

A CATARSE PÓS-MODERNA DE *LA LA LAND*

GuilhermedeMoura CUNHA¹

RESUMO: Este artigo visa aproximar cinema e literatura com a análise do filme *La La Land* (2016). Em correspondência com a catarse, na perspectiva literária, e a modernidade líquida, definida por Zygmunt Bauman, infere-se, na obra cinematográfica, as questões de identidade do sujeito pós-moderno e o tratamento do amor líquido.

PALAVRAS-CHAVE: catarse; modernidade líquida; cinema; *La La Land*.

1. Apresentação

Na Grécia Antiga, o teatro repercutia as criações literárias de dramaturgos, que retratam, em suas composições, elementos de ordem social, política e religiosa do povo grego. Com surgimento nos rituais ao deus do vinho, Dionísio, o teatro antigo compreende a tragédia e a comédia como produções de destaque, apreciadas pelos gregos, inclusive pelo notável filósofo Aristóteles, o qual desenvolveu, em *Poética*, considerações acerca do conceito de mimese e catarse. Semelhante ao teatro na Antiguidade Clássica, o cinema ocupa uma posição de relevância no consumo popular da arte na pós-modernidade.

A catarse foi definida, a princípio, por Aristóteles, como a purificação dos sentimentos. Para o grego, a experiência catártica surgiria no público por meio da tragédia. Levada como objeto de estudo da medicina e da psicanálise, também foi reinterpretada por outros filósofos e escritores, como Goethe, Hegel e Nietzsche.

No século XX, com a consolidação do capitalismo financeiro, a expansão da arte cinematográfica e inúmeras modificações sociais, Adorno e Horkheimer definem a composição artística como parte da indústria cultural. A catarse novamente é reavaliada por Adorno nos objetivos da

¹ Graduando em Letras: Português (Licenciatura) pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás - FL/UFG, Goiânia, Goiás, Brasil.

produção da obra de arte em seu contexto. Contemporâneo ao sociólogo, o polonês Zygmunt Bauman define modernidade líquida como a atual época, a era de insegurança e incerteza nas relações entre o homem e a sociedade, nas quais o individualismo e a instantaneidade são preponderantes. Como extensão à conceituação de Bauman, o amor líquido é singularizado pela efemeridade, tornando os relacionamentos amorosos posteriores ao êxito profissional.

A representação da definição do sociólogo polonês é retratada em *La La Land*, filme dos Estados Unidos de 2016, dirigido e escrito por Damien Chazelle. Vencedor de seis Oscars, incluindo as categorias de melhor diretor para Chazelle e melhor atriz para Emma Stone, é um musical que homenageia o cinema áureo hollywoodiano. No entanto, seu diferencial é o desfecho. Aqui, é posta em análise a narrativa cinematográfica construída em *La La Land* para o desenvolvimento da experiência catártica, com base teórica literária, presenciada no amor líquido das personagens principais.

2. Catarse: a finalidade da tragédia

Tragédia, assim denominada pelo culto às celebrações dionisíacas, em que se sacrificava um bode ao deus Dionísio, reflete, não só um grau de importância na história da literatura ocidental, como também confere significação ao modo de pensar e agir da civilização grega (NIETZSCHE, 1996). Preenchida por solenidade, figuras míticas e personagens universais, a organização e o tratamento artístico dados pelos dramaturgos concede características peculiares às tragédias clássicas (CASTIAJO, 2012). Evidencia-se, nessa espécie do drama antigo, a construção de personalidades verossímeis à realidade grega, isto é, a inexistência da dicotomia bem-mal, a crença mitológica e o caráter humano, sujeito aos dilemas existenciais e às escolhas de decisões; a busca pela identidade; o questionamento do destino e, na intenção da salvação, o cometimento de faltas causa o aniquilamento, que, por sua vez, torna determinada obra trágica (HEGEL, 1980).

A tragédia clássica teve existência relativamente curta; no entanto, os textos de Sófocles, Eurípides e Ésquilo permaneceram influentes para as civilizações posteriores, além de serem fonte de estudos literários, históricos e sociais. Ainda na Idade Antiga, o mestre do Liceu, Aristóteles (2011), discorreu sobre seus aspectos estruturais e sua reação no público:

a tragédia [é] imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos.

Para o filósofo, mimese, *mímesis*, é a imitação de uma realidade, que, acompanhada de uma organização poética adequada, constrói a tragédia. Manifesta-se, portanto, pelo desenrolar no palco os acontecimentos que, no final, faz com que os espectadores experimentem a catarse, *kátharsis* – a finalidade da tragédia. A catarse é uma espécie de purificação emocional, ocasionada pela presença do terror e da piedade, uma vez que o herói comete erros passíveis de julgamento, mas não os fez intencionalmente, e o público o reconhece como um culpado-inocente, vítima do destino.

a catarse é a libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe. Esse termo, de origem médica, significa purgação [...] Aristóteles utilizou amplamente esse termo em seu significado médico, nas obras sobre história natural, como purificação. Mas foi o primeiro que o usou para designar também um fenômeno estético, qual seja, uma espécie de libertação ou serenidade que a poesia e, em particular, o drama e a música provocam no homem (ABBAGNANO, 1998).

Outros dois conceitos relevantes na perspectiva aristotélica de tragédia são peripécia e ironia. Peripécia é uma mudança para a direção contrária dos eventos que, concomitantemente ao reconhecimento, produzirá compaixão ou medo; ironia é a frustração do herói trágico (ARISTÓTELES, 2011). Tendo essa estrutura, o filósofo cita *Édipo Rei* (427 a.C.), de Sófocles, como a melhor tragédia, pela condução do mito do Édipo

ao terror do espectador pelo parricídio e pelo incesto, acompanhado pela piedade do rei tebano, cego de sua identidade.

3. A tragédia e a catarse após a Grécia Antiga

As peças trágicas sofreram modificações após a invasão macedônica no território grego e o surgimento da cultura helenística. Em Sêneca, a tragédia latina prioriza questões filosóficas e morais; o cristianismo recebe destaque durante a Idade Média (D'ONOFRE, 2000) e, após a Renascença, as peças de Calderón de la Barca, Marlowe e, principalmente, Shakespeare entram em evidência e elaboram novas formas de tragédia na Idade Moderna (NARDELLI, 2010).

Com o movimento romântico, a tragédia sentimental burguesa, nos moldes shakespearianos, conquistou espaço. Na Alemanha, Lessing, Goethe e Schiller ainda sustentaram o teatro meio-clássico até o aparecimento do realismo. Todavia, a tragédia grega ainda mantém sua influência na literatura ocidental, como em *O luto assenta em Electra*, de Eugene O'Neill, *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes e *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello (D'ONOFRE, 2000).

A respeito da catarse, vista nos moldes da literatura ocidental moderna, adquire um caráter mais individual e específico. Sua aparição depende de uma série de fatores literários, pessoais, ideológicos e sociais. Por exemplo, na tragédia shakespeariana *Macbeth*, a catarse ocorre no momento em que o público se dá conta da semelhança da peça com a sua própria realidade, despertando sua capacidade crítica sobre o ser humano e a sociedade em que vive (NARDELLI, 2010). A experiência catártica do dramaturgo inglês se assemelha, dessa maneira, à presença desta na arte produzida na contemporaneidade, como a cinematográfica, pela identificação do espectador com as ações humanas retratadas na tela.

4. A visão filosófica da catarse

CUNHA, G. M.

Além de Aristóteles e pesquisadores da área da medicina e da psicanálise – como Sigmund Freud –, inúmeros outros filósofos e sociólogos se debruçaram sobre a interpretação do termo *catarse*, como era vista na tragédia e como se posiciona em outros contextos. Goethe, Hegel e Nietzsche foram alguns dos filósofos que abordaram a perspectiva aristotélica com uma visão crítica. Adorno e Horkheimer, da Escola de Frankfurt, discutiram o papel artístico em meio à comercialização das produções humanas. Por fim, Zygmunt Bauman, embora sem citar a *catarse* comenta que as relações individuais se tornaram líquidas e designa a existência de uma modernidade líquida, na qual a convivência humana se envolve pela angústia, consumismo, flexibilidade, incerteza e individualização.

Para o romancista alemão Johann Wolfgang von Goethe,

a *catarse* consiste no equilíbrio das emoções que a arte trágica induz no espectador, depois de ter suscitado nele essas mesmas emoções, e portanto, na sensação de serenidade e pacificação que ela proporciona (LUKÁCZ, 1966).

À luz de sua perspectiva, a experiência catártica advém da moralidade humana. Ao contrário do que afirma Aristóteles, Goethe a concede um caráter puramente material que, de certa forma, amplifica o sofrimento, em vez de descarregá-lo.

Segundo Hegel (1980), numa disputa trágica, ambas as forças opostas têm igualmente razão, pois se propõem fins legítimos em si; mas, ao tentar realizar tais fins, uma parte viola o direito da outra, pois, antagônicas, se contradizem reciprocamente. Agora, na perspectiva do idealismo alemão, ainda com o conceito aristotélico de *catarse*, o trágico advém da impossibilidade de fugir do destino traçado: o herói se vê diante de alternativas igualmente válidas, todavia contrárias, para não realizar o que foi pré-determinado; a descarga dos afetos surge da vitória de uma organização moral do indivíduo – espectador ou ouvinte estético¹.

¹ O termo *ouvinte estético* é, na crítica de Hegel e Nietzsche, correspondente ao público aristotélico.

CUNHA, G. M.

As opções escolhidas para se livrar do aniquilamento são as mesmas que o conduzem até ele.

No que tange ao desenvolvimento da tragédia e do termo *catarse*, Friedrich Nietzsche (1996), da filosofia contemporânea dialoga com a visão aristotélica que

(...) não se cansam de caracterizar como propriamente trágica a luta do herói com o destino, o triunfo da ordem moral do mundo, ou uma descarga¹ dos afetos efetuada através da tragédia: essa infatigabilidade faz pensar que eles não são em absoluto homens esteticamente excitáveis e que, ao ouvir a tragédia, devam ser considerados talvez apenas como seres morais. Nunca, desde Aristóteles, foi dada, a propósito do efeito trágico, uma explicação da qual se pudesse inferir estados artísticos, uma atividade estética do ouvinte.

A crítica nietzschiana considera, ao contrário da posição de Aristóteles e Hegel, a *catarse* latente e sua experiência não propiciada pela tragédia. O filósofo continental contemporâneo, entretanto, não rejeita o papel das tragédias clássicas. Ele ressalta, inclusive, que a experiência catártica é válida na tragédia de Eurípides,

(...) um efeito tão excitantemente exemplar, bastará dizer que o espectador foi levado por Eurípides à cena. Quem tiver compreendido de que matéria os tragediógrafos prometeicos anteriores a Eurípides formavam os seus heróis e quão longe deles estava o propósito de trazer à cena a máscara fiel da realidade, tal pessoa também estará esclarecida sobre a tendência inteiramente divergente de Eurípides (NIETZSCHE, 1996).

Para ele, o grego queria fugir do mundo de culpa e do destino e a *catarse* se associaria à liberdade (GOIS, 2015). Em linhas gerais, Nietzsche discutia, filosófica e filologicamente, a interpretação do termo *catarse* principalmente nos moldes da tragédia. Em suas palavras, conclui-se sua experiência como um entorpecimento da dor por meio do afeto.

¹ Na obra original, em alemão, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Friedrich Nietzsche designa *catarse* por *entladung*, equivalente à *descarga*.

CUNHA, G. M.

Por fim, Nietzsche (1996) ressalta a diferença catártica diante da identidade grega e do indivíduo moderno: o espetáculo na modernidade retrata o sofrimento humano com aspectos mais cotidianos. Acresce a essa ideia, a noção de “indústria cultural”, por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), em que a identificação se empobrece com a comercialização da obra de arte. Conforme Adorno (2011), a catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais. Na cultura de massas, observa-se a despotencialização da catarse pelo intuito lucrativo das produções artísticas, já que a hegemonia das classes dominantes fundamenta a subjetividade. A fim de defender a inexistência da catarse autêntica, mas a presença da descarga emocional que se constrói no entretenimento estético, Adorno (2011) avalia

a obra de arte em si, como algo espiritual, torna-se o que outrora lhe era atribuído enquanto efeito sobre outro espírito, como catarse, sublimação da natureza [...] a purificação das emoções na *Poética* de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão.

A era líquida é descrita, segundo o pensamento de Zygmunt Bauman (2001a), como uma época de incerteza nas relações humanas. A qualquer momento, é possível se surpreender com a fluidez das informações e das realizações individuais, que priorizam o instantâneo como fonte de prazer e o consumismo como modelo de vida vitoriosa.

O sociólogo polonês, que designou “modernidade líquida”, não aborda a catarse, mas é possível deduzi-la em correspondência com seu contato com a arte.

5. Modernidade e amor líquido

A dinâmica e fluidez das relações sociais são percebidas por Bauman (2001a) como a razão de uma modernidade imediata, de insegurança, instantaneidade e surpresa. O consumismo, o sucesso profissional e a individualidade se tornam protagonistas do que Bauman designa “modernidade líquida”. A liquefação do mundo sólido marca a ressignificação das identidades, das instituições, do tempo e espaço. O mal-estar na pós-modernidade, descrito por Bauman (1998), se instala com o esvaziamento das relações, a partir do individualismo, observado no consumo desenfreado, na inveja carreirista e no desencanto. A regra primordial da sociedade líquida é a aquisição e descarte simultâneos de materiais de satisfação instantânea que não finda o desejo.

O amor líquido se caracteriza, por consequência da modernidade líquida, pela efemeridade, em razão da falta de continuidade nas relações individuais. Um dos principais traços de um amor líquido é a preferência pela carreira profissional em detrimento da manutenção de um relacionamento (BAUMAN, 2001b). Pela descentralização identitária do sujeito contemporâneo, o amor se torna um assunto perturbador: a satisfação instantânea e a realidade efêmera não garantem um amor eterno e evidenciam a proteção do sucesso e prazer individual.

A respeito da terminologia, Zygmunt Bauman (1998) problematiza o termo pós-modernidade e associa modernidade sólida à Idade Moderna e modernidade líquida à contemporaneidade. A analogia construída implica a sólida a ideia de engajamento mútuo e compartilhamento de valores estáveis pela sociedade e a líquido a instabilidade dos ideais humanos no sujeito pós-moderno. Neste artigo, utiliza-se *catarse* e sujeito pós-modernos como constituintes do mundo de Bauman.

A noção de *catarse* retorna na modernidade líquida. Quando aproximados de uma representação artística da configuração do mundo descrito por Bauman, os apreciadores se identificam como parte desse cenário e presenciam uma experiência catártica de valores, resultado do embate entre agonia e pertencimento do pós-moderno.

6. Catarse no cinema

O cinema surgiu no final do século XIX e se expandiu consideravelmente no século seguinte com a indústria audiovisual em ascensão (SANTOS, 2011). A catarse, associada às experiências singulares, difere de espectador para espectador. Na modernidade líquida, a instabilidade do pensamento humano faz com que os modos de reação à arte sejam variáveis.

A maneira como se vivencia eventos culturais, ou seja, como usufrui de uma determinada manifestação artística trata-se, portanto de uma questão de identidade cultural dos indivíduos e não somente de aspectos biológicos [...] o cinema existe como possibilidade de catarse, uma vez que as leituras são especificamente individuais [...] a experiência com o cinema é extremamente ampla dada a importância sociológica do fenômeno cinematográfico na construção de sujeitos críticos (SANTOS, 2011).

Assim como as tragédias clássicas conferiam significação à civilização grega (CASTIAJO, 2012), algumas obras cinematográficas transpõem, em cena, o sujeito pós-moderno (ANDREW, 1989). A organização narrativa e visual acarreta diferentes reações. Em *La La Land* (2016), filme musical, a subversão de princípios de filmes românticos e o desfecho da história manifestam comportamentos diversos, como uma simples reflexão filosófica ou a proximidade com a própria catarse referida na literatura ocidental, sendo inúmeras as possibilidades de organizar na tela a experiência catártica.

7. Narrativa de *La La Land*

O cinema e audiovisual apresentam ao espectador elementos diferentes do teatro, da estaticidade na pintura e na escultura, da dinamicidade na música e na dança e da tradição literária escrita. Reconhecida como a sétima arte, propicia a representação de ações humanas em jogo com diversas técnicas narrativas, como é o observado no filme citado.

Dirigido e escrito por Damien Chazelle e lançado em 2016, *La La Land*, ambientado em Los Angeles, narra a história da atriz Mia e do pianista Sebastian, interpretados por Emma Stone e Ryan Gosling, respectivamente.

Em *La La Land*, o tratamento do amor líquido (OLIVARES, 2017) é seu ponto principal para o desenvolvimento da catarse. A construção narrativa do cineasta Damien Chazelle, assim como a organização textual dos dramaturgos clássicos, propicia que os espectadores se aproximem de sua experiência: nas peças trágicas, a purgação física dos instintos e, na obra cinematográfica, a purificação pela arte estética (ARISTÓTELES, 2011; ADORNO, 2011).

Aquele futuro estranho e misterioso, impossível de ser descrito antecipadamente, que deve ser realizado ou protelado, acelerado ou interrompido. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funda ao regozijo numa amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor (BAUMAN, 2001b).

Por se tratar de um musical romântico, a rejeição aos clichês desse estilo cinematográfico serve para ilustrar o amor líquido de Bauman. Quando o público se coloca no lugar das personagens, a catarse surge como experiência possível. Para sua constituição, o diretor Damien Chazelle fundamenta uma série de elementos prévios para que o espectador espere o amor idealizado como desfecho, mas se depara com o amor líquido.

Os recursos narrativos de Chazelle, para tal configuração, são diversos: desde o roteiro até a composição da trilha sonora e a ordenação audiovisual, a narrativa culmina a catarse, fruto da identificação do sujeito pós-moderno inserido no mundo de Bauman. A subversão do final costumeiro e o prazer estético (ADORNO, 2011) garantem a plena realização do trágico em *La La Land*; a posição de conforto com a aparição

da expectativa inexistente no musical, o que gera frustração e/ou descarga emocional. A experiência do espectador, diante do desenrolar da obra, pode se aproximar do sofrimento descrito por Goethe (LUKÁČZ, 1966), do dilema em precisar fazer escolhas, por Hegel (1980) e do entorpecimento da dor, por Nietzsche (1996).

Primeiramente, a colocar em foco o roteiro, já é possível apontar recursos narrativos que corroboram a visão apresentada: a obra de Chazelle é narrada linearmente, subdividida pelas estações do ano. A princípio, no inverno, Mia e Sebastian se encontram na estrada, a caminho de Los Angeles, onde buscam realizar seus sonhos. No entanto, não apresentam uma boa impressão do outro. Na segunda ocasião, em um restaurante, Mia observa Sebastian, que, irritado por não poder tocar jazz, a ignora. Agora, na primavera, voltam a se encontrar em um clube e finalmente conseguem conversar calmamente. A partir daqui, a relação entre os dois sugere ao público que se sucederá positivamente. Noutra ocasião, ambos conversam sobre as aspirações profissionais, o jazz e o interesse pelo cinema. À noite, Mia, em um jantar com seu atual namorado, o abandona para assistir a um filme com Sebastian. Em seguida, vão ao planetário, onde firmam o relacionamento amoroso.

Nas duas primeiras partes de *La La Land*, o espectador se depara com o amor e o sonho como pontos centrais da obra, em especial, o primeiro. A relação entre as protagonistas se torna prazerosa de presenciar como se pressupõe em um filme romântico. Os incessantes encontros se apresentam como uma insinuação de que devem permanecer juntos. A trilha sonora veloz, aprazível e contagiante, nesse início, também favorece para a concepção de um cenário de satisfação.

No verão, a sintonia entre Mia e Sebastian permanece. Tanto o amor quanto a realização de seus sonhos se envolvem harmoniosamente. A atriz participa de várias audições, e o pianista, de certa forma, conformado com a reprovação do jazz, se une a um grupo musical. A expectativa de uma carreira de êxito é evidente para ambas as personagens, que impulsionam um ao outro no sucesso profissional. Novamente, o público se depara com um estado de contentamento, equilíbrio e reciprocidade; o romântico, na

obra de Chazelle, aparenta se consolidar gradativamente como se presume em um filme desse gênero.

Porém, a questão do sonho, até então conciliável, se torna o conflito: no outono, Sebastian informa o início de uma turnê e Mia se vê em uma situação de reconhecimento – e conseqüente peripécia (ARISTÓTELES, 2011) –, já que seu relacionamento se torna coadjuvante em comparação com a realização dos sonhos. Esse assunto logo se apresenta tema de discussão.

S: I could be on the road for years with just this record [...] This is what you wanted from me. To have a steady job.

M: Yes, I wanted you to have a job so you could take care of yourself and start your club.

S: So I'm doing that. So why aren't we celebrating? If you had a problem, I wish you would've said something earlier, before I signed on the dotted line.

M: You had a dream that you were sticking to, that...

S: This is the dream.

M: This is not your dream.

S: Guys like me go their whole lives¹ (2016, 80-82 min.).

Esse diálogo representa um momento essencial na narrativa de *La La Land*. O público observa a dissociação de amor e sonho, os quais ocupam posições distintas na vida das personagens. Sebastian prioriza a turnê que realizará com a banda, enquanto Mia, entristecida, o questiona sobre o desejo de abrir um clube de jazz, e ele conclui que deve fazer apenas o que oferece sucesso. Seu posicionamento se encaixa no caráter individualista descrito por Zygmunt Bauman (2001a), assim como o de Mia, que dá prosseguimento a carreira de atriz, priorizando, também, o êxito profissional.

Após a tensão da discussão referida, Mia se apresenta em um monólogo, mas fracassa em termos de público, inclusive, por causa de Sebastian, que não comparece, e, frustrada, volta para Boulder, Nevada, sua cidade natal. O casal, portanto, se separa pelas desavenças ocorridas.

¹Ver anexo.

Dias depois, o pianista recebe uma ligação que anuncia o desejo de um estúdio pela atriz, selecionada para uma audição que a possibilitaria introduzir na carreira cinematográfica. Sebastian vai à Nevada e convence Mia de retornar a Los Angeles para o convite da diretora de elenco. Com a audição bem sucedida, eles reatam o relacionamento e prometem se amar para sempre.

O amor eterno aparece no musical conforme se supõe, durante sua composição, até esse ponto, o ideal e a perfeição do amor aparentam estar unidos e fluidos com os sonhos, a vitória de um parece depender do triunfo do outro. As controvérsias entre o par romântico são apresentadas ao público como solucionadas; a estrutura narrativa de clímax e desfecho conforta e sua função de entretenimento se consolida (ADORNO, 2011), porém o filme não se cessa aqui.

Cinco anos depois, novamente inverno, a sequência final se desenrola: Mia está casada com outro homem, com quem tem uma filha. Em uma noite, eles encontram Seb's, um clube de jazz fundado por Sebastian, com o nome indicado por Mia. Enquanto o pianista troca olhares com a atriz e executa seu tema, ambos imaginam como a vida deles poderia ter sido se tomassem outras decisões, no contexto do idealismo romântico hollywoodiano: se Sebastian não tivesse ignorado Mia no restaurante, seriam um músico e atriz bem sucedidos, felizes com seus filhos. Por fim, Mia e Sebastian trocam o último olhar e sorriso, que representam gratidão: embora não tenham mantido o relacionamento, ambos foram muito importantes para a realização individual de seus sonhos, e a noção de trágico adquire um sentido positivo na linha da modernidade líquida.

O amor eterno dá espaço ao amor líquido e o conforto, à catarse. A cena em que as protagonistas imaginam como se sucederiam os fatos na perspectiva ideal é fundamental para abordar a existência da experiência catártica. Ao se colocar em cena, o espectador vislumbra ser o sujeito pós-moderno, distante da perfeição amorosa e próximo da liquidez nas relações humanas, marcadas pela vida profissional em primeiro plano. Adjetivar o final de *La La Land* como feliz ou triste é arbitrário; caracterizá-

A CARTASE PÓS-MODERNA DE *LA LA LAND*.

lo como poético e realista soa mais estável no quesito interpretativo. Mia e Sebastian estão satisfeitos com os acontecimentos, mesmo separados, já que o breve relacionamento ajudou na consolidação da carreira profissional, prioridade do pós-moderno.

Por se tratar de musical, as letras das canções reproduzidas durante o filme são importantes para a construção da personalidade das protagonistas. “City of Stars”, tema principal da obra, interpretado pelas personagens Mia e Sebastian, representa o embate amor-sonho pelo dueto musical e referencia a cidade das estrelas, Los Angeles.

S: City of stars

S: are you shining just for me?

S: City of stars

S: there's so much that I can't see

S: Who knows?

S: I felt it from the first embrace

S: I shared with you

M: that now our dreams

M: may finally come true¹ (2016, 55-57 min)

Em “City of Stars”, Sebastian reflexiona sobre seu destino em Los Angeles: se a cidade o traz prosperidade profissional. Mia ressalta a impossibilidade de conhecer o futuro, mas acredita na concretização de seus sonhos, agora que estão juntos. O tema principal do filme de Chazelle é executado, inclusive na forma instrumental, enquanto a relação do par romântico se mantém estável. Durante toda a narrativa, a união dos dois é essencial para que os rumos em suas vidas cheguem ao sucesso carreirista.

Tendo como plano uma cena próxima ao final de *La La Land*, na principal audição de Mia, meses após a discussão com Sebastian sobre

¹ Cidade das estrelas/você está brilhando só para mim?/Cidade das estrelas/há tanto que não consigo enxergar/Quem sabe?/Eu sinto desde o primeiro abraço que te dei/que agora nossos sonhos/irão se realizar [tradução nossa].

CUNHA, G. M.

sonhos, a atriz deve improvisar uma história qualquer. Para tanto, executa “Audition (The Fools Who Dream)”.

M: Here’s to the ones who dream

M: Foolish as they may seem

M: Here’s to the hearts that ache

M: Here’s to the mess we make¹ (2016, 97-100 min)

Nessa canção, Mia conta a história de sua tia que a aconselhou de sempre seguir em busca dos sonhos, independente do que precisaria enfrentar. Ao contrário de “City of Stars”, “Audition (The Fools Who Dream)”, já retrata o amor como plano secundário do sujeito pós-moderno. O tom melancólico e contido prepara a narrativa para o final, no qual advém a catarse.

Além do roteiro, já descrito, a composição visual auxilia no papel catártico, devido à transmissão de um aspecto de vivacidade. Colocando em análise o pôster do filme, observa-se Mia e Sebastian em sintonia, recorte de uma das cenas musicais, como um par romântico ideal.

O jogo com as cores no pôster sugere uma ambientação iluminada, vibrante e esperançosa. Los Angeles, referida no próprio título do filme, é considerada a “cidade das estrelas”, onde seria possível realizar seus sonhos. Sobrepostos a ela, o casal está em plena sintonia nos passos musicais, representando a possibilidade de um amor ideal. O recurso interativo do visual se repete, ao lado da montagem, da edição e mixagem de som e da própria fotografia, durante o filme para a construção dessa imagem.

¹ Aqui está uma canção para quem sonha/Por mais loucos que possam parecer/Aqui está para os corações que doem/Aqui está para a bagunça que fazemos [tradução nossa].



Figura 1: Pôster de *La La Land*

O teórico John Dudley Andrew sintetiza o objetivo final do cinema, de acordo com seus estudos sobre a sétima arte,

a máquina cinematográfica existe para entregar o tema ao espectador. Toda a atenção do cinema focaliza-se na potencialidade necessária para levar esse espectador a uma confrontação com o tema. E o cineasta deve levá-lo com seus olhos abertos, expondo ao espectador seus meios, seu mecanismo (...) o filme retira sua energia dos santos mentais conscientes do espectador. A plateia, literalmente, dá vida aos estímulos mortos, forçando a iluminação a saltar de um pólo a outro até que todo o enredo esteja incandescente e até que o tema esteja iluminado acima tanto da dúvida quanto da ignorância (ANDREW, 1989).

Sua perspectiva se adequa à narrativa cinematográfica de *La La Land*. Damien Chazelle molda pela “máquina”, por meio de recursos dispostos pelo audiovisual, peculiaridades em sua obra, com potencial para abordagem de temas específicos, como o conflito amor-sonho.

Diante da visão do pesquisador americano, a significação de um filme apenas surge em contato com seu público. No musical, o tratamento do amor líquido “ilumina-se” gradativamente e se torna “vivo” com a consciência do espectador, que se põe no enredo como sujeito pertencente

CUNHA, G. M.

do mundo ali representado. A catarse pode se encaixar como a “incandescência”, na qual a dúvida e a ignorância são substituídas pelo reconhecimento e identificação, decorrente de uma viável descarga emocional, próxima àquela descrita e avaliada por Aristóteles (2011).

A edição, a composição artística e as escolhas semióticas feitas por Chazelle rompem com a linguagem tradicional do gênero a que pertence *La La Land*, assim como dão forma à catarse. Esses elementos são expostos, novamente, por Andrew (1989),

existem dois caminhos principais através dos quais o cinema pode falar uma linguagem convencional. Primeiro, o cineasta tem a capacidade de manipular diversos aspectos formais da imagem para dar à imagem da realidade a forma que deseja. Segundo, o cineasta pode dar às suas imagens qualquer contexto que deseje através do processo formativo de edição conhecido como montagem. No primeiro caso, manipula a escala de iluminação, os cinzas, a composição dentro do enquadramento, a redução das dimensões da terceira dimensão, o isolamento do sentido da visão de outros sentidos e assim por diante; no segundo, constrói o significado discursivo ou narrativo das imagens já estilizadas, controlando seu ritmo e o contexto em que aparecem.

A “manipulação” visual e discursiva fornecida pelo cineasta, portanto, cria um ritmo que desenvolve um esquema entre o imaginário e o real, entre a expectativa e o verdadeiro, o qual possibilita, conforme se denomina, a “catarse pós-moderna”.

Considerações finais

Por meio da análise aproximativa entre a catarse da literatura e a progressão narrativa e audiovisual de *La La Land* (2016), é plausível conjecturar a experiência possível da catarse na obra cinematográfica.

O termo catarse foi amplamente discutido por filósofos na tentativa de associá-lo às produções de cunho literário. Goethe, Hegel e Nietzsche foram alguns que discerniram sua aparição, mas a avaliação de Aristóteles

A CARTASE PÓS-MODERNA DE *LA LA LAND*.

é, evidentemente, a mais reconhecida. Sua colocação aplicou-se nas tragédias clássicas, em que considerava a experiência catártica como essencial para essa espécie do drama.

Neste artigo, o foco foi identificar como essa experiência é capaz de se manifestar em *La La Land*, filme musical dirigido por Damien Chazelle. A organização narrativa selecionada pelo cineasta favorece a descarga emocional mencionada. O roteiro, a trilha sonora e o jogo audiovisual são algumas das técnicas cinematográficas que permitem reações diversas do público.

Tais reações, dentre elas a catarse, advém de outro suporte teórico utilizado: a conceituação de modernidade líquida. O termo foi desenvolvido pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman como referência à contemporaneidade, época que preconiza o individualismo e a carreira profissional em detrimento dos valores de instituições tradicionais. Interna à modernidade líquida, o amor líquido caracteriza as relações amorosas como efêmeras, não sendo o foco do sujeito pós-moderno.

Tendo como ponto principal o amor líquido, o público, por meio da identificação, pode presenciar uma purgação emocional em *La La Land*, chamada, neste artigo, de “catarse pós-moderna”.

CUNHA, G. M. A catarse moderna de ‘La La Land’. Mosaico. São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, v. 16, n. 1, p. 15-33, 2017.

THE CATHARSIS POST-MODERN OF *LA LA LAND*

ABSTRACT: This paper aims to bring together cinema and literature, through the analysis of the film *La La Land* (2016). In correspondence with catharsis, from a literary perspective, and liquid modernity, concept from the work of Zygmunt Bauman, imply, in cinematographic work, the identity of post-modern subject and the treatment of liquid love.

KEYWORDS: catharsis; liquid modernity; cinema; *La La Land*.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CASTIAJO, I. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- D'ONOFRIO, S. *Elementos estruturais do drama*. In: _____. São Paulo: Ática, 2000.
- LUKÁCS, G. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- GOIS, P. C. *A tragédia grega em Nietzsche: afirmação do dever em oposição ao livre e ao cativo arbítrio*. Ítaca. Rio de Janeiro, v. 28, p.164-179, 2015.
- HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- LA LA LAND. Direção: Damien Chazelle. Produção: Fred Berger, Jordan Horowitz, Gary Gilbert e Marc Platt. Intérpretes: Emma Stone, Ryan Gosling e outros. Roteiro: Damien Chazelle. Música: Justin Hurwitz. Santa Monica: Summit Entertainment, 2016, DVD (128 min), widescreen, color.
- NARDELLI, D. F. *A evolução do trágico: comparação entre as obras 'Édipo Rei', de Sófocles, e 'Macbeth', de Shakespeare*. Mosaico. São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p.177-191, 2010.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- OLIVARES, D. *Maior traço de modernidade em 'La La Land' é tratar de um amor líquido*. Carta Capital, São Paulo, 24 fev. 2017. Disponível em: <<http://telatela.cartacapital.com.br/maior-traco-de-modernidade-em-la-la-land-e-tratar-de-um-amor-liquido/>> Acesso em: 11 jul. 2017.
- SANTOS, D. F. R. *Cinema e estética: a catarse em diferentes contextos*. Pandora (São Paulo), v. 34, p.25-34, 2011.

ANEXO

- S: Ficarei em turnê por anos [...] É isso que você queria. Tenho um emprego fixo.
- M: Sim. Queria. Para poder se sustentar e montar seu clube.
- S: Então, é o que estou fazendo. Não entendo porque não estamos comemorando. Se você vê algum problema, gostaria que tivesse dito antes de eu assinar os contratos.
- M: Só estou dizendo que tinha um sonho que queria realizar.
- S: Esse é o sonho.
- M: Esse não é o seu sonho.
- S: Pessoas como eu trabalham a vida toda para estarem em algo que faça sucesso [tradução nossa].