadeza dos gestos, pelo imenso respeito que ambos nutrem pelas opções de vida de cada um. É como se fosse dada uma segunda chance a ambos de reinventarem o amor (no caso, amor filial, amor paternal).

Nesse sentido, sim, não atende aos chamados da militância (indígena, negra, feminista, transfeminista), mas marca sua intervenção despretensiosa e honesta- porque fala do seu entorno –nas questões que ela entende serem eixo de um retrocesso político e cultural nos dias atuais. Sua *Ralé* é uma provocação tanto para os moralistas de plantão quanto para um tipo de militância engessada em verdades prontas pra demarcar o tesão, a identidade e a vida. Poderia ter sido mais ousada? Isso eu não afirmaria, talvez menos didática ao revelar suas estratégias. No entanto, nada que faça perder o chamado lírico de “é preciso reinventar o amor”. Ou, ainda, a provocação que sai de Ded (Zé Celso) dizendo: “o que gosto mesmo disso tudo é gozar!”.

Bibliografia

- Adelman, Miriam et al. (orgs.) (2011). *Mulheres, homens, olhares e cenas*, Curitiba: UFPR.
- Bessa, Karla (2014). "Teoria queer e as molduras do olhar" em *Revista Cult*, número 13.
- Castro, Eduardo Viveiros de (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Fortes, Fernanda. "Janela de Cinema: Ralé- minha não resenha" in *Revista Cardamomo*. Disponível em <http://www.revistacardamomo.com/janela-de-cinema-rale-minha-naoresenha/> (Acesso: 21 de janeiro de 2016).

Foucault, Michel (2013). *O Corpo Utópico, As Heterotopias*. Trad. S.Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições.

Garcia, Estevão. "Sem Essa Aranha" in *Revista Contracampo de Cinema*, n. 58. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/58/semessaaranha.htm> (Acesso: 8 de janeiro de 2016).

Gorki, Maxim (2007). *Ralé: no fundo*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Veredas.

Marks, Laura (2000). *The Skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses*. London and Durham: Duke University Press, London and Durham.

Murari, Lucas e Mateus Nagime (orgs.) (2015) *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural.

* Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero- Pagu, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de Gênero, Unicamp. Atualmente coordena o CinePagu, acessível em cinepagu.blogspot.com, e estuda as relações entre cinema, sexualidade e gênero. E-mail: kbessa@unicamp.br.