

*Roberta Veiga  
Carla Maia  
Victor Guimarães*

## **Limiar e partilha:**

uma experiência com filmes brasileiros



PPGCOM • UFMG

*Roberta Veiga  
Carla Maia  
Victor Guimarães*

**Limiar e partilha:**  
uma experiência com filmes brasileiros



PPGCOM • UFMG

**Belo Horizonte 2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS**

Reitor Jaime Ramirez  
Vice-Reitora Sandra Goulart de Almeida

**FACULDADE DE FILOSOFIA E  
CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretor Fernando Barros Filgueiras  
Vice-Diretor Carlo Gabriel Kszan  
Pancera

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
COMUNICAÇÃO**

Coordenador Elton Antunes  
Sub-Coordenadora Angela  
Cristina Salgueiro Marques

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Bruno Souza Leal | Angela Cristina Salgueiro Marques

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB/UFBA)
Ana Carolina Silva (UFOP)	José Luiz Braga (Unisinos)
Angela Pryston (UFPE)	Kati Caetano (UTP)
Benjamim Picado (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Cezar Migliorin (UFF)	Marcel Vieira (UFPB)
Christa Berger (Unisinos)	Maria Carmem Jacob (UFBA)
Eduardo de Jesus (PUC-Minas)	Mariana Baltar (UFF)
Elisabeth Duarte (UFES)	Mônica Ferrari (USP)
Eneus Trindade (USP)	Mozahir Salomão (PUC-Minas)
Fabio Malini (UFES)	Nilda Jacks (UFRGS)
Fátima Regis (UERJ)	Osmar dos Reis Filho (UFC)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Renato Pucci (UAM)
Frederico Tavares (UFOP)	Rosana Soares (USP)
Gislene Silva (UFSC)	Rudimar Baldissera (UFRGS)
Goiamérico Felício (UFG)	Tiago Soares (UFPE)
Iluska Coutinho (UFJF)	Vander Casaqui (ESPM)
Itania Gomes (UFBA)	

L734

Limiar e partilha [recurso eletrônico] : uma experiência com filmes Brasileiros / Roberta Veiga, Carla Maia, Victor Guimarães (Organizadores). – Belo Horizonte : PPGCOM/UFMG, 2015.

1 recurso on-line (175 p.)

Inclui Bibliografia.

ISBN 978-85-62707-71-1

1. Cinema brasileiro – Crítica e interpretação .I. Veiga, Roberta, II. Maia, Carla. III. Guimarães, Victor Ribeiro.

CDD: 791.430981

CDU: 791.43(81)

**CRÉDITOS DO LIVRO**

Publicação do Grupo de Pesquisa  
Poéticas da Experiência

**ORGANIZAÇÃO**

Roberta Veiga, Carla Maia,  
Victor Guimarães

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**

Glaura Cardoso Vale

**PADRONIZAÇÃO DE TEXTO**

Thiago Rodrigues Lima

**REVISÃO E EDITORAÇÃO**

Olívia Binotto

**PROJETO GRÁFICO**

Marco Severo

**IMAGEM DA CAPA**

Elaborada a partir de imagem da  
exposição "Visão Revelada", de  
Abelardo Morell

# Sumário

APRESENTAÇÃO .....	06
1. <i>A falta que me faz</i> : aproximações possíveis Carla Maia e Cristiane Lima.....	14
2. <i>Doméstica</i> : retrato, ponto de vista e posições de classe no cinema documental Cláudia Mesquita e Mariana Souto .....	38
3. O cinema-processo de Vincent Carelli em <i>Corumbiara</i> Bernard Belisário e Clarisse Castro Alvarenga.....	72
4. Potências da contaminação: <i>A Cidade é uma só?</i> Victor Guimarães e Tatiana Hora .....	99
5. Rastro e aura em <i>Diário de uma busca</i> Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga.....	126
6. O cinema desabrigado e experiências no presente: figurações da vida (em) comum em <i>Transeunte</i> e <i>O céu sobre os ombros</i> César Guimarães e Fernanda Salvo .....	153

# Apresentação

Carla Maia  
Roberta Veiga  
Victor Guimarães

*Muitos começos são preciosíssimos.  
Mas breve é o começo de um livro \_\_\_  
mantém o começo prosseguindo.  
(Maria Gabriela Llansol)*

Convém que este livro comece assim: não a partir de um retrospecto, tampouco de uma justificativa, mas de um único ponto, que se multiplica, se desdobra, fertiliza o pensamento e o processo. Um ponto, uma palavra – *experiência*.

Comum e antiga, *experiência* vem do latim, *experientia*, e seu sentido original é o de ‘prova, ensaio, tentativa’. Três partículas a formam: a primeira, “ex”, presente em “exterior”, aponta para fora. A segunda, “peri”, que também forma “perímetro”, desenha um limite, cria um limiar. A última, “ência”, que se lê em “ciência”, indica a ação de conhecer, aprender. Em línguas não latinas, o sentido se conserva: no alemão, *Erfahrung* contém os semas da travessia (“fahren”) e do perigo (“Gefahr”)<sup>1</sup>. Pela associação dessas unidades semânticas, a palavra cresce: a “*experiência*” se faz na travessia, entre o dentro e o fora, no limite do que podemos conhecer e do que nos escapa.

Essa referência ao que nos escapa aparece em outra acepção da palavra na filosofia alemã, a *Erlebnis*, que reforça a natureza de contato e a dimensão estética da experiência. *Erlebnis* é a vivência imediata daquilo que se apresenta à percepção. Intensa e transformadora – porém não de um ponto de vista abstrato, do entendimento –, essa vivência corresponderia ao anseio poético por uma ligação contígua aos sentimentos dos homens. Em seu sentido forte a experiência se daria no ponto, a princípio banal, em que se abrem as formas como a vida se apresenta aos sentidos. Porém, essa abertura implica o risco de desafiar os limites da compreensão, de se colocar sempre à prova, de estar no limiar entre o pensamento e a vivência.

Durante dois anos (2011-2012), um grupo de pesquisadores composto por estudantes e professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG apostou em uma experiência coletiva: encontros quinzenais, para assistirem juntos a filmes brasileiros que circulavam entre eles e em seguida comentá-los. O “laboratório”, quando não a sala de aula, era uma pequena e intimista sala de projeção na Associação Filmes de Quintal, num sobrado da avenida Brasil, em Belo Horizonte. A proposta era novidade para o grupo, que já se reunia desde 2007. Suas discussões sempre giraram em torno das diversas manifestações do audiovisual contemporâneo, atravessando domínios distintos como a fotografia, o cinema, as artes visuais. Os textos teóricos eram grata companhia, por vezes um mesmo livro orientava vários encontros, noutras um só conceito rendia meses de discussão. Contudo, ainda não havia sido proposto, como metodologia de trabalho, o contato primeiro com as obras, através de um espaço comum de espectadorialidade, onde

a cada vez um pesquisador poderia apresentar e iniciar uma conversa sobre um filme.

Tal método era uma forma de tornar vivo, de transformar em experiência, um pensamento que sempre uniu o grupo: o de que é preciso apostar em formas de partilha, se o que se quer é (re)criar os elos entre a estética e a política. O espírito da *pólis* habitava os encontros, todos falavam livremente sobre suas ideias, iguais em suas diferenças. Isso não significa dizer que não havia embate, dificuldade. Estabelecidos uma presença e um limite (o filme), era preciso lidar com aquela materialidade e com o que estava além dela: os possíveis extracampos, o real que atravessa as imagens sem jamais ser contido por elas, o *pathos* da espectadorialidade, os anseios poéticos e a necessidade de organização do pensamento. Emergia um sem-fim de questões que não encontrava facilmente respostas. Insistia-se, contudo, na travessia. Era preciso tentar, era preciso, sobretudo, inventar. Fazer jus ao nome do grupo, Poéticas da Experiência.

Este livro nasce dessa travessia, da experiência de estar reunido quando o contato com a obra acontece. Ainda que organizado a partir dos filmes assistidos e comentados, a publicação não é o mero registro ou relato das discussões. Sua invenção é, em si mesma, uma outra experiência, que se dobra sobre a primeira, porém inaugura também um gesto novo e autônomo.

Tanto a dimensão da percepção e da construção coletiva quanto a natureza limítrofe que a travessia impõe são marcas da experiência que parecem sobreviver em cada ensaio e no conjunto deles. Se antes era preciso responder ao chamado dos filmes, no segundo



momento foi necessário enfrentar a escrita sobre eles, de forma a refletir o traço da partilha que conformou a primeira experiência. Solitária por excelência, a escrita tornou-se um entre-dois. Coube aos pesquisadores se unirem em pares e produzirem em co-autoria os ensaios que compõem o livro. A cada ensaio um encontro imprevisível de dois – mas também de três (o filme), de muitos – que só diz da partilha porque essa constitui ao mesmo tempo o enlace e a divisão. Para nascer entre dois, o texto se faz numa dinâmica tensa de se relacionar com outro de forma que o limiar entre eles não se dissolva completamente num texto apaziguador, mas também não os separe de forma que qualquer escrita conjunta se torne impossível. Se essa dinâmica é mais que um modo de escrita, é também um método tributário da experiência como deslocamento e risco, ela se mimetiza a cada escritura por modulação.

A dimensão do vivido, a intensidade e a potência do *Erlebnis* também penetram a abordagem analítica predominante nos ensaios e atinge em cheio o cerne de cada texto. Como o leitor perceberá, o corpo-a-corpo com os filmes é que está em primeiro plano: o olhar não está distante das preocupações de natureza teórica e não ignora os contextos mais amplos, mas nunca faz da obra um mero suporte para a teoria ou um sintoma a ser diagnosticado; por outro lado, a escrita parte sempre da experiência espectral e se deixa sempre atravessar pela(s) subjetividade(s) de quem escreve. Tanto na escolha dos filmes quanto a cada linha escrita, uma certeza nos definia: era preciso partir do desejo – primeiro de ver juntos, em seguida de escrever juntos. Os textos, cada um a seu modo, fazem da lida com o filme uma experiência singular na qual o limiar, o estar entre, reverbera.

No ensaio sobre a *A falta que me faz*, Carla Maia e Cristiane Lima ressaltam o modo como a diretora Marília Rocha, ao se aproximar das meninas da comunidade de Curralinho, em Minas Gerais, opera na passagem, oscilando sempre entre a proximidade e a distância, retendo o outro em sua diferença, em sua opacidade fundamental. Essa relação de constante tensão entre quem filma e quem é filmado acompanha também o texto de Cláudia Mesquita e Mariana Souto, sobre *Doméstica*, que enfatiza a diferença entre a *mise-en-scène* do jovem patrão e a da empregada que ele mesmo filma, nuançando os efeitos dos limites e das interpenetrações entre ambas. Clarisse Alvarenga e Bernard Belisário destacam a potência da diferença incontornável entre brancos e indígenas que surge no longo processo de filmagens e negociações que originou o filme *Corumbiara*, de Vincent Carelli.

Ao investigar as contaminações entre traços documentais e ficcionais em *A Cidade é Uma Só?*, Tatiana Hora e Victor Guimarães encontram nesse entre-lugar de trânsito e contágio uma zona de invenção eminentemente política. De forma semelhante, Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga partem do limiar entre o gesto autobiográfico e a exterioridade própria do cinema e multiplicam as questões diante de *Diário de uma busca*, perscrutando a fronteira entre a memória e o processo do filme, entre a experiência individual e a experiência histórica. A fronteira entre a casa e a rua, entre a domus e o espaço público, é o mote do texto de César Guimarães e Fernando Salvo em torno de *Transeunte*, que não se furta a adentrar outras casas – e outras vizinhanças – inventadas pelo cinema brasileiro.

Se uma comunidade de afetos e pensamentos que há muito vinha sendo gestada no interior do Poéticas ganhou corpo nas sessões conjuntas, ela se faz sentir na interlocução viva e aberta que os textos mantêm entre si, sem apagar a diversidade das abordagens e a singularidade no modo de ser afetado pelos filmes. Subjaz ao conjunto de textos uma perspectiva comum, de não apresentar grandes diagnósticos do cinema brasileiro, mas de olhar cada filme no detalhe, como que com uma lente de aumento e, a partir daí, tecer relações possíveis. Isso sem abrir mão da busca por modos de tradução das formas filmicas, gesto criativo por meio do qual a experiência estética parece incidir mais fortemente. Ademais, há um diálogo intertextual a partir da convocação, na escrita de cada dupla, de ensaios, reflexões e impressões dos outros pesquisadores do grupo, fazendo circular uma palavra que, ainda que referenciada, se faz comum.

Distantes do panorama, próximos uns dos outros, os autores assumem portanto uma proposta modesta, que não se dissolve em generalidades, mas que se ampara na criação de espaços de conversação, sempre localizados e provisórios. Essa escolha parece justa diante dos objetos em questão, filmes que se esquivam, cada um a sua maneira, das tentativas de totalização em favor de experiências muito particulares com o que e com quem é filmado: a consciência reflexiva em *Diário de uma busca*, o engajamento sem repouso de Carelli em *Corumbiara*, a presença discreta de Marília entre as jovens da Serra do Espinhaço em *A falta que me faz*, a aposta na ficção em *A cidade é uma só?*, o rigor do dispositivo em *Doméstica*, o investimento numa poética do cotidiano, dos gestos pequenos e banais em *Transeunte* dão provas dessa particularização.

É, enfim, também por vias modestas que tais filmes resistem ao desencanto e ao ceticismo de nosso tempo, que testemunhou o fracasso das revoluções e a derrota das utopias: se já não constróem grandes teses sobre a história ou interpretações abrangentes dos fenômenos sociais marcados pela desigualdade, a exclusão e o extermínio, se já não trazem à cena as *imagens do povo*, eles fazem figurar o *rosto do outro*. É o rosto disseminado no índio exterminado, no militante de esquerda, na mulher escravizada, no morador de periferia, na adolescente grávida ou num passante qualquer, rosto que, de fato, não encontra repouso em nenhuma fisionomia, nenhum tipo social ou indivíduo, mas que instaura, incessantemente, o chamado da alteridade – esta que estabelece, ao mesmo tempo, um limiar absoluto entre os seres e a urgência da partilha.

## Notas

- <sup>1</sup> Como sugere Ferreira Gullar in: BRITO, J. D. (Org.). Como escrevo? São Paulo: Novera, 2007, p. 109-111.

# 1. A falta que me faz: aproximações possíveis

Carla Maia<sup>1</sup>

Cristiane Lima<sup>2</sup>

## Entre mulheres e montanhas

Na Serra do Espinhaço (Minas Gerais), entre montanhas formadas há mais de um milhão de anos, mãos femininas e jovens colhem sempre-vivas. Dos picos aos vales, a paisagem é de relevos e contrastes. O tempo, por sua vez, é medido por estações e gestações. Vemos as meninas que colhiam flores trocar os vestidos curtos pelos casacos e gorros. Há aquelas que mudam não apenas de roupa, mas também de silhueta: o ventre cresce, anúncio da maternidade. Tudo se move, se transforma – da geografia ao corpo feminino –, embora sutil e vagarosamente.

*A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) nos lança nesse espaço-tempo que oscila entre a fixidez e a mobilidade, a mudança e a permanência. Somente uma atenção extrema ao detalhe permitirá, contudo, perceber a sutileza de suas variações, como se o esforço fosse o de observar a lenta formação de um acidente geográfico ou o crescimento diário da barriga gestante. Em algumas análises disponíveis do filme (MESQUITA, 2010, 2012; DUMANS, 2012; GUIMARÃES *et al.*, 2013; BALTAR, 2013; BRASIL, 2013; LIMA, 2014), traços fundamentais de sua escritura são elencados: sua abordagem relacional, sua dimensão performativa, seu modo de marcar as experiências pela falta e pela incerteza, sem com isso destituir-lhes os afetos e as possibilidades de vínculo. De valor estruturante na obra, recuperamos em nossa argumentação



boa parte desses traços, buscando articulá-los e nuançá-los com outros que julgamos importantes, na esperança de contribuir para o debate.

A sequência inicial já anuncia o protagonismo do detalhe na experiência fílmica que começa: uma série de fotografias em *close-up*, ao som de uma voz que canta uma canção sertanejo-romântica de sucesso, cuja letra narra uma história de amor vivida no passado e que deixou saudade<sup>3</sup>. Na primeira foto um vaso de planta repousa sobre o canto esquerdo da soleira de uma janela. Em seguida, uma série de *closes* do corpo de mulheres: em alguns deles vislumbramos parte do pescoço e do colo, com colares e pingentes no formato de coração (Fig.1), que “evocam a ausência dos objetos de desejo, os meninos, mantidos quase sempre no extracampo” (MESQUITA, 2012, p. 40). As relações são entre as moças: uma delas ajusta o colar no pescoço da outra, de quem só vemos parte do rosto, e que mais tarde saberemos ser Alessandra (Fig.2). A seguir, Valdênia mira paisagem. Pernas morenas cruzadas uma sobre a outra surgem na fotografia seguinte (são de Priscila); na perna direita, há uma escarificação no formato de flor. Na próxima fotografia, as mãos afastam o decote para mostrar outra escarificação, desta vez com o nome de alguém (Fig.3). Na penúltima, adivinha-se um texto escrito a mão na parede (cujos dizeres finais são “desculpe insistir, mas ainda amo você”). Por fim, uma mulher com uma maçã na mão e rolinhos nos cabelos esconde o rosto da objetiva da câmera fotográfica, posicionada bem próxima dela.

Desde sua primeira sequência, o filme deixa ver dois aspectos que lhe são caros: a predominância das mulheres em cena e a tematização do amor, prefigurado nos pingentes, no poema, na tatuagem, na canção. Ao ter início com imagens fixas, ou pausadas, ele propõe, de saída, um outro tempo de fruição. Lembremos que a pausa na imagem é emblema da atitude analítica:

*O que no filme surge ao primeiro contacto como mais  
resistente à análise é o facto do filme desfilhar no*



*projector cujo fluxo, imparável, da projecção não controlamos (...). É precisamente esse caráter inelutável do desfile que a pausa na imagem vem romper (...). (AUMONT, 2009, p. 30)*

Embora Aumont se refira ao gesto propriamente analítico de pausar a imagem do filme sobre o qual se escreve, é bastante expressivo que o filme de Marília Rocha proponha, de início, suas pequenas pausas. Estamos não apenas em outro espaço, mas em outro tempo, no qual a demora de cada imagem é convite ao olhar atento. Entrar no ritmo próprio do filme exige recolher-se junto a ele, divagar nesse lugar isolado e nesse tempo em pausas, “como se o afastamento, um certo afastamento, ao menos, fosse a condição da verdade do filme e de seus personagens” (DUMANS, 2012, p. 138).



FIGURA 1 **Figuras. 1, 2 e 3. Pausas na imagem.**

Fonte: Frames de *A falta que me faz*.

A sequência após o prólogo contrasta com as fotografias – passando do primeiro plano ao plano geral, da fixidez ao movimento – e apresenta um pouco mais desse espaço isolado por montanhas retratado pelo filme. Ao longe, diminutas silhuetas caminham em direção à esquerda do quadro. A câmera observa, silenciosa e paciente, o percurso desses corpos durante a colheita de flores. O desenho de som, assinado pelo grupo mineiro *O Grivo*, permite-nos ouvir de relance as vozes das mulheres (uma delas parece cantarolar) e o roçar das flores secas provocado pelo vento. Os planos abertos





filmam à distância o grupo de mulheres em meio à plantação e aos campos; o som, em contrapartida, nos sugere a ideia de proximidade, decorrente de uma escuta atenta aos mínimos ruídos.

Lembrar que a pausa é também um termo musical – momento de silêncio, de espera, às vezes um respiro ou um lugar de articulação – permite observar melhor a sonoridade construída pelo filme. No fragmento de abertura víamos imagens pausadas acompanhadas de uma canção de amor; agora, com as imagens em movimento, é o som que passa a oferecer pausa, respiro, espera. Não há uma voz que se sobressai: o que ouvimos é uma atmosfera, um tempo em suspensão.

Cláudia Mesquita, ao analisar brevemente alguns filmes da Teia<sup>4</sup> – entre eles, o de Marília Rocha – destaca sua notável capacidade de se fazer entre silêncios e prosas miúdas, exprimindo com frequência uma *falta de palavras* ou uma dificuldade do diálogo, às vezes optando pelo laconismo como resposta aos dilemas da representação. Silenciar pode adquirir múltiplos sentidos e funções em um filme, escreve a autora: sugerir timidez, traduzir uma hesitação, ou talvez expressar uma abertura ao que vem do outro, uma disposição para a escuta (é preciso se calar para escutar melhor). Ao observar as diferentes modalidades de silêncios e diálogos nos trabalhos do coletivo, Mesquita observa as gradações e passagens entre “contemplação e ação”, entre a inscrição do mundo no filme a partir do recuo e do engajamento (ou participação) na paisagem e na vida daqueles que são filmados (MESQUITA, 2012, p. 29). Os componentes sonoros da escritura de *A falta que me faz* nos permite perceber esses movimentos de observar e intervir, de recuar e aproximar-se, uma vez que aqueles que filmam – poucas vezes flagrados em campo – manifestam-se a todo tempo em cena por meio da voz (e do silêncio), interpelando (ou não) os sujeitos filmados. O som, nesse sentido, expande e altera aquilo que é visto em cena.



Ao comentar brevemente três filmes de Marília Rocha, João Dumans aponta, ainda, para o fato de que eles

*têm uma musicalidade que vem desse gosto pelas palavras, e da combinação das palavras com um certo gosto pelo silêncio. E em todos eles o sotaque, a forma de falar, as expressões regionais despertam essa sonoridade interior à linguagem, empurrando-a com frequência para fora de si mesma (DUMANS, 2012, p.140).*

Ao escutar os ritmos da fala dos diferentes sujeitos, por vezes notamos uma dicção ligeiramente “artificial” em algumas intervenções vindas do antecampo<sup>5</sup>, talvez num esforço dos realizadores de se aproximarem da dicção das jovens. Além disso, no que tange à escritura sonora do filme é notável a presença das canções que ambientam diversas situações (algumas vezes de forma discreta, outras vezes de forma pronunciada, como nos momentos em que as meninas dançam ao som do *funk* ou quando se recolhem em seu quarto para ouvir o rádio). Para além do conteúdo das letras, que versam sobre amores e perdas (como em *Cena de um filme*, que abre o documentário), as canções contribuem para a constituição de uma sonoridade própria ao cotidiano da cidade de Curralinho, permeado pela música popular de sucesso, pelo “brega”, por certo repertório musical dançante. Nos aproximamos um pouco mais do universo das garotas por meio dessas músicas que, a uma só vez, mobilizam os corpos em cena e solicitam o trabalho da escuta do espectador.



## Da proximidade

Estamos diante de um filme que, de diferentes maneiras, evoca a figura da *proximidade*: seja no nítido esforço de aproximação da reduzida equipe (Marília Rocha na direção; Clarissa Campolina na assistência; Alexandre Baxter e Ivo Lopes Araújo, alternadamente, na fotografia; e Canário, no som) ao grupo de moças (Valdênia, Alessandra, Priscila, Paloma e Shirlene – a Toca), seja entre as próprias meninas, irmanadas por laços de afeto e amizade. O filme não deixa de expor, contudo, as distâncias e dificuldades que afetam essas relações.

Tais dificuldades são enunciadas desde o título: entre o que falta e o que constitui o sujeito, reside um intervalo, um impasse, uma não-resolução, uma tensão entre contrários<sup>6</sup>. Não só as vidas das meninas estão num momento de passagem – da adolescência à vida adulta e à maternidade – como a própria equipe, apesar de seu esforço de aproximação, está de passagem (MESQUITA, 2012, p. 42). O impasse, porém, não opera como um impeditivo, mas sim como estímulo. A proximidade está sempre por um fio, ameaçada pelos variados graus de separação entre os mundos filmados; todavia, insiste-se nela.

Diego Baraldi de Lima (2014) considera que *A falta* produz uma relação de hospitalidade no *limiar*<sup>7</sup> entre os mundos da cineasta e das personagens filmadas. “O limiar permite que a alteridade se mantenha, mas não sob o modo de uma fronteira” (LIMA, 2014, p. 124). A fronteira – explica o autor a partir de leituras da filósofa benjaminiana Jeanne Marie Gagnebin – separa dois territórios, estabelece os limites entre eles, de modo a impedir ou, ao menos, controlar as passagens entre os lados demarcados. Já o limiar, ainda que pressuponha uma separação, ampara-se num registro de movimento, de passagens, de transições entre os territórios. No filme, essas transições são, sobretudo, consequência da maneira como a equipe discretamente entra e sai de cena, oscilando entre a aproximação e o distanciamento.



Os créditos iniciais do filme nos apresentam, uma a uma, as suas protagonistas, que dançam num bar local. Acompanhamos seus passos de dança, a câmera também parece dançar, seguindo o vai-e-vem dos corpos colados dos casais. São muitos os primeiros planos, aqui e em todo o filme. A câmera busca esse corpo-a-corpo com os sujeitos que filma, de forma quase tátil (mas nem todos se deixam “tocar” por ela, como o menino que esconde o rosto, quando se percebe filmado). Na sequência seguinte aos créditos, a câmera filma Priscila de perto, enquanto esta marca a própria pele com agulha de costura. É aflitivo, a pele sangra, a imagem é carregada de sensorialidade. Esse modo de filmar bem de perto é um primeiro traço – bastante “literal” – da proximidade.

Outro, é o modo como se instauram os diálogos no filme. Marília, ao fazer suas perguntas ou observações, adota um tom informal. Adivinhamos, em sua voz, uma pregnância do sotaque mineiro tão carregado nas meninas. É logo na sequência da pele marcada à agulha que ouvimos sua primeira intervenção. Não é uma pergunta para iniciar conversa, o diálogo já está em andamento. Priscila conta da marca que fez com o nome de Roberto e a diretora pergunta se ela a fez no peito, como víramos na sequência de fotografias (fig. 3). Com função fática, menos que denotativa ou informativa, a pergunta dilata a conversa, em vez de direcioná-la. O modo como a diretora inclui seus comentários – “ah, mas dá pra ler ainda...” ou “se retocar, vai ficando...” – são indicativos desse esforço de participar informalmente da cena, aproximar-se do grupo, criar uma ponte. A cena seguinte se passa, justamente, numa ponte. Porém, agora o comportamento da equipe é outro: a câmera recua, a diretora silencia. As meninas conversam ao longe, mal ouvimos o que elas dizem. Depois o grupo caminha entre as rochas, cada vez mais distante. Essa oscilação entre cenas de proximidade (quando a equipe está entre o grupo) e outras de maior afastamento (quando apenas se



observa o grupo “fechado” em si mesmo) marca o ritmo da montagem, formalizando os contrastes constitutivos do filme.

Quanto à equipe, seu comportamento é marcado pela discricção. Não a vemos propriamente, a não ser por rápidos relances (Canário brinda com as meninas no bar, a mão de Marília escolhe um anel para comprar de Valdênia). É sobretudo pela voz, em geral da diretora, que a presença da equipe se manifesta. Embora se trate de um recurso usual na prática documentária, a entrada da voz do realizador em cena pode se dar de maneiras diversas. Ela pode instaurar um lugar de controle e comando, como algumas vezes acontece quando há uso de narração em *off* ou quando, numa entrevista, ouvimos o diretor direcionar as perguntas para as respostas que deseja obter. No caso aqui analisado, porém, a voz não direciona a narrativa, oferecendo informações ou propondo respostas. Ela não se configura como lugar da ação (ou do comando “luz, câmera, ação”, como nos sets da ficção); o antecampo aqui é principalmente lugar da observação e da reação. Isso não significa, contudo, que a equipe seja passiva ou que abra mão do controle, posto que ela tanto propõe e cria um território afetivo a partir do convívio com as meninas, quanto seleciona, recorta, modula a cena, jamais de forma neutra.

Algumas dessas modulações são decisivas, por exemplo, quando a diretora pergunta algo para introduzir determinado assunto (“você acha que alguém se mata por amor?”). Porém, o que se destaca é o modo como o filme hesita entre ação e recuo, intervenção e observação. Pensemos em como Marília reage ao saber que uma das personagens, que está grávida, ainda bebe e fuma. Até então, a cena desenvolvia-se aos moldes da observação (com Alessandra e Toca conversando sobre o caso do homem que se matou por uma mulher, sentadas paralelamente à câmera, sem frontalidade). Quando a moça pede um gole de bebida, o relativo espanto da diretora muda o rumo da cena: “você tá bebendo grávida?”. A relação campo/antecampo já não é a



mesma: a diretora sai de seu lugar e passa à cena, por força de uma reação espontânea, não exatamente controlada ou intencional. Essa passagem à cena, não planejada previamente, é provocada pelo campo, o que ocorre em outros momentos do filme, como quando a diretora silencia ao ouvir Valdênia sugerir que ela talvez pudesse ser a madrinha de seu bebê. A ideia de limiar cabe bem a esses momentos: está em jogo a separação de mundos e as possíveis transições entre eles. André Brasil escreve sobre este momento: “aqui, o antecampo é lugar de passagem e de limite entre o que pertence ao mundo e o que pertence à cena: se limite ou passagem, a diretora hesita” (BRASIL, 2013, p. 8).

Entre o sim e o não, a relação de Marília com as meninas faz de suas dificuldades de aproximação algo visível, sensível. Não é *apesar* da distância, mas *com* a distância, a falta e a dificuldade, que o filme se faz. No encontro da diretora com o grupo de meninas, não há reparação do que separa um mundo e outro, o da profissional da cidade grande e o das jovens amigas do interior. As distâncias são expostas, geram constrangimento, dúvida, silêncio. O que não impede que algo comum se construa nas fendas, nas fissuras. Uma leitura apressada poderia reconhecer nesse esforço de construção de um comum apenas o gesto “humanitário” da inclusão, que tenta religar os vínculos numa sociedade fraturada, buscando recriar relações sociais com aqueles que permanecem apartados. As meninas de Currálinho estão, sem dúvida, isoladas pelas montanhas ao redor da cidade que, não por acaso, o filme insiste em mostrar em planos fixos. Estão isoladas, inclusive, das lógicas do capitalismo avançado: em seu pequeno mundo ainda é possível trocar anéis por colchas. Porém, a proximidade forjada pelo filme não busca a inclusão, seja do “eu” no mundo do “outro”, seja do “outro” no mundo do “eu”. Em lugar da identificação fácil, o filme assume a diferença e seus impasses, como quem adentra um território pé ante pé, sem pressa, tentando encontrar o melhor modo de comparecer ao encontro com o outro filmado. Vale



sublinhar que, ao reagir, explicitando suas próprias dúvidas (pela fala ou pelo silêncio), a diretora se expõe num gesto menos reflexivo do que relacional (BRASIL, 2013). Mais que colocar o próprio filme em questão, trata-se de questionar os limites entre o que é pro-fílmico e o intersubjetivo:

*se há dialogismo, ele é sutilmente reverso, e se há reflexividade, ela é discreta, relacional, não imposta de fora pela montagem; ambas se manifestam em um antecampo constituído de escuta, esquivas, silêncios e latências; feito de algumas confidências e de pequenos desconcertos. (BRASIL, 2013, p. 10)*

Entre a confiança e o desconcerto, entre a liberdade e o limite, o filme adquire uma dimensão ética que merece reflexão, em seu modo de figurar a relação com a alteridade. Bauman, a partir de Lévinas, fala sobre uma ética que “restaura o significado moral autônomo da proximidade; uma ética que lança novamente o Outro como figura decisiva no processo pelo qual o eu moral chega ao que é seu” (BAUMAN, 1997, p. 99). Mais que um procedimento estilístico, o caso aqui é o de pensar como o filme busca o Outro sem reduzi-lo ao Mesmo. Não se trata simplesmente de preservar uma pequena distância, uma vizinhança, como poderia sugerir a acepção mais corrente do termo<sup>8</sup>. Segundo Bauman,

*a proximidade nem é distância superada por uma ponte; não é um preâmbulo para identificação e fusão, que pode na prática, só ser ato de sucção e absorção. A proximidade está satisfeita com ser o que ela é – proximidade. E está disposta a permanecer tal: estado de permanente atenção, venha o que vier. Responsabilidade nunca completa, nunca exaurida, nunca passada. Esperar pelo Outro para que exerça o seu direito de comandar, direito que nenhum comando já dado e obedecido pode diminuir. (BAUMAN, 1997, p. 103)*



A proximidade que move o filme implica uma ética porque exige atenção, escuta, duração, modos de assumir responsabilidade diante do outro filmado e, sobretudo, de lhe conferir certa liberdade. Isso é latente nas cenas em que a câmera se contenta em acompanhar as meninas, que perambulam pela paisagem sem destino certo. Ao segui-las no seu movimento de ir e vir, sem tensão ou mobilização de conhecimento em torno de uma preocupação específica, o filme se desenvolve segundo os moldes da espera. Nos termos de Blanchot: ele evita a pressa, “o desejo impaciente e, mais ainda, o horror do vazio que nos incita a preencher o vazio prematuramente” (BLANCHOT *apud* BAUMAN, 1997, p. 103)<sup>9</sup>. Desse modo, o filme opta por um modo de aproximação que, em lugar de preencher, deixa os vazios expostos. A cada vez que a diretora silencia ou uma personagem se esquivava das respostas, o regime do saber é abalado, as posições se reinventam no contexto mesmo da interlocução. A postura da diretora revela-se afinada a esse modo de não preencher a falta com o discurso apressado, com a necessidade de comando. Antes, nas brechas da espera o filme abre espaço para que alguma reversibilidade das relações possa ter lugar. Essa transição – quando o antecampo reage ao chamado do campo, e não o contrário – vai culminar na entrevista com Alessandra, ao final do filme, quando é a personagem que passa a “entrevistar” a equipe.

Se há certo grau de reversibilidade no filme, ele é moderado, sutil. Em nenhum momento perde-se a direção, por assim dizer. Há um trabalho de *mise-en-scène* consciente e evidente, desde o modo de enquadrar até a montagem, passando pelas formas de intervir e interagir com quem é filmado. Nesse trabalho, é inevitável que as assimetrias se façam sensíveis, de um lado a outro da câmera. Se há recolhimento, sua face controversa está no modo como, em boa parte das vezes, o antecampo vale-se dele como forma de proteção aos riscos da exposição e do atrito.





As intervenções da diretora até chegam, por vezes, a apontar para a possibilidade de tensão ou discordância, como na já comentada cena em que ela se surpreende com Alessandra grávida e bebendo, ou quando, diante da declaração da mesma personagem de que não pretende se casar, contra-argumenta “casamento é bom, menina!”. Porém, cabe indagar os limites da reversibilidade de posições, sobretudo quando as tensões são suavizadas por um silêncio prudente ou por um recuo em nome da cautela e da discrição, por parte daqueles que filmam. Aos que ocupam o antecampo, a exposição (ou sua medida) permanece como escolha, não como pacto.

O mesmo não se passa com os sujeitos filmados: na conversa com Priscila, à beira d’água, a personagem parece desconfortável ao ter de comentar seu rompimento com a melhor amiga, mas ao mesmo tempo não consegue se desembaraçar de seu lugar de fala e exposição, posto que aceitou as regras do jogo, concordou em ser filmada. E se na cena em que Alessandra interroga a equipe, esboça-se uma inversão dessas regras (por exemplo, no momento em que Marília pergunta a Alessandra por que está triste e escuta como resposta, “você também não fica triste?”), ela não passa de tentativa, uma vez que os graus de exposição e suas implicações não são, nem jamais serão, os mesmos. Desdobrada e ampliada, a questão leva a pensar não apenas na distribuição de poderes da prática documentária, mas no quanto o mandamento ético por excelência – deixar que o outro exerça seu direito de comandar, colocar o Eu a serviço do Outro, como escreve Lévinas – dificilmente se efetiva (tanto no filme como na vida).



## Esperar, inscrever, amar

A espera em *A falta que me faz* não é apenas um procedimento formal. Ela diz respeito, também, ao modo de vida das meninas de Curralinho. Forma e conteúdo afetam-se mutuamente: na transição da adolescência para a idade adulta, as jovens têm de lidar com uma série de incertezas, promessas não concretizadas, filhos que chegam precoce e repentinamente. Elas também esperam por aquilo que falta. Mesquita (2010), ao abordar este filme em perspectiva com *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), toma emprestada de Jean-Luc Nancy a expressão “presença de uma ausência”<sup>10</sup> para se referir a essa indefinição e impermanência das meninas. Assim como o protagonista do filme de Spolidoro, essas jovens são sujeitos desejanter apartados, ao menos provisoriamente, de seus objetos de desejo. A despeito das evidentes diferenças entre os dois filmes, Mesquita pontua que eles compartilham o fato de que “os personagens são compostos menos como resolução do que como impasse; não bem como realidade presente, mas como desejo, advento. Esse movimento lança, por assim dizer, os sujeitos filmados para fora de si, em direção a um porvir incerto” (MESQUITA, 2010, p.158).



Diante de tamanhas incertezas – a espera de um filho, de um amor, de um futuro – resta às jovens de Curralinho se agarrar ao presente. Seguir no corte de lenha, na colheita de sempre-vivas, nas brincadeiras no rio, nas saídas noturnas pelos bares da cidade, entre brindes e danças. Vivida no presente, sem projeções ou preocupações aparentes, a gravidez não planejada não é retratada como um problema, evitando-se a estigmatização e o discurso sociologizante<sup>11</sup>. Há os inconvenientes e as incertezas da gravidez, mas não há drama por parte das meninas, embora não seja o caso de afirmar que para elas ter um filho seja coisa simples. Em certo momento Priscila provoca Valdênia, negando-se a ajudá-la a dobrar as roupas do bebê: “não gosto dessas coisas, menino é só pra

quem pode". A amiga então responde, sem deixar de sorrir, num misto de resignação e alegria: "nós não pode não, Priscila!"

O filme segue a cadência das moças, realizando-se todo no presente, mais ocupado do cotidiano do grupo do que de suas memórias e experiência prévias, ainda que estas não se ausentem de todo nas conversas. Interessam mais os encontros que se dão diante da câmera do que a revelação de fatos biográficos que viessem completar um retrato de cada uma delas. Nesses encontros há uma busca pelo que, na imagem, é "qualidade de presença", "sensualidade e brutalidade das formas naturais" (REIS *apud* DUMANS, 2012, p. 143).

Talvez venha daí o apreço do filme pelas *inscrições*. São muitas: as marcas de agulha na pele, os textos escritos na parede, as iniciais em cascas de árvore (fig.4, 5 e 6). A inscrição carrega a presença do gesto que a cria. Cicatriz, traço, ranhura na superfície do mundo, ela pode ser motivada pelo desejo de expressar algo (um amor, um ideal, uma revolta), de alterar a aparência das coisas (um muro ou o próprio corpo), ou de simplesmente demarcar uma passagem ("fulano esteve aqui"). Ela é índice de um "aqui-agora" destinada a um "lá-depois", posto que permanece para além do momento em que é criada. Talvez se modifique, mas algo do instante de criação sempre resistirá em sua materialidade, mesmo com a passagem do tempo (pensemos em Priscila que, ao marcar o nome do namorado e ser indagada sobre a possibilidade de se casar com outra pessoa, exclama: "O nome de Roberto fica!").

A inscrição é, portanto, aliança entre permanência e mudança. É também "presença de uma ausência", para retomar a expressão e, uma vez pronta, fica à espera do olhar que virá ressignificá-la. Criada no presente, é marca que fica "de vera", como diz uma das meninas enquanto Priscila arranha uma flor na perna – pertence ao futuro, traz em si a promessa de duração. Muitas



dessas inscrições surgem no filme na forma de fragmentos, de instantes que interrompem o fluxo das conversações. Mariana Baltar argumenta que tais *inserts* “mobilizam – seja por um regime de alusões, seja por associação extasiática, saturada e vertiginosa de imagens e sons – as paixões, afetos e sensações” (BALTAR, 2013, p. 74). Ao exibir essas marcas, escarificações, inscrições, ranhuras, o filme opera uma mudança de registro, novas pausas: “o fluxo da narrativa parece parar para a contemplação desses pedaços de performance de corpos e de detalhes nas paisagens que, em conjunto, organizam símbolos (entre o afeto e o excesso) do que as falas deixam entreouvir” (BALTAR, 2013, p. 75).

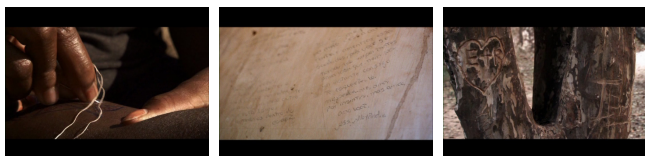


FIGURA 2 **Figuras 4, 5 e 6. Inscrições.**

Fonte: Frames de *A falta que me faz*.

Em *A falta que me faz* o gesto de inscrever encontra o gesto de filmar, que também pressupõe uma presença, mantendo porém as faces dirigidas ao porvir da imagem. Assim, a inscrição não é apenas conteúdo, mas configura um método: trata-se de marcar, cena a cena, um encontro, uma visita. A própria obra se torna inscrição da passagem da equipe de filmagem por um lugarejo mineiro onde se encontram meninas-mulheres também em momentos de transição. Há uma notável capacidade de observar essas meninas: elas riem, brincam, provocam e corrigem umas às outras. Por vezes os corpos estão colados, debruçados uns sobre os outros; elas se tocam com as mãos, penteiam os cabelos uma da outra. O filme demora-



se nelas enquanto conversam sobre preços de anéis ou cores de esmalte, enquanto brincam de casar umas com as outras ou escorregar na cachoeira. Assim, inscrevem-se não apenas seus corpos, mas a partilha dos afetos e a intensidade daquelas relações.

O filme também se mantém atento às relações das meninas com o entorno: seja no universo da casa e no ambiente familiar (marcado muitas vezes pela ausência do pai, mas povoado pelas crianças e amigas que por ali circulam livremente), seja nos bares e arredores da cidade. Em vários momentos presenciamos as meninas em contato com a natureza, caminhando por entre as pedras, nadando nas cachoeiras, atirando pedras n'água para observar o desenho provocado sobre a superfície. O entorno acolhe o lazer e o trabalho – as vemos cortar lenha ou lavar roupas e vasilhas na água corrente – mas é também um refúgio, pois é para lá que elas vão quando estão tristes ou precisam de um momento mais reservado para reflexão. O filme é sensível à materialidade desse ambiente ao redor das meninas, suas texturas, cores e formas apanhadas em belos planos de caráter mais contemplativo do que propriamente descritivo. Ressaltamos que a aparição do espaço ocupado pelas meninas



*não se dá sob a forma da moldura, da evocação de uma “realidade” prévia e externa a que as meninas pertenceriam, ou de que seriam representantes. Ao contrário, essas “realidades” aparecem a partir dos gestos e imaginários das personagens, em uma figuração do real como inscrição subjetiva. (MESQUITA, 2012, p. 42)*

Tal dimensão subjetiva, afetiva, é bastante cara ao filme na tematização do amor. De fato, da canção inicial à final, passando pelas escarificações, decepções e beijos furtivos no canto do bar, tudo remete ao amor. De modo análogo, tudo que aqui se descreve acerca de procedimentos e estratégias

formais – um certo modo de silenciar, de hesitar, de preservar distâncias enquanto se busca a proximidade, de lidar com os contrários e com os contrastes – também tem a ver com o amor, ainda que este apareça apenas como cicatriz (na pele, na película) de uma separação, de uma impossibilidade. Ademais, a maneira da diretora buscar contato com as meninas, embora avessa a sentimentalismos óbvios, não deixa de ser amorosa, carinhosa<sup>12</sup>, no sentido levinasiano do termo: seu processo de aproximação não quer tocar o outro, mas sublinha a tentativa do toque, como quem tateia sem saber exatamente o que procura. “É como um jogo com algo que se esconde e um jogo absolutamente sem projecto nem plano, não com aquilo que pode tornar-se nosso e nós, mas com qualquer coisa de outro, sempre outro, sempre inacessível, sempre por chegar” (LÉVINAS, 1982, p. 61).

No entanto, seria impreciso afirmar que estamos diante de um filme romântico. O amor romântico busca uma consumação, uma posse do objeto amado, quer torná-lo coisa sua, decifrá-lo para melhor possuí-lo. Para ele, vale a conquista, a posse. Individualizado, o amor passa a ser no imaginário romântico algo como uma fusão de seres, que faz de dois um só. Mas o amor que figura em *A falta que me faz* não é fusional. Antes, conserva sua dualidade, esbarra em seus limites, firma-se à beira de um abismo na incerteza futura de sua possibilidade. Talvez aí resida a força política do filme, na medida em que é essa dualidade que anuncia a alteridade, o encontro do comum com o que é absolutamente singular. Lemos em Lévinas:

*O pathos do amor consiste na insuperável dualidade de seres. O amor é relacionamento com o que está para sempre escondido. Esse relacionamento não neutraliza a alteridade, senão que a conserva. O pathos do desejo repousa no fato de ser dois. O outro como outro não é objeto destinado a se*



*tornar meu ou que ficou meu; ele se retira, pelo contrário, em seu mistério. (LÉVINAS apud BAUMAN, 1997, p. 109)*

Do mesmo modo que oscila, formalmente, entre estar perto ou distante, entre falar ou silenciar, entre presente e futuro, o filme aborda o amor como território da ambiguidade e da contradição: ele é aquilo que se deseja e se recusa, assunto sério e motivo de piada (na sequência dos créditos iniciais já vemos a imitação burlesca que Priscila e Alessandra fazem do beijo de Valdênia no namorado). Enquanto algumas riem dele, outros se matam por ele, como ouvimos em um dos diálogos do filme: “Valdênia, fala a verdade, você acha que alguém se mata por amor?”, pergunta a diretora. “Ah, não sei não.... Deve matar, né? Deve matar. Se mata, não se mata, Priscila?”.

Outro exemplo é a penúltima sequência do filme – aquela em que Alessandra por vezes inverte os papéis da entrevista e passa a endereçar perguntas à equipe –, que volta a trazer à tona as incertezas amorosas. Entre vários assuntos (que vão desde o porquê de Alessandra ter andado um pouco triste, até os vários casamentos do técnico de som), Marília pergunta sobre o pai do menino que ela espera. Alessandra não sabe bem como a relação deles vai se desdobrar, pois “ele não sabe o que quer da vida”. Contudo, ela reconhece: “Não adianta falar que ele não sabe o que quer da vida, que nem eu também, nem eu sei”. Quando a equipe lança a possibilidade de, quem sabe um dia, voltar para saber se Alessandra e o pai da criança ficaram juntos, ela diz: “Ah, mas eu não acredito, não”. Ao dizer isso, lança incerteza não apenas sobre a possibilidade de um final feliz para sua história de amor, mas sobre a própria continuidade de uma relação com aqueles que ali estão a filmá-la.

Se em outros momentos do filme a moça conseguia elaborar uma imagem de si no futuro<sup>13</sup>, nessa sequência ela já não parece segura. Aqui, o problema surge porque Marília pergunta sobre o outro (ora o pai do seu



bebê que está por vir, ora o pai de sua primeira filha) e sobre o futuro. Como saber? O amor surge, desse modo, como “relação com a alteridade, com o mistério, quer dizer, *com o futuro*, com aquilo que, num mundo onde tudo está dado, nunca está lá, com aquilo que não pode estar onde tudo está” (LÉVINAS, 1983, p. 81-82).

Assim, em meio ao presente do filme, abre-se uma dimensão temporal distinta, direcionada ao futuro, muito embora esse futuro não seja passível de ser descoberto ou previsto. O filme se faz no presente das visitas da equipe às meninas, mas é apanhado como passagem, impermanência, como abertura ao que está por vir. Como Alessandra sugere, em sua última fala no filme (antes do silêncio e do corte): “vamos ver o que o destino reservou...”



## Entre partir e chegar

Buscamos até aqui ressaltar as estratégias do filme para ir ao encontro dos sujeitos filmados e dar conta da sua experiência e seu imaginário em torno do amor, extraindo daí algumas implicações éticas. Falamos em mudanças, esperas, contrastes, retomamos a dialética da proximidade, que só pode se afirmar quando preservada certa distância, necessária para que não se oblitere, do outro, seu enigma, sua diferença. Em outros termos, buscamos refletir sobre como o filme não busca desvendar o outro, mas sim trazê-lo à cena em sua opacidade fundamental, sem com isso deixar de criar, *com* as moças, um campo afetivo, relacional e aberto aos desejos que o movem e conformam.



De saída, destacamos as pausas na imagem propostas pelas fotografias; para concluir, será preciso recorrer à ideia de movimento. Pois é assim que o filme se despede de Currallinho e de nós, espectadores: registrando seu próprio movimento de partida. Toca, abraçada a um rapaz na garupa de uma moto, em cena digna de um *road movie*, segue rumo a uma aventura incerta. A cena é aberta ao porvir. A câmera exhibe os corpos abraçados e, num sutil movimento, enquadra a mão que abraça carinhosamente o rapaz. No dedo, um falso brilhante, provavelmente um dos anéis vendidos por Valdênia, é um detalhe que não deve passar despercebido: prefigura o compromisso que viria selar, enfim, a união do casal e a realização amorosa, mas também é uma lembrança das amigas solteiras, que outrora partilhavam sonhos e agora ficam para trás. Enquanto ouvimos *Je rêve de toi*<sup>14</sup>, vemos a estrada e a paisagem mutante que passa rapidamente. As montanhas oferecem, outra vez, uma figura espacial justa, posto que carregada de ambiguidade:

*As montanhas do filme de Marília são ao mesmo tempo reais e imaginárias. São aquelas visíveis na tela e também as montanhas que o filme projeta na imaginação do espectador para sugerir, simultaneamente, o espaço em que se encontram as personagens (o horizonte fechado pelas montanhas) e aquele outro, contíguo em que se encontra o espectador (a sala de cinema como um vale entre montanhas). (AVELLAR, 2012, p. 52)*

As montanhas delimitam um *entre-espaços*, que se revela afinado com os demais aspectos destacados do filme, sempre interessado no que se passa no limiar entre o eu e o outro, entre o presente e o futuro, entre o real e o imaginário. E entre o filme e o espectador, se concordamos com Avellar, essas montanhas *situam a ação para liberar a ficção*<sup>15</sup>. É na beira do sonho que o



filme tem fim: enquanto o casal parte na motocicleta, a paisagem local torna-se, ela mesma, onírica. Uma profusão de luzes, texturas e cores é invadida por uma voz estrangeira em tudo alheia àquele universo, o que adiciona ao filme nova camada de opacidade. Se a primeira música do filme, cantada *à capella*, era a triste constatação de um passado irrecuperável (“eu amei um alguém/ que me amou pra valer”), a canção final é toda sonho, promessa, possibilidade (“se um dia você me amar, diga-me, trarei champanhe”). Na letra da canção, assim como na fala das moças e na hesitação da diretora, antes, o outro, o “tu”, resta inalcançável ao “eu”. Por isso é preciso imaginá-lo, sonhá-lo, “escutar sua voz, a voz do amor”; esperá-lo chegar, quem sabe, na “próxima primavera”. Entram os créditos. Onde estamos afinal? Nem aqui, nem acolá, mas *entre* – na estrada, em plena viagem.



## Notas

- <sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES. email: paracarlamai@gmail.com.
- <sup>2</sup> Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista CAPES. email: crislimai@gmail.com.
- <sup>3</sup> Trata-se da canção *Cena* de um filme, de Eduardo Costa, cujos versos são os seguintes: “*Eu amei um alguém que me amou pra valer / Um amor diferente, que a gente não vê / Como em cena de um filme, foi quase real / Um amor desse jeito eu nunca vi igual / Ela foi meu começo, meu meio e meu fim / Entregou sua vida inteira pra mim / Transformou meus desejos em realidade / E agora se foi, me deixando saudade. / Eu só amei essa mulher na minha vida / E agora me encontro em um beco sem saída / Meu Deus do céu me diga agora o que é que eu faço? / Sem essa mulher comigo minha vida é um fracasso.*”
- <sup>4</sup> Teia é a produtora, ou melhor, o centro de pesquisa e produção audiovisual de Belo Horizonte do qual Marília Rocha foi uma das fundadoras e participou por uma década.
- <sup>5</sup> A expressão se refere a um “fora-de-campo mais radical situado atrás da câmera”, conforme formulação de Jacques Aumont, desdobrada por André Brasil (2013). No documentário, constitui-se como um recurso estilístico, mas também um espaço ético que permite aos realizadores do filme posicionarem-se no interior da cena, em relação ao outro filmado. A exposição do antecampo, explica Brasil, responde a uma dupla demanda: de uma abertura ao dialogismo e também de uma reflexividade crítica.
- <sup>6</sup> O título em inglês, *Like water through stone*, mantém o contraste (água/pedra) como figura enunciativa.
- <sup>7</sup> O autor se apropria livremente da noção de limiar, em Walter Benjamin. (LIMA, 2014, p.118).
- <sup>8</sup> Conforme o dicionário *Michaelis* on-line: *Proximidade: {ss} sf (lat proximitate)* 1. Estado de próximo. 2. Pequena distância; contiguidade, vizinhança. 3. Pequena demora; iminência. sf pl Cercanias, arredores, vizinhança.
- <sup>9</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Gallimard: Paris, 1969, p. 174.
- <sup>10</sup> Cf. NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 53.
- <sup>11</sup> O filme se distingue, assim, de dois outros documentários recentes que abordam a gravidez como problema, seja quando indesejada e interrompida, como em *O aborto dos outros* (2008), de Carla Gallo; ou quando precoce e levada a termo, em *Meninas* (2006), de Sandra Werneck.
- <sup>12</sup> A alegoria do *carinho* surge nos escritos de Lévinas como paradigma do relacionamento moral, pois aquele que acarícia não visa possuir o outro, pegá-lo, conhecê-lo: a mão que acarinha permanece aberta (não se fecha em garra), acompanhando a forma do corpo acarinhado. O carinho, como o amor, só existe em relação à alteridade, que não se pode dominar ou conhecer.
- <sup>13</sup> Por exemplo, Alessandra afirma que não pretende se casar, pois não está disposta a abrir mão de sair com as amigas ou de vestir-se a seu modo; em outro momento, enquanto penteia os cabelos de Toca, ela se imagina futuramente mais ou menos como sua mãe, capinando o quintal de sua casa, onde construirá uma família.



- <sup>14</sup> A canção *Je rêve de toi* foi composta por Arthur H. Transcrevemos a letra a seguir: “*Je rêve de toi/ Même le jour/ J’entends ta voix/ La voix de l’amour/ Suspendue au plafond/ Tu ris aux éclats/ Tu és heureuse et au fond/ De la pièce il y a tes chats/ Si un jour tu meurs, préviens-moi/ Que je t’aime une dernière fois/ Si un jour tu meurs/ Un verre de vin/ Je me sens bien/ J’ai oublié/ Tous nos chagrins/ Au petit matin en sortant/ J’ai dépensé tout mon argent/ Pour acheter aux enfants/ Un énorme diamant/ Je te le clouerai sur le front/ Qu’il t’illumine jusqu’au printemps/ Au prochain printemps/ Si un jour tu m’aimes dis-le-moi/ J’apporterai du champagne/ Quand je pense à toi/ J’ai des frissons/ Du champagne et des fleurs/ De toutes les couleurs.*”
- <sup>15</sup> Essa aproximação é sugerida por César Guimarães, Cristiane Lima e Victor Guimarães, ao recuperar o pensamento de Comolli: “As pessoas que nós filmamos são todas portadoras de uma reserva de ficção – singularidade dos sujeitos e das vidas – que acaba por se desenvolver ao longo da filmagem” (COMOLLI *apud* GUIMARÃES *et al.*, 2013, p. 15). Os autores retomam, ainda, a figura do *entre-deux* para abordar – na esteira de Comolli – a experiência cinematográfica proporcionada pelo filme de Marília Rocha (*idem*, p. 4).



## Referências

- ANDRADE, Fábio. Afetos medidos e desmedidos. *A Falta Que Me Faz*, de Marília Rocha (Brasil, 2009). *Revista Cinética*, janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/faltaquemefaz.htm>>. Acesso em: 26/09/2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. O mar de Minas. In: BRASIL, André (Org.). *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 51-55. Disponível em: <http://www.teia.art.br>. Último acesso: 01/05/2013.
- BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos - respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. *Rebeca* - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 2, número 4. Julho-Dezembro 2013. p. 60-85. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=151>>. Acesso em: 10/11/2014.
- BAUMAN, Zygmunt. O partido moral de dois. In: *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997. p. 97-127.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013.
- DUMANS, João. Um outro espaço. In: BRASIL, André (Org.). *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 137-144. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 01/05/2013.
- GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane; GUIMARÃES, Victor. Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. *E-compós* - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Brasília, v.16, n.1, p. 1-15, jan./abr. 2013. Disponível em: <[www.e-compor.org.br](http://www.e-compor.org.br)>. Acesso em: 15/10/2013.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Le temps et l'autre*. Paris: Quadrige, 1983.
- LIMA, Diego Baraldi de. *O cineasta na casa do outro*: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte, Cuiabá: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais - PPGCOM/ UFMG/ Dinter UFMG/UFMT.
- MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: *A falta que me faz e Morro do Céu*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 150-161, jul/dez 2010.
- MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André (Org.). *Teia 2002 - 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012. p. 27-49. Disponível em: <<http://www.teia.art.br>>. Acesso em: 01/05/2013.



## 2. Doméstica: retrato, ponto de vista e posições de classe no cinema documental

Cláudia Mesquita<sup>1</sup>

Mariana Souto<sup>2</sup>



38

FIGURA 1 **Lucimar e a patroa**

Retomamos neste artigo uma velha problemática, mas sob nova constatação: mudam as formas como aparecem no cinema brasileiro as relações de classe, particularmente aquelas recortadas na esfera da casa (patrões-empregados domésticos). Essa mudança perfaz, em parte, o caminho da representação à “produção recíproca” (cinema e vida)<sup>3</sup> e à performance: em filmes recentes, os autores/cineastas estão em cena, não apenas representando, mas encarnando – nas relações com seus

personagens – tensões e diferenças de classe. Os deslocamentos não são apenas formais; assim como é diversa a *mise-en-scène* (com a presença do cineasta no antecampo), merecem atenção os deslizamentos da temática: a ênfase no trabalho doméstico (em detrimento de figurações mais tradicionais da luta de classes, como aquela travada nas fábricas) faz dos cineastas “patrões” e traz novos componentes para as colocações do “outro” em imagens.

Mas o caso que examinaremos é ainda mais intrincado: o cineasta não está em cena, mas delega a adolescentes, moradores de casas onde trabalham empregadas domésticas, a tarefa de filmá-las. Internos às cenas que recortam do cotidiano doméstico, os jovens “documentaristas” retratam “suas” empregadas sob seu manifesto ponto de vista. Na montagem, distanciado do material filmado, o diretor lapida retratos em que o retratista está implicado: não são apenas as empregadas, mas relações entre sujeitos, atravessadas por componentes de classe, que estão aqui retratadas.

*Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) é, portanto, uma obra cujas imagens se produziram com e pelos próprios atores sociais, longe das vistas dos profissionais do cinema. *O dispositivo de infiltração*, como descrevemos em outra oportunidade (SOUTO, 2013), foi erigido de maneira a promover uma espécie de “direito interno” – o cotidiano e as relações no âmbito da casa são filmados por pessoas leigas, participantes daquelas relações muito antes da ação de registrá-las. Tal estratégia de aproximação parece buscar capturar a intimidade, o “âmago” de relações privadas, cuja inscrição no cinema documental é rara. O cineasta está ausente da cena, eximindo-se de sua condução, o que resulta em um trabalho marcado por *mises-en-scènes* amadoras que, no entanto, por seu grau de elaboração e inventividade, não poderiam ser chamadas de simplórias ou pueris.



Ressaltamos, contudo, que o ingresso da câmera em um universo de laços sociais previamente em curso não se dá impunemente. Em *Doméstica*, a câmera não por acaso é destinada a apenas um dos pólos das relações: os jovens patrões<sup>4</sup>. O filme viria a produzir um acréscimo de poder nas relações já por ele atravessadas, um aprofundamento da cisão entre os que filmam e os que são filmados. Mas, por outro lado, se as empregadas ficam à mercê de certa sujeição ou invasão, a elas também é dedicada uma demonstração de interesse, algo próximo de uma reverência. Assim, a inserção do aparato fílmico não apenas registra, mas vem modificar as relações, dando a ver os afetos, as hierarquias e as instabilidades que regulam a própria feita da filmagem. De maneira conjunta, retratistas e retratados se empenham na realização do filme, ainda que se notem momentos de resistência, desagradados e aversões. A perspectiva manifesta (aquela do jovem patrão) revela-se inconstante, movediça, e nem sempre domina cada segmento.

Interessadas em examinar as inflexões do ponto de vista que aparecem materializadas no filme de Gabriel Mascaro, privilegiaremos neste texto uma análise de *Doméstica*, mas atentas ao que representa, na trajetória do cinema brasileiro moderno e contemporâneo, as novas figurações de classes provocadas e propostas por ele.

■

Em seu texto “Entamer le monde – por une histoire du cinema sous influence documentaire” (2012), Jean-Louis Comolli afirma que o cinema *afeta* o mundo – mais do que reproduzi-lo ou registrá-lo, trata-se de “não deixá-lo intacto, de lhe colocar questões, de atrapalhá-lo” (p. 73): “Como o gesto cinematográfico transforma o mundo em mundo filmado, lidamos com uma *relativização* que poderíamos também nomear simplesmente como *relação*” (p. 74). O “aqui e agora” de uma relação seriam definidores





do “lugar cinematográfico”: sempre relacional, portanto, a maneira como o mundo aparece em cena (“nenhum estímulo, nenhuma informação que exista antes de toda relação”). Comolli retoma então uma premissa que já trabalhara em alguns textos precedentes: desde os primeiros filmes dos Lumière, *o cineasta faz parte da cena* documentária (mesmo que não apareça em campo).<sup>5</sup> O que a câmera registra é, notadamente, as tensões, qualidades, variações de uma relação.

Essas premissas genéricas, válidas sobretudo para “uma história do cinema sob influência documentária”, fornecem um primeiro fundamento para o que buscamos examinar nesse artigo. Se o cinema nos instiga sempre a “interrogar o lugar de onde se fala, o lugar de onde vejo” (p. 74), pensamos que alguns documentários brasileiros recentes, constelação de abordagens de uma mesma temática, impõem-nos ainda mais fortemente a questão do *ponto de vista*. Aqui ele não é entendido em seu sentido figurado, como “opinião” ou “sentimento a respeito de um objeto”, mas como “lugar, real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida” (AUMONT & MARIE, 2001, p. 237), “espaço de materialização de uma visão que um determinado documentário põe à nossa disposição” (SOUZA, 2013, p. 175). Ao invés de afirmarem um ponto de vista externo, estável e transcendente sobre seus objetos, abordados “em si mesmos”, os filmes a que nos referimos explicitam um peculiar lugar de fala: em *Doméstica*, mas também em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Babás* (Consuelo Lins, 2010), empregados domésticos serão retratados segundo seus padrões ou ex-patrões.<sup>6</sup>

Se há posições de classe a nortear a relação singular que o cinema inscreve a cada vez, interessa-nos identificar em *Doméstica* as formas cinematográficas que as traduzem, e algo daquilo que lhes escapa. E mais: o que revela, o que esconde a manifesta colocação de um ponto



de vista “pessoal” (por vezes encarnado em cena) sobre os assuntos e personagens, mas que envolve tensões e diferenças de classe? De que modos a mediação da câmera dá a ver relações prévias, mas também produz novos enlaces?

Composto por sete blocos que apresentam, a cada vez, um empregado doméstico segundo seu jovem “patrão” (adolescentes filhos dos donos da casa), *Doméstica* nos permite recolocar a problemática do *retrato*, conceito que mobilizamos para discutir alguns filmes biográficos recentes (MESQUITA, 2010). Optamos por retrato, no lugar de *biografia*, justamente por lidarmos com abordagens manifestamente relacionais: os filmes de que tratávamos (*Santiago* entre eles) se esforçam por não objetificar seus personagens, mas buscam apresentá-los segundo a perspectiva daquele que retrata. O movimento reflexivo do filme de João Moreira Salles põe em crise o retrato substantivo que o cineasta tentara realizar, 13 anos antes, do ex-mordomo de sua família. Sempre de modo auto-consciente, *Santiago* apresenta uma dinâmica de trânsito entre quem retrata e quem é retratado, de reciprocidade e intercâmbio dos lugares tradicionais (de sujeito e objeto), não apenas expondo e problematizando a maneira como o cineasta dirigira o retrato de Santiago, segundo suas escolhas, no passado, mas também falando de si, de sua infância, da velha casa e da sua família através do personagem, em uma espécie de “alter-biografia” (FELDMAN, 2008).

Como nos retratos fílmicos de que tratávamos, a relação cineasta em cena–personagem ganha relevância e reflexão em *Doméstica*. Mas o filme apresenta uma dobra suplementar: ausente da cena e das relações inscritas no material bruto, o diretor Gabriel Mascaro pode lapidar esses “retratos em diálogo” (MESQUITA, 2010), marcados por múltiplos afetos e opressões, com maior distância crítica, por vezes



destacando componentes que os próprios “filmadores” não parecem expor conscientemente.

*Doméstica* inscreve relações diversificadas, mediadas a cada vez pela câmera “emprestada” pela equipe. A mediação da câmera não é inócua, mas produtiva: cria cena, recorta (por vezes fixada no tripé) campo e fora de campo, multiplicando formas de olhar (o outro) e de se incluir ou excluir da imagem (pelos adolescentes que filmam). Ilana Feldman caracteriza o regime performativo da imagem justamente pela produção de “múltiplos pontos de vista instáveis e pela inclusão daquele que filma, ou seja, pela absorção do espaço da câmera no âmbito da diegese fílmica” (2012, p. 59). Nos filmes em que os próprios personagens produzem imagens, caso de *Doméstica*, nota-se mesmo, para a autora, “certa inversão”: “não é o olhar aquilo que determina um campo de visão, é o campo que, imanente à vida social, já compreende e engendra uma variedade de olhares e multiplicidade de pontos de vista” (FELDMAN, 2012, p. 60).

Ressaltada essa inconstância do ponto de vista, é importante notar que traços comuns permitem associações entre as relações singulares inscritas nos diferentes segmentos. *Doméstica* revela, no dispositivo que o constitui e na montagem, uma vontade de abrangência temática (abarcando diferentes cidades brasileiras, grupos sociais, gêneros, raças etc). O desenho de conjunto é paradoxal: as ricas variações (entre e intra segmentos) não impedem que traços – comuns às partes – se sedimentem. Se cada relação mostrada é singular e inventiva nos afetos, ela também repõe, com variações, formas de poder, de violência, de desigualdade. Buscaremos sugerir-los na abordagem de *Doméstica*.

Antes de uma análise detida do filme de Mascaro, faremos uma contextualização não-exaustiva das relações de classe (em especial



aquelas recortadas no espaço doméstico), tal como figuradas pelo cinema brasileiro contemporâneo, de modo a nos apoiar na identificação do que *Doméstica* apresenta de singular.

▪

A partir dos anos 2000, vê-se surgir alguns filmes brasileiros que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob novas formas em relação aos filmes do Cinema Novo, momento histórico de referência, já que ali as questões de classe eram bastante prementes. Filmes como *Doméstica*, *Babás*, *Santiago* e *Vigias* (Marcelo Lordello, 2010) abordam especificamente relações entre patrões e empregados domésticos,<sup>7</sup> que parecem constituir o principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro hoje. Se os documentários atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica, sindicalistas ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de imigrantes nordestinos, sertanejos miseráveis e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes (como em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982), *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz, Sergio Toledo, 1979), *ABC da greve* (Leon Hirszman, finalizado em 1990), entre outros), as profissões domésticas têm sido especialmente visadas.

Com esse deslocamento, algo significativo advém: se nas figurações dos conflitos de classes anteriores, o cineasta se pretendia “ao lado” do povo, contra fazendeiros ou burgueses (basta lembrar o ponto de vista desenhado pelos filmes que se dedicaram ao registro das grandes greves dos operários metalúrgicos do ABC paulista em 1978, 1979 e 1980), na esfera da casa o cineasta de classe média, hoje, coincide com o patrão.



*Babás, Santiago, Doméstica e Vigias* (os ofícios nomeiam quase todos os filmes) abordam funcionários que trabalham dentro das residências ou edifícios de patrões de classes médias e altas, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se por um lado, como aponta Carla Barros, “a intimidade age, de certo modo, ‘diluindo’ a aridez das relações de poder” (BARROS, 2007, p. 123), de outro ela é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – “ela é quase da família”, diz a velha frase. Ao mesmo tempo em que dissolve a sobriedade e amacia as ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade<sup>8</sup>. Assim, diferentemente das oposições e conflitos bem marcados entre patrões e empregados, as relações de classe no âmbito doméstico, nos documentários atuais, expõem ambiguidades e oscilações, variando entre o afeto e a violência, ou os imbricando.

Se o tema ganha relevo e novas abordagens, ele não é, certamente, inédito no audiovisual brasileiro. Das chanchadas às telenovelas, passando por filmes modernos e contemporâneos, as relações patrões-empregados domésticos permitiriam um pequeno inventário<sup>9</sup>, marcado muitas vezes pela exploração humorística de estereótipos e preconceitos de classe.

Talvez a singularidade dos filmes contemporâneos que abordam as relações entre patrões e empregados domésticos não possa ser apartada dos atravessamentos associados às relações de poder entre cineastas e sujeitos filmados. Muitas vezes, os papéis coincidem – patrão/cineasta, empregado/sujeito filmado –, o que acaba por evidenciar ainda mais a assimetria social. Assim, cabe questionar: o que acontece quando a uma relação social de poder preexistente se sobrepõe uma relação cinematográfica de poder? Vejamos alguns exemplos.



Apesar de suas muitas diferenças, *Santiago* e *Babás* são filmes documentais ensaísticos, de forte inflexão subjetiva, sobre empregados domésticos vistos pelo olhar dos patrões. Nos dois filmes, os cineastas espreitam, investigam e analisam, por meio das vivências pessoais, relações de poder cujos componentes ultrapassam suas vidas privadas. Assim, os filmes trazem a marca da má consciência de classe – parecem obras mobilizadas por um desejo de elaboração de dívida, de reparo de um dano. Não podemos deixar de notar que eles figuram como certa novidade no cinema brasileiro, não exatamente por se calcarem nas perspectivas da elite, mas por sua explicitação – a desigualdade é confessa e a dívida, dramatizada.

*Santiago* é um retrato atravessado por inúmeros temas. Seu efeito de expansão é notável: uma reflexão sobre o cinema, o tempo, o envelhecimento; alusão a um passado político e à decadência de uma concepção de país e de suas elites; uma biografia, uma alter-biografia; a relação personagem-documentarista, empregado-patrão... Desconstruir, reflexivamente, a maneira como Santiago foi posto em cena não significa, é claro, libertá-lo totalmente do “olhar” de seu ex-patrão. O material bruto realmente parece registrar algo mais do que a performance do brilhante personagem. Como Salles reflete, a posição distante de Santiago em campo (nunca enquadrado em primeiros planos), tributada à influência de Ozu, traduz visualmente uma distância de classes que não era tematizada no momento da filmagem (“ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista; durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”).

Já em *Babás*, se o título sugere a abordagem de uma “categoria”, posta pelo curta em perspectiva histórica, este é também um documentário



“pessoal”, narrado em primeira pessoa pela cineasta-narradora (que “empresta” a voz de outra pessoa, como faz João Moreira Salles em *Santiago*). Ao longo do filme, Consuelo Lins observa, descreve, especula e constata a invisibilidade histórica das babás no contexto brasileiro. Para essa análise, transita entre dados de macro e micro dimensões, investigando tanto arquivos nacionais como sua própria vida e a de seus próximos.

Ainda que variado e heterogêneo, todo o material utilizado durante o filme caminha no sentido de atestar a invisibilidade das babás na produção de imagens familiares. E o documentário parece ter sua existência motivada pelo desejo de compensar essa falha histórica. Consuelo Lins busca assim produzir, ela mesma, os retratos (em movimento) que algumas dessas mulheres nunca tiveram. Alguma ambiguidade impregna *Babás*: ela prolonga a própria natureza das relações focalizadas, e se dá a ver nos procedimentos de direção que, ao mesmo tempo em que cercam as babás de atenção, tempo de tela e escuta atenta, também se pautam por ordenações de alguma forma rígidas – os corpos destinados a determinados espaços, solicitados em certas poses, imobilizados nos enquadramentos propostos.

Tanto em *Santiago* como em *Babás*, portanto, temos corpos dirigidos pelos cineastas/patrões, em filmes de certo rigor postural, coreografados de maneira quase ficcional – a despeito das intenções de aproximação e legítimo interesse dos documentaristas, algo da distância social acaba por se imprimir nas imagens. Veremos como essa perspectiva é retomada em *Doméstica*.

■



Alicerçadas na abordagem do retrato e do ponto de vista, procedemos ao exame de *Doméstica*. Em consonância com a abordagem do filme, multiplicada em segmentos autônomos, analisaremos retrato por retrato, buscando, ao final, indicar recorrências e variações que marcam o conjunto.

## 1. Vanuza por Claudomiro Neto



48

FIGURA 2 **Vanuza canta emocionada enquanto dirige**

O primeiro plano deste complexo segmento serve como abertura genérica para todo o filme, sintetizando em uma só imagem (a fachada da mansão vista de fora, comentada pelos versos ouvidos no rádio “era uma vez uma ilha em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos”) a proposta



que subjaz ao dispositivo de Mascaro: “infiltrar-se” em protegidos espaços de intimidade de famílias brasileiras, dando a ver intrincadas relações de classe no âmbito doméstico.

O segundo plano, também fixo, nos apresenta objetivamente a empregada Vanuza, que ouve rádio enquanto passa roupas. A situação rotineira de trabalho, ora filmada, já é ocasião para que Vanuza comece a atuar, comentando o verso do programa ouvido na rádio (“só o tempo é capaz de entender um grande amor”). Vanuza sofre, como expõe em sua auto-*mise-en-scène*, por ocasião do retrato que dela realiza Claudomiro Neto, adolescente da casa; nessa construção, ela se vale de canções românticas, das quais destaca um ou outro verso, cantando junto (como quem sublinha a frase de um livro para dizer de si, confessando-se através de um hit disseminado).

Se há espaço para que Vanuza se exponha em seus termos, isso deve ser tributado, em parte, a uma câmera que insiste e dura sobre sua rotina. Isso não significa dizer que Claudomiro apenas “observe”: ponto forte no segmento são os múltiplos deslizamentos do “filmador”, e as variações de *mise-en-scène* que resultam. Dos planos descritivos que dão tempo para o silêncio meditativo de Vanuza; passando por interações como entrevistador curioso, afeito ao exótico, como ao mostrar para o filme “o cantinho de Vanuza” (mas sempre escorregando para posição “interior” ao universo filmado, como se nota nos diálogos); às ricas cenas no interior do automóvel, quando Claudomiro e sua irmã são “conduzidos” (poderíamos dizer, “dirigidos”) por Vanuza, ele se aproveitando para entrevistá-la ao volante.

A situação é emblemática: Claudomiro está dentro da cena cotidiana em que Vanuza atua (é personagem, parte de suas relações de trabalho),



mas é também “documentarista”, dirigindo-lhe questões, enunciando diretamente ao espectador, para apresentar-se e apresentá-la<sup>10</sup>, escolhendo o enquadramento, o movimento e a duração da tomada – sobrepondo a cena à situação rotineira de que participa, em resumo.

Começa-se focalizando Vanuza ao volante, mas uma pan revela Claudomiro, que manipula a câmera, sentado no banco do passageiro (do retrato ao auto-retrato em um só plano). Na mesma cena, há entrevista (segundo a expectativa disseminada), e não apenas diálogos cotidianos: perguntas sobre história de vida, provocando sínteses narrativas e acionando convenções e lugares do gênero documental. Mas se Claudomiro não é apenas “documentarista”, Vanuza não atua apenas “para o filme”: enquanto responde às perguntas, trabalha, conduzindo os adolescentes para a escola. Disso resulta uma dramaturgia documental singular, em que os diálogos ora se encaixam na cena cotidiana, ora a comentam; e um retrato mais ativo da personagem, apanhada em uma ação de que seu “filmador” diretamente depende.

Se os lances de *mise-en-scène* são variáveis e complexos, a montagem segue uma progressão narrativa em que os dramas familiares e a dureza da vida da personagem vão se adensando e revelando pouco a pouco. A certa altura, o filme apresenta, de modo observacional, um diálogo exasperado entre Vanuza e o filho, dependente químico, ao telefone. Não é dos menores paradoxos vividos pela personagem: com a família e a própria casa sempre fora de campo, ela trabalha e pernoita em outro ambiente privado, convivendo mais com os filhos dos patrões do que com os próprios filhos. Essas confissões de si são entremeadas, na montagem, por observações da rotina silenciosa e pensativa da empregada, sugerindo o seu padecimento.



A cena final culmina esta construção. Claudomiro deixa a câmera no carro com Vanuza, que se filma, câmera apoiada no painel, cantando um hit com Reginaldo Rossi, ocasião para mais uma confissão, agora diretamente ao espectador: "É muito difícil você gostar, amar, e não ser correspondido, não ser tratada, não ser valorizada... E não sofrer por isso, é difícil...."

## 2. Dilma por Perla



51

FIGURA 3 **Dilma e o armário de panelas**

O primeiro plano de Dilma parece uma câmera subjetiva do armário de panelas, que se situa próximo do chão – ela precisa se abaixar para que seu rosto apareça no enquadramento, antes preenchido pelas

pernas e pelo avental que circunda seus quadris. Ouvimos suspiros, esforço. Já o primeiro plano da garota que a filma parece a subjetiva de um espelho – Perla fita a câmera ao testar penteados e arrumar o cabelo. De início, vemos que o retrato abriga o auto-retrato, e é demarcada a diferença de pontos de vista de que a câmera é investida ao filmar cada um dos pólos.

Os registros que Perla realiza de Dilma revelam a intimidade desta com a cozinha e, sobretudo, com a culinária – percebe-se a atenção, o cuidado e o esmero com que cobre seus afazeres: pica a cebola, acrescenta leite à receita, mexe a panela, trança o pão, recheia a massa, retira a bandeja do forno. Se vemos Dilma tão dedicada às tarefas profissionais, Perla, por sua vez, filma com igual vagar e paciência cada uma das atividades da empregada.

É notória a tentativa de organização narrativa que a montagem confere ao segmento – há uma espécie de ciclo temático em torno da relação de Dilma com a comida, elemento simbólico das diferenças culturais (e não apenas classistas) que ela encontra trabalhando numa família judia. Antes ela estranhava as comidas, que a deixavam fraca; hoje, adora aqueles pratos, que faz em casa e o pessoal “ama”. Em cena filmada em tripé, Dilma participa do Shabat, sentando-se ao lado de Perla. Com o pão que sovou e assou sendo repartido pelos comensais, recebe explicações do ritual por parte do patriarca, assim como elogios de todos – “tá muito bom, Dilma”.

Intercalando os momentos em que observamos Dilma em ação, temos uma entrevista realizada por Perla, no antecampo. Dilma, vestindo o avental por cima da camisa onde se lê “feliz”, senta-se no sofá da casa e responde as perguntas da adolescente. Lã, conta como havia sonhado com o dia em que participaria de uma refeição da família: “Eu



sonhei que eu tava sentada na mesa com a família da Brigitte. Foi a parte mais melhor do mundo. Acho que vai realizar muitas coisas boas para mim, hein?”. Se foi o sonho ou o próprio documentário a propiciar o acontecimento importa menos do que saber que aquele episódio de inclusão é tão raro que se constitui como honraria sem precedentes na vida da personagem.

Em outros momentos da entrevista, Dilma narra seu passado e relata âmbitos de sua vida que Perla parece desconhecer por completo: uma relação amorosa de exploração, em que era praticamente mantida em cativeiro num porão e tendo a renda de seu trabalho usurpada pelo marido. “Mas seu segundo casamento está ótimo”, diz a garota. Dilma, com olhos marejados, faz sinal negativo com a cabeça – a situação conjugal parece tão dolorida que a personagem sequer consegue descrevê-la. O telefone toca. Perla sai de trás da câmera para atender, deixando Dilma imersa em seus pensamentos. Ela olha para fora de campo, voltando-se para o lugar do insondável, enquanto o espectador fica a conjecturar sobre suas lembranças, seus sentimentos e reflexões, a aridez de sua vida pessoal, o grave abuso nas relações de gênero – um lembrete dos problemas de um Brasil profundo que ora, de dentro de uma residência de classe alta numa capital, julgam-se tão distantes ou superados.



### 3. Gracinha por Alana



FIGURA 4 Gracinha em sua cama na casa dos patrões

O segmento de Gracinha começa e se encerra com enquadramentos semelhantes – a câmera ao tripé, da área de serviço, registra a empregada ouvindo reggae e dançando enquanto executa tarefas na cozinha. No primeiro dos planos, a adolescente Alana, que imaginamos estar atrás da câmera, entra em quadro pelo corredor, pedindo a Gracinha que abaixe o som. Trata-se, portanto, de uma câmera sem operador, “plantada” pela garota, mas ao mesmo tempo em cumplicidade com Gracinha, que lhe lança alguns olhares.

*Doméstica* promove certo arco dramático da personagem ao partir e voltar ao mesmo plano, mas deslocando a percepção do espectador nesse intervalo. No início, Gracinha surge como uma personagem cômica, cujo corpo largo remexe ao som da música, com uma toalha amarrada na cabeça. Ao longo do segmento, a moça torce contra a Argentina, canta o hino de seu time de futebol e protagoniza cenas inusitadas, como uma soneca noturna sentada no sofá. Pontuando e



irrompendo em certos planos, algumas revelações – Gracinha começou a trabalhar aos onze anos, raramente consegue folga para ir para casa (e a situação lá é tal que às vezes prefere não ir) e perdeu os últimos momentos de vida de seu único filho, assassinado, ao emendar meses de trabalho cuidando da avó de Alana, recém-operada. Em poucos minutos, a montagem constrói a transição de uma personagem cômica que paulatinamente se revela trágica.

Ladeando o bom humor e o choro contido, as ambiguidades de uma relação afetivo-profissional, de uma intimidade que não pode existir sem a sombra da violência de classes. O corpo volumoso da moça acaba por ressaltar a falta de espaço que lhe é reservada: Gracinha se esgueira entre cama e armário, se espreme entre um e outro andar do beliche, num quarto claustrofóbico. Contudo, fala com orgulho e gratidão, logo após desabafar sobre a morte do filho: “Esse é o colchão que minha patroa comprou pra mim – ortopédico! Esse é o ventilador que ela comprou pra mim! É por isso que eu me sinto em casa”.

Em cena, a relação entre Alana e Gracinha, filmadora e filmada, varia de maneira complexa. A adolescente parte do pitoresco, daquilo que chamará a atenção dos espectadores, com pronunciada exterioridade: “Minha empregada começou a ter hábitos noturnos”, anuncia, no plano de apresentação. Mas a enunciação não se esgota na narração das curiosas faxinas notívagas de Gracinha. Alana participa da cena, o que lhe permite – e a outros dos filmadores em *Doméstica* – avançar, no registro de sua empregada, mais além do exotismo ou da estereotípi, expondo relações ambíguas, por vezes inadvertidamente.

Em alguns momentos, Alana e Gracinha dialogam “de dentro” do universo filmado (as cenas da realidade e do filme como que coincidindo,



como quando a adolescente pede para a empregada abaixar o som); noutras, a diretora se coloca de fora, valendo-se de sua posição privilegiada, como no plano da soneca noturna, quando segreda algo diretamente ao espectador (sussurrando para que Gracinha não acorde nem atrapalhe o flagrante); noutras, pelo contrário, é evidente o diálogo em torno do que está sendo filmado, e o fazer do retrato não se dá sem negociação, ironias de parte a parte, por vezes cumplicidade (Alana repreende Gracinha por se deixar filmar de sutiã; esta reclama porque Alana a registrou limpando o sofá com a blusa; as duas juntas refletem sobre os registros já feitos etc.).

#### 4. Lena por Juana



FIGURA 5 Os primeiros cuidados de Fernandinha no hospital





O segmento de Lena e Juana talvez seja aquele que mais revele as profundas diferenças entre uma relação e sua reflexão, entre o que se faz e o que se diz. Ali onde parece haver mais amenidade é onde se sedimentam mais agudamente as diferenças de classe. Se Juana diz “A nossa relação é muito boa. Não é uma relação de patrão-empregada. É mais do que isso. Ela mora aqui, ajuda em casa, é da família”, o que a câmera acaba por registrar é, de fato, uma relação de patrão-empregada. A exploração e a negligência, que são veladas e abafadas por um discurso que nega qualquer desigualdade calcada na relação de trabalho, irrompem na própria *mise-en-scène*. Num único plano, com um movimento de panorâmica, vemos Lena se curvando para limpar armários na cozinha e Lúcia, patroa e mãe de Juana, deitada no sofá com Fernandinha (bebê de Lena) no colo.

Juana opta por filmar seu próprio depoimento e uma entrevista com sua mãe, mas o filme não revela nenhuma fala de Lena (não se sabe se ela jamais foi ouvida ou se o material não foi incluído na montagem de Mascaro). *Santiago* reverbera, aqui, na falta de *closes* e primeiros planos da empregada, desvelando uma distância cinematográfica que poderia equivaler também a uma distância relacional. No entanto, em *Santiago* as imagens que testemunham a cisão de dois universos são acompanhadas de uma reflexão em *voz over*, em que João Moreira Salles examina, critica e toma consciência dos componentes sociais que informavam aquelas imagens; já no segmento Lena/Juana vemos a família imersa nas contradições quase em estado bruto, sem tematizá-las enquanto tais.

Lena, embora seja a retratada, aparece quase sempre como coadjuvante ou figurante, um vulto nas imagens. A profundidade de campo, explorada por Juana, acaba por servir a um posicionamento de Lena quase sempre



em segundo plano, enquanto outras personagens e ações se passam mais próximas da câmera. O segmento se inicia com uma imagem belamente composta em que vemos Fernandinha em primeiro plano num carrinho, fitando a câmera, e Lena ao fundo, de costas, no tanque. Nos momentos em que não está afastada, distante ou com o rosto oculto, Lena cruza o espaço da cena fugazmente como um fantasma. Quando fala, sua voz não se faz audível. Na marcante foto depois do parto no hospital, vemos Lúcia com o bebê em primeiro plano e Lena sentada na cama ao longe, num espaço em que o *flash* sequer a alcança, observando aquela situação. “Fui a *primeira* a dar o *primeiro* banho nela”, diz Lúcia, praticamente usurpando a condição de mãe de Lena.

Assim, a violência apaziguada e reprimida pelo discurso encontra, na força das imagens – que parecem se construir à revelia das intenções manifestas da cinegrafista –, lugar para se instalar. É justamente porque essa representação de Lena é feita não por um diretor alheio ao contexto, mas pela filha de sua patroa, que seu olhar, conformador da encenação, organiza os elementos e personagens no espaço de maneira tão significativa. Notável é a capacidade daquelas imagens – tanto as fotos montadas em murais quanto os vídeos realizados para o filme – de cifrar, condensar e dar voz a traços não ditos de uma relação.



## 5. Sérgio por Jenifer



FIGURA 6 **Bia fala para a câmera no tripé, refletida no espelho**

A adolescente começa o segmento de Sérgio se apresentando: “Oi, gente, meu nome é Jenifer, tenho 16 anos, estou cursando o ensino médio ainda, faço teatro todo sábado”, maquiada, num extremo *close up* em enquadramento típico das fotos em redes sociais. A câmera, instável e posicionada quase diagonalmente, é sustentada pelos braços da própria jovem, produzindo, assim, um auto-retrato. Nos planos que se seguem, Jenifer passa para trás da câmera, mas sua voz mantém presença marcante nas cenas.

A mãe da garota, entrevistada na presença de Sérgio, comenta a delicada situação do empregado, abandonado pela esposa e filho devido a dificuldades financeiras: “Não sei se ele me autoriza a falar, mas como sou eu que tô falando, eu vou falar”, ao que Jenifer responde “pode falar, fica à vontade”. Sérgio, ao lado da mãe de Jenifer, apenas acompanha a cena cabisbaixo e constrangido. Estabelece-se, assim, não uma cumplicidade entre retratista e retratado, mas entre a retratista e terceiros, quase em



oposição ao retratado, situação que atropela a anuência de Sérgio e o deixa alijado da construção de sua própria história.

A montagem do filme trabalha no sentido de dar relevo ao comportamento intrusivo de Jenifer e sua família, apresentadas de forma um tanto quanto grotesca – há semelhanças com a madrasta e suas filhas no conto da Cinderella. Quando Sérgio retira as fezes das cadelas no piso do quintal (“agora vem a sujeirada das meninas”), corta-se imediatamente para uma cena em que ele retira o lixo do banheiro da casa. “Meninas”, aqui, adquire um sentido dúbio, talvez uma ironia fina da edição, posicionando-se empaticamente ao lado de Sérgio.

Mais um efeito expressivo de montagem se segue: quando a mãe fala “Se eu posso sair pra viajar, trabalhar, é porque sei que quando eu voltar as minhas filhas vão estar alimentadas, vão estar trocadas”, o corte vem antes que ela termine a palavra e logo passamos para uma cena em que Sérgio pendura calcinhas no varal. Depois das calcinhas, uma cueca. A questão de gênero se insinua, numa casa de predominância feminina assistida por um empregado doméstico, e se torna ainda mais manifesta na incômoda cena em que, na festa de natal, a família faz a brincadeira do “tchu-tchu” com Sérgio aprisionado no meio do círculo. Nas entrevistas, comenta-se que Sérgio, ao não conseguir sustentar sua família de origem (incapaz de ocupar o papel do provedor, função geralmente associada ao universo masculino), tornou-se um empregado doméstico (função geralmente associada ao universo feminino). Num mundo de regras machistas, parece ter tido sua masculinidade extirpada, ao mesmo tempo em que é tratado com certo assédio (em diversos sentidos) pelas patroas.

Não se sabe se Sérgio, personagem reservado, concordou de bom grado com a participação no documentário. Mas é notório seu mal-estar diante



da câmera e de uma cinegrafista onipresente e invasiva, que o desperta em seu quarto, filma sua habitação antes que ele tenha terminado de se vestir, que tece um discurso sobre ele como se não estivesse presente, como se não tivesse voz ou desejos próprios. Ao final, comendo em pé com o prato na mão e a câmera colada ao seu rosto, dirige-se à garagem, olha para a rua e se volta para o fora de campo, para a vida além das grades da casa.

## 6. Flávia por Bia



61

FIGURA 7 Sérgio pendura calcinhas e cuecas no varal

A singularidade do retrato de Flávia por Bia começa pelo fato de que está em cena, neste segmento, uma relação mais horizontal (entre

os universos sociais de empregada e jovem patroa). Elas não apenas parecem compartilhar um horizonte de classes similar, como a mãe de Bia é, exatamente como Flávia, empregada doméstica. Quando está trabalhando, conta com Flávia para os cuidados da casa e, especialmente, do filho Mateus, criança com deficiência – um dos focos do registro de Bia, Flávia se ocupa do menino com evidente carinho e intimidade.

Bia começa o retrato pedindo a Flávia um pano para limpar a lente da câmera, tarefa que executa com a filmadora ligada. É com desinibição e espontaneidade que Bia expõe a câmera, associada a uma tarefa de limpeza tipicamente “doméstica”, em um plano que sintetiza tema e dispositivo. Bia prossegue desta maneira reflexiva no segundo plano, em que se apresenta, apresenta Flávia e o registro que está realizando, enunciando diretamente para o espectador, câmera sobre o tripé e posicionada em frente a um espelho.

Um dos fortes do segmento é justamente o uso do tripé, inventivo e apurado. Por exemplo, nos ricos enquadramentos que focalizam o interior da casa lateralmente, abarcando diferentes cômodos (separados por portas abertas), e criando camadas na profundidade de campo. Em um deles, Bia pede um café a Flávia, em uma ambiguidade – entre a atuação como “patroa” e como cineasta, vida e cena – que é uma das marcas de seu retrato.

Como Claudomiro, Bia desliza muito, entre diretora e personagem, de “fora” para “dentro” do universo filmado. Valendo-se do tripé, por exemplo, ela deixa o antecampo para adentrar a imagem, participando animadamente de uma brincadeira no sofá, ao lado de Flávia e do irmão. Noutro momento, câmera posicionada sobre o tripé para compor a cena da entrevista lateralmente, Bia “invade” o quadro com a perna, para tocar



seu irmão, junto de Flávia, no sofá, com o pé. Neste enquadramento desajeitado, Bia compõe visualmente sua posição fronteira, diretora de cena e personagem do universo que registra, ao mesmo tempo em que desloca o ponto de gravitação da entrevista.<sup>11</sup>

A proximidade entre documentarista e personagem se faz ver na participação bastante ativa de Flávia em seu próprio retrato. Bia lhe concede tempo para contar, em um longo plano sequência, seu drama privado, em mais um caso de relação desigual e violenta de gêneros. Por outro lado, a sedução é um elemento vivo no seu trato com o garoto, em um relacionamento de fronteiras bastante ambíguas, por vezes incômodo, registrado em cena. Sua auto-*mise-en-scène* esbarra, em alguns momentos, no exibicionismo. Quando censurada por Bia, afirma a condição de protagonista: “Minha filha, eu que sou a empregada, eu tenho que aparecer!”.



## 7. Lucimar por Luiz Felipe

Luiz Felipe é um dos diretores que mais se valem, em todo o filme, do uso do tripé. Quase todos os planos do segmento são fixos, o que contribui para estabilizar distâncias e posições. Com cuidado, o adolescente descreve, através de uma série de quadros, o trabalho de Lucimar, expondo sua presença – silenciosa e fundamental – no cotidiano da casa. O uso do tripé contribui para criar um ritmo interno constante, em um segmento elegante e menos variado. Embora Luiz Felipe pareça empenhado em uma sugestão precisa de significação

para seu retrato de Lucimar, ela se esquiva, reservada e lacunar, e uma zona de sombra permanece.

Assim como no retrato de Lena por Juana, a presença de Lucimar como empregada na casa de Luiz Felipe atualiza uma relação secular de subordinação e mando. No sítio em Valença (RJ), Luci (como é chamada pela patroa) era “filha da caseira de minha bisá”. Amigas na infância, elas são no presente patroa e empregada, as diferenças cristalizadas em posições de classe na idade adulta (como na canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento<sup>13</sup>).

Não nos parece aleatória a escolha de montagem por manter, justamente neste segmento, o plano que registra a negociação e a assinatura do termo de concordância com a filmagem.<sup>13</sup> Ele deixa ver toda a ambiguidade da situação: depois da explicação sumária de Felipe, Lucimar aceita e assina o termo sem questionamentos, cedendo ao capricho do jovem patrão como quem obedece a mais uma ordem da família.

Ali onde não parece empenhado em “significar”, Luiz Felipe expõe o que se esforça por obter conscientemente noutros trechos do segmento: uma sugestão da vivência, pela empregada doméstica, de uma situação de inferioridade e dependência (e mesmo de humilhação) que passa por sua casa mas não se esgota nela (em uma espécie de continuidade histórica – literal aqui – da relação de dominação tradicional entre fazendeiros e trabalhadores agregados). Essa busca de significação é notável no plano em que a câmera, pela primeira vez em movimento, explora imagens na parede do quarto do adolescente (signos de sua experiência e consumo como jovem de classe média alta, como um ingresso para o show de Paul McCartney) até alcançar o álbum onde focaliza algumas velhas fotografias em que Luci e a mãe aparecem lado a lado, na infância em Valença. Como





comentário musical, “Blowin’ in the wind”, canção de Bob Dylan alçada a hino da luta pelos direitos civis nos EUA dos anos 1960. Em um só plano, Luís Felipe sintetiza e historiciza a coexistência de horizontes sociais radicalmente diferentes sob o mesmo teto.

Um corte nos conduz ao plano fixo em que o adolescente, na cama, se registra cantando a mesma canção ao violão. Agora ele está em cena, se auto-retratando e fazendo da canção o seu enunciado, apoiando-se em Dylan para apresentar criticamente a condição – que supõe “estranha” e “incômoda”, termos que usa na entrevista – vivida por Lucimar.

O segmento culmina com uma entrevista com a empregada. Em dois longos planos fixos, Lucimar se esquivava, calada e enigmática, guardada em sua humildade e dificuldade de expressão. As perguntas de Luiz Felipe, que sugerem respostas, produzem falas lacônicas e desconcertantes que expõem a distância, o desconforto, o desencontro, a impossibilidade de diálogo. De novo: lá onde não parece visar o sentido é que Felipe o alcança. “Eu considero que eu tenho liberdade, isso também eu gosto”, encerra Lucimar, a contrapelo do retrato e de nossas expectativas.



## Considerações finais

A análise dos sete segmentos nos fez ver recorrências e variações; é possível identificar traços comuns aos retratos lapidados e justapostos pela montagem, apesar de suas diferenças. Destacamos, a seguir, observações em torno dos seguintes pontos de relevo: dramas

personais fora de campo (sobre a auto-*mise-en-scène* dos domésticos) e deslocamentos dos filmadores (de “fora” a “dentro” do universo filmado, variações da *mise-en-scène*).

Com “dramas pessoais fora de campo”, gostaríamos de sublinhar a auto-*mise-en-scène* das personagens, que lançam mão de uma “reserva” de subjetivação, dramas privados, universos familiares e histórias de vida, que – acionadas em suas atuações e narrativas – expandem significativamente a sua experiência e a cena atual, indicando também problemáticas recorrentes.

Uma das recorrências é constitutiva à posta em cena: realizado em seu local de trabalho, pelos filhos dos patrões, o filme evidencia como as domésticas vivem cotidianamente alijadas de suas vidas privadas, compartilhando a intimidade de outro núcleo familiar, a própria casa sempre fora de campo. Além disso, alguns problemas recorrem em suas histórias de vida e narrativas: abusos nas relações de gênero, relações familiares conturbadas (filho viciado, marido alcohólatra, abandono), episódios trágicos<sup>14</sup>, trabalho infantil, migração do meio rural.

Em diversos momentos, encontramos planos dos empregados posando com um olhar que mira o extracampo, sendo que, em alguns segmentos (Dilma, Sérgio), este é o plano final; trata-se de um encerramento marcante, que deixa o personagem em aberto, insondável. É como se o filme nos indicasse que não se pode conhecer aquelas pessoas por completo, que algo ali extravasa os limites do enquadramento – e do próprio dispositivo arquitetado.

Parte do universo enquadrado, os “documentaristas” não se mantêm de fora, tampouco se restringem ao antecampo, deslizando pela cena



em expressivas variações de *mise-en-scène*. Este traço, comum aos segmentos, deve ser tributado ao dispositivo criado por Mascaro, e talvez garanta parcela significativa da originalidade de *Doméstica*. Ao infiltrar a câmera em ilhas privadas onde há laços sociais previamente em curso, elegendo uma relação específica (entre empregadas e adolescentes) e depositando a câmera no pólo que detém mais poder, o filme possibilita que se inscrevam assimetrias e hierarquias que “estavam lá”, a despeito de sua tematização e de seu reconhecimento pelos participantes (como indicamos no caso de Lena e Juana, Sérgio e Jenifer). Por outro lado, justamente porque a câmera não apenas registra, mas intensifica relações, cria cena e produz variações de ponto de vista,<sup>15</sup> algo que “não estava lá” é também impulsionado: pensamos na auto-*mise-en-scène* de Vanuza, confessando-se com Reginaldo Rossi, nas feridas abertas pela mãe de Jenifer na cena com Sérgio, nas provocações de Luiz Felipe a Lucimar ou na inconstância que rege o retrato de Gracinha.<sup>16</sup>

Embora não tenhamos conhecimento do material bruto, não é difícil reconhecer as habilidades da montagem. Mascaro se vale de seu distanciamento do material filmado para propor arranjos que acentuam a dimensão relacional que anima os retratos, incluídas as relações de classe. Ao aproximar certos planos, pontua injustiças, ironias, desigualdades. Assinala as contradições entre o que se diz e o que, de fato, se observa, tratando de pôr relevo à “invisibilidade da desigualdade brasileira” (SOUZA, 2006). No mais das vezes, percebe-se um movimento de empatia do filme em relação aos domésticos (em um movimento que prolonga tendência anterior do cinema brasileiro: o diretor de classe média colocando-se em favor dos desfavorecidos), já que alguns dos padrões ganham retratos pejorativos, caricatos ou sequer aparecem. Mas, nos anos 2012, tal relação ganha em ambiguidade e o que se vê em tela não é a pura exploração de pobres por ricos, mas relações ora de



hierarquia, ora de verdadeiro afeto e gratidão, tornando difícil a operação de rápida adesão ou tomada de partido.

Apesar da instabilidade do ponto de vista e das variações da *mise-en-scène*, é visível a tentativa do filme de criar uma dramaturgia quase ficcional para os personagens que, aos poucos, vão se desvelando aos olhos do espectador, acumulando, com o passar dos planos, força dramática – característica tributada à habilidade narrativa da montagem. São sete personagens singulares reunidos para compor, em *Doméstica*, um retrato nuançado, plural, ambicioso, mas ao mesmo tempo sintético e aglutinador, de categoria profissional tão relevante (e ao mesmo tempo tão reveladora) na atualidade e na história do Brasil.



## Notas

- <sup>1</sup> Professora adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.
- <sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.
- <sup>3</sup> Ver Comolli, “O desvio pelo direto” (2010): “A partir do momento em que, pelo direto, o cinema articula-se à vida segundo um sistema não de re-produção mas de *produção recíproca*, o filme (Perrault, Rouch), ao mesmo tempo, é produzido e produz os acontecimentos e situações. Essa dupla articulação constitui a reflexão e a crítica desses filmes, a linguagem deles.”
- <sup>4</sup> É provável que ao escolher os jovens patrões e não seus pais (os contratadores, de fato), Mascaro busque um abismo menor nas relações de poder, com maiores brechas para a resistência por partes das empregadas. A opção permite, ao mesmo tempo, o aflorar mais intenso dos afetos, já que a maioria dos adolescentes foi criada por aquelas mulheres desde bebês, tecendo com elas relações quase filiais.
- <sup>5</sup> No original: “Depuis le premier moment (...) Le cinema affecte le monde. Il s’agit de ne pas laisser le monde intact, de lui poser question, de Le troubler (...) Comme le geste cinématographique transforme le monde en monde filmé, Il s’agit bien d’une relativisation qu’on pourrait aussi nommer simplement relation (...) ‘ici et maintenant’ de la relation, définition du site cinématographique: c’est la que ça se passe, c’est la que se joue l’inscription vraie. Au cinéma, comme partout et peut-être plus que partout, pas de stimulus, par d’information qui se soit avant tout relation. Dès les premiers films, dès les frères Lumière, le cinéaste (l’opérateur, Le servant de la machine) fait partie de la scène” (p. 73-75).
- <sup>6</sup> Esses filmes poderiam, assim, convocar a noção de *perspectiva* – se voltarmos à maneira como dela se lançou mão para designar a teoria nietzschiana do conhecimento, “geralmente compreendida como um relativismo epistemológico de tipo cético ou sofisticado, segundo o qual as formas de apreensão do mundo variam conforme o ponto de vista”, como escreveu Sílvia V.P. Rocha (2004, p. 213). Mas mais do que nesta “impossibilidade de atingirmos a realidade por trás de nossas perspectivas”, esclarece a autora, a radicalidade do perspectivismo reside na proposição de que “não existe um ponto de vista exterior ao mundo” (ROCHA, 2004, p. 213). Há sempre uma “transformação” do objeto em função da posição que ocupa o sujeito; conhecer é “pôr-se em relação a alguma coisa”, pois na ausência de “um eu metafísico ou um olhar divino”, toda apreensão da realidade só pode resultar de uma relação interna, não havendo conhecimento absoluto ou “coisa em si” (p. 215-216). Ver “Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo”.
- <sup>7</sup> Segundo relatório da OIT (Organização Internacional do Trabalho), o Brasil é hoje o país com o maior número de empregados domésticos no mundo, segundo notícia do Valor Econômico de 09 de janeiro de 2013: <http://www.valor.com.br/brasil/2962848/brasil-e-o-pais-com-maior-numero-de-domesticas-no-mundo-diz-oit>
- <sup>8</sup> Em ficções como *Trabalhar Cansa* e *O som ao redor*, relações entre patrões e empregados domésticos também são problematizadas, em relações de alteridade que figuram um intenso sentimento de medo e paranóia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa.
- <sup>9</sup> Não é nosso objetivo, neste texto, elencar uma extensa trajetória dos filmes que abordam tal temática no cinema brasileiro, mas podemos citar alguns títulos expressivos como as chanchadas estreladas por Zezé Macedo – a começar por *O Petróleo é Nosso* (Watson Macedo, 1954) –, que ficou conhecida como “a empregadinha do Brasil”; *Cuidado, Madame* (Júlio



Bressane, 1970); *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978); *Domésticas* (Fernando Meirelles, Nando Olival, 2001); o seriado *A diarista* (iniciado em 2003), a telenovela *Cheias de Charme* (2012) e suas “empreguetes”, entre outros.

- 10 “Essa é a Vanuza, ela é empregada lá de casa há 17 anos – 17, né? – e eu tô fazendo esse filme sobre ela”.
- 11 No texto “A entrevista”, Bernardet se refere ao lugar ocupado pelo cineasta/entrevistador, comumente, em documentários, como o “centro imantado” para onde se dirige o olhar do personagem – mesmo quando interessado em abrir-se ao “outro”, o filme que endossa tal configuração espacial acaba retornando ao cineasta e a sua centralidade na cena documentária.
- 12 Alguns versos: “Filho do senhor vai embora, tempo de estudos na cidade grande/Parte, tem os olhos tristes, deixando o companheiro na estação distante/Não esqueça, amigo, eu vou voltar, some longe o trenzinho ao deus-dará/Quando volta já é outro, trouxe até sinhá mocinha prá apresentar/Linda como a luz da lua que em lugar nenhum rebrilha como lá/Já tem nome de doutor, e agora na fazenda é quem vai mandar/E seu velho camarada, já não brinca, mas trabalha”.
- 13 Esta deveria ser a primeira imagem realizada pelos adolescentes na filmagem de suas empregadas, uma das poucas regras do dispositivo, segundo Mascaro.
- 14 Praticamente todos esses elementos as aproximam das personagens dos filmes de Coutinho, sobretudo as de *Jogo de Cena*, em que proliferam entrevistadas mulheres marcadas por histórias de vida difíceis, por adversidades enfrentadas e por vezes superadas, segundo suas narrativas, pela tenacidade e força moral.
- 15 Notamos, em muitos dos segmentos, um uso elaborado e inusitado da câmera, posicionada em locais atípicos, posta em movimento durante os registros – característica das imagens amadoras, relacionada à utilização não-profissional do equipamento.
- 16 Dizíamos em texto anterior: “Apesar da aparente transparência, o direto é marcado por um princípio produtivo: desenvolve-se um fenômeno de interprodução entre acontecimento e filme. Mesmo que se queira apenas registrar e resguardar determinada situação, não se pode evitar fabricá-la” (SOUTO, 2012, p. 70). Agradecemos também a Gabriel Pinheiro, que defendeu em 2014/2 a monografia “*Doméstica*– o dispositivo em perspectiva histórica” (Comunicação Social, UFMG), pelas conversas que nos permitiram identificar melhor e organizar as ideias em torno desses “pólos” (o que “já estava lá” e que a câmera registra; o que “não estava lá” e a câmera impõe, provoca, atíça).



## Referências

- AUMONT, J; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Rio de Janeiro: Papirus, 2001.
- BARROS, Carla. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. Tese (doutorado). Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Verdier, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: MAIA, Carla et al (Org.). *Catálogo do forumdoc.bh 2010*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 56-73, jul/dez 2008.
- FELDMAN, Ilana. "Um filme de": dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 51-65, jan/jun 2012.
- MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p.105-118, 2010.
- ROCHA, Sílvia Velloso Pimenta. Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo. *O que nos faz pensar*, n. 18, setembro de 2004. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SOUTO, Mariana. O direito interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amator: Notas sobre *Pacífic e Doméstica*. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 66-85, jan/jun 2012.
- SOUZA, Gustavo. O ponto de vista no documentário. In: *Significação*, São Paulo, ano 40, nº39, p. 167-177, 2013.
- SOUZA, Jessé. *A invisibilidade da desigualdade brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



### 3. O cinema-processo de Vincent Carelli em Corumbiara

Clarisse Alvarenga<sup>1</sup>

Bernard Belisário<sup>2</sup>

#### 1. Cinema-processo

Ao longo de 20 anos (1986-2006), o cineasta Vincent Carelli, tendo ao seu lado o indigenista Marcelo Santos, realizou uma série de filmagens cujo objetivo manifesto na narração em voz over que introduz o documentário *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) não era exatamente o de fazer um filme. Em princípio, a proposta era acompanhar o trabalho da Funai (Fundação Nacional do Índio), instituição à qual Marcelo estava vinculado, registrando “evidências” – para usar uma palavra de Vincent – que pudessem convencer a justiça brasileira da existência de um grupo de índios na região. Sobreviventes de um massacre empreendido por fazendeiros, os Kanoê (e também um segundo e igualmente reduzido grupo denominado Akuntsu) viviam isolados<sup>3</sup> no Igarapé Omerê, afluente da margem esquerda do Rio Corumbiara, localizado na gleba de terra *Corumbiara*, no Sul de Rondônia, território que tradicionalmente ocupam.

Todo o esforço de Vincent caminha no sentido de captar “vestígios” – para usar outra expressão repetida diversas vezes tanto por ele quanto pelos integrantes da equipe da Funai – da existência dos índios naquelas terras. Ao longo das buscas, surge, contudo, uma série de obstáculos, que vão desde ações de fazendeiros, advogados e trabalhadores rurais da região,





que tentam a todo custo impedir o acesso da equipe ao território, até a esquiva dos próprios índios, que se escondem tentando evitar o contato.

Tendo em mãos objetos achados e, sobretudo, imagens dos índios habitando a área acreditava-se que seria possível interditar a terra que fora leiloadada pelo governo militar ainda na década de 1960 a preços módicos para empresários paulistas. O que, do ponto de vista de Vincent e seus companheiros, era tomado como evidência ou vestígio, para os fazendeiros interessados na exploração da terra era “forjado”; como se fosse possível “plantar” os índios na terra para forçar sua interdição, barrando o desenvolvimento do agronegócio, identificado, nesse caso, na extração da madeira, criação de gado e, posteriormente, no plantio de soja.

No filme, os diversos momentos vividos ao longo dos anos são expostos de forma cronológica com identificação do ano em que os acontecimentos transcorreram, a saber: 1986, 1995, 1996, 1998, 2000 e 2006. Para alinhar as imagens, o cineasta faz uso de uma narração em voz over na primeira pessoa que percorre o filme do início ao fim, expondo as dúvidas e reflexões surgidas a partir dos encontros com os indígenas e de todos os obstáculos enfrentados ao longo do percurso.

Desde o início do filme, a opção de Vincent de fornecer um testemunho em primeira pessoa sobre o massacre dos índios da gleba Corumbiara indica como sua própria vida está empenhada naquilo que o filme torna explícito. A opção de usar a primeira pessoa não parece apenas uma escolha estilística, mas algo que, de saída, vincula sua própria história àquela que o filme busca contar, como fica evidente pelo modo como ele dá início à narração: “Meu nome é Vincent, sou indigenista e comecei a fazer documentários em 1986”.



Em *Corumbiara*, a passagem do tempo é importante porque modifica o sentido do filme e também permite alinhar as vidas dos indígenas à vida do cineasta. Como ressalta Leandro Saraiva:

*A voz over de Carelli, sóbria, narrando um rosário de horrores sem empostar quaisquer dramatizações (como quem diz “assim são as coisas”), costurando a passagem de décadas de sua vida, emociona não pelo lirismo, ou pela nostalgia do tempo que se perde, da esposa, que se vai, mas pela firmeza persistente, realista e desassombrada, de quem mantém a militância. Na mesma chave, a amizade com Marcelo [Santos, indigenista da Funai], o reencontro que revela nos rostos e nos corpos a passagem do tempo, aparece calcada nesse trabalho político que se confunde com a vida. (SARAIVA, 2009, p. 43)*

Além das várias mudanças conjunturais que o filme enfrenta e da mudança nas vidas daqueles que dele participam, muda também a perspectiva de Vincent em relação ao trabalho que está fazendo. Ele vai percebendo que não adianta mais buscar evidências, tentando filmar os índios que permaneciam resistindo nas matas de Rondônia. Todas as evidências eram insuficientes para a justiça, o governo não tomava providências. O cineasta que acompanhara as frentes de contato da Funai no intuito de recolher as provas da existência dos índios (sua preocupação era objetiva), ao final, entende que precisa se dedicar a contar a história daqueles índios. Vincent deixa a função de investigador, de pesquisador, para se tornar narrador.

Em relação aos indígenas, o narrador pensava que seria possível defendê-los na justiça, mas eles sequer permitem que Carelli esteja ao seu lado, o que percebemos concretamente na situação de enfrentamento com o chamado “índio do buraco”. Se os indigenistas acreditavam que



seria importante filmá-lo a todo custo para defendê-lo na justiça, o índio do buraco, por sua vez, não cede em momento algum ao contato, conservando-se distante da equipe da Funai e do filme.

Nesse sentido, há uma mudança significativa de propósito. Se, antes, as imagens eram consideradas importantes para uma possível argumentação judicial em favor dos índios e da demarcação de suas terras, ao final, o mais importante passa a ser contar a história de resistência dos índios aos fazendeiros e também da resistência deles ao filme e ao contato.

A cada nova investida que faz em busca dos índios, Vincent termina por desistir de continuar o projeto. Já em 1998, a autocrítica sugerida pelo narrador sobre os limites da visualidade que foi criada com o intuito de defender os índios na justiça abate fortemente Vincent a partir da esquiva do índio do buraco. Em campo, o cineasta se pergunta até onde estava disposto a ir em busca da imagem do índio.

Em 2006, ao ser procurado por uma jornalista holandesa interessada no caso, Vincent retoma as imagens produzidas ao longo dos últimos anos e vai a Rondônia para reencontrar Marcelo. A partir daí decide refazer o caminho do contato com os Kanoê, fio condutor para montar um filme que conta a história do massacre dos índios isolados do igarapé Omerê.

Se *Corumbiara* é um filme-processo não se trata simplesmente de atribuir isso à longa extensão temporal de seu processo de realização (ainda que este seja um elemento importante). O que faz do filme um filme-processo é, fundamentalmente, o fato de sua forma ser indissociável de seu processo de realização. Para entender as singularidades do cinema-processo, partimos da definição de Cláudia Mesquita.<sup>4</sup>



Tal como a autora explica, os filmes-processo são aqueles “cuja fatura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido” (2011, p. 18). Desse modo, seria como se a partir da dilatação do tempo de produção do filme, em função de sua interseção com o vivido, surgisse a disposição de introjetar (e explicitar) esse processo, encarando o desafio de historicizá-lo narrativamente na escritura do filme.

*Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relaciona e se mistura com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, “conformado”, ou até expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo (mais ou menos impermeável) cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras (como no esquema convencional de produção de filmes de ficção), as “obras em processo” convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle (sobre a cena) nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo-a-corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento. (MESQUITA, 2011, p. 18)*



À precisa definição de Cláudia Mesquita, acrescentaríamos que no cinema-processo a cronologia dos acontecimentos que o filme abarca é colocada em cena dando relevo para as transformações vividas pelos sujeitos nele (e por ele) envolvidos, para os novos contextos que eles enfrentam em cada momento e para as novas formas que o filme assume a partir daí. Sugerimos, portanto, que a definição de cinema-processo se enderece a filmes, como *Corumbiara*, nos quais se note que o que muda ao longo do filme não é apenas a cronologia dos acontecimentos narrados posteriormente, mas o próprio campo de visibilidade (e invisibilidade) subjacente aos diferentes modos como o filme constitui a cena.

## 2. Modulações do fora-de-campo

Em 1986, Vincent filma da caçamba do caminhão, acompanhado pelos Nambiquara de *A festa da moça* (Vincent Carelli, 1987), as estradas do sul de Rondônia. As marcas dos fazendeiros na floresta vão ganhando o campo: áreas de floresta carbonizada consumida pelas queimadas; tratores, escavadeiras e motoniveladoras; enormes troncos de madeira transportados em caminhões. É o início da expedição filmada, empreendida por Marcelo Santos e Vincent Carelli, em busca de provas não só da presença de índios isolados na área do igarapé Omerê – afluente do rio Corumbiara – mas do genocídio que os fazendeiros da região perpetravam.

Na mata, vão surgindo objetos encontrados pela equipe: pedaços de cabaça, uma borduna, restos de uma cabana, um pote de barro. Posteriormente, veremos também reunidos sobre a mesa no acampamento: um ralador de mandioca, um pilão, panelas de barro, um arco. Todos esses indícios da presença dos índios são encontrados sob escombros que denunciam outra presença, a dos peões, jagunços e fazendeiros – a área fora desmatada pelos tratores e pelas queimadas, cápsulas de balas também foram encontradas ali perto.

As imagens de Vincent indicam presenças bastante distintas naquele espaço da floresta. A mais visível delas é uma extensão do que já estava em campo nas imagens da estrada – a atividade de desmatamento empreendida pelos “proprietários” daquelas terras. Outra presença, frágil diante do poder de destruição dos fazendeiros, é revelada pelos artefatos encontrados pela equipe do indigenista e pela câmera de Vincent: os índios isolados que ali habitaram. Se os artefatos encontrados poderiam apontar para a presença daqueles índios no fora-



de-campo da própria cena, as evidências da tentativa de eliminá-los, empreendida pelos fazendeiros, colocam-na em xeque. Não pelo seu êxito ou fracasso em encobrir os indícios de sua existência, mas pela possibilidade terrível de os terem assassinado todos. Duplo fracasso: para a justiça brasileira os índios *ainda não* existiam – os vestígios serão (sempre) insuficientes para comprovar sua existência –, e, para o filme, os índios talvez *não mais* existissem.

Se a presença dos índios naquelas matas pode estar em questão, inequívoca é a presença dos proprietários daquelas terras – os mandantes dos crimes. É precisamente deste outro fora-de-campo que surge o advogado representante dos fazendeiros para não só apresentar seu argumento à câmera de Vincent, como para interromper as filmagens expulsando os indigenistas dali.

Em 1995, nove anos depois da realização daquelas imagens, outro é o contexto no qual Vincent se insere com sua câmera. Em campo, o negócio dos fazendeiros e madeireiros da região progride – não há mais floresta às margens das estradas. Nestes pontos, a devastação é completa. Outro também é o grupo que empreende a expedição para buscar as provas da existência de isolados nas áreas de floresta no interior das fazendas. Amparados por dois promotores de justiça e pela Polícia Federal, os indigenistas conseguem trânsito livre dentro das propriedades privadas. Na casa dos fazendeiros, Vincent registra a leitura da liminar, enquanto Marcelo, agora mais silencioso, observa ao fundo do plano. Subitamente um contracampo até então improvável, o rosto da mulher para quem é lido o documento. Uma nova configuração se estabelece. Se antes os fazendeiros, do fora-de-campo, podiam exercer seu poder e ameaça sobre o campo das buscas de Marcelo e Vincent, agora são enquadrados pela objetiva de Vincent.



Dentro da mata, a expedição encontra o pequeno ponto de desmatamento apontado pelo mapa de Marcelo. À frente, uma maloca, no chão, pegadas recentes daqueles que parecem ser os habitantes do aldeamento. À medida que vão encontrando os artefatos na casa e as marcas na trilha, mais forte se torna a presença dos índios no fora-de-campo. Cada um dos artefatos encontrados (somados a todos aqueles filmados por Vincent em 1986) vão fazendo com que os índices da presença dos Kanoê naquele território passem a remeter também à sua forma de vida.

Um signo, contudo, os faz interromper por um momento seu percurso. Uma tapagem de estacas estabelecendo uma espécie de impedimento facilmente ultrapassável, porém, não tão facilmente interpretável. Se todas as marcas anteriores eram índices da presença dos índios, este, contudo, parece querer intencionalmente comunicar algo àqueles que passam pela trilha – um sinal. A quem tal advertência se endereçaria? Ainda que seja impossível aos indigenistas e ao espectador responder com certeza a essa pergunta, subsiste a possibilidade de que não só os brancos observam seus vestígios no campo, mas os próprios índios nos observam do fora-de-campo.



### 3. Primeiro contato

Dentro deste tempo extenso de produção no qual os filmes-processo acontecem, a situação de primeiro contato aparece como uma situação intensa, capaz de deslocar decisivamente o percurso do filme. Há, portanto, em *Corumbiara* uma articulação entre um *movimento extenso*,

identificado nas transformações que o filme engendra ao longo do seu tempo alargado de realização, e um *momento intenso* (também com seus movimentos), identificado na situação de primeiro contato com os índios isolados.<sup>5</sup>

A situação de primeiro contato (primeira imagem) nos vincula conceitualmente à defesa, por Eduardo Viveiros de Castro, do equívoco, denominado “equivocação controlada” na antropologia. Para o autor, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

*A equivocação não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que uma equivocação sempre existe; é para se comunicar pelas diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 8; tradução nossa)<sup>6</sup>*

Dessa forma, o equívoco pode ser tomado não como um erro que seja fruto do desconhecimento, da incompetência, da falta de condições de entendimento, mas como uma condição fundante da própria situação de comunicação e de encontro, algo que se intensifica e se explicita fortemente na experiência do primeiro contato. É justamente porque não são a mesma coisa um para o outro que indígenas e homens brancos, de diferentes posicionamentos (fazendeiros ou indigenistas), têm entre si a comunicação como possibilidade transformadora. Quando o fora-de-campo adentra o campo, configura-se um encontro permeado por equívocos. “Uma equivocação não é um erro, um engano ou uma decepção. No lugar disso, é a própria fundação da relação que a equivocação implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade” (VIVEIROS DE CASTRO,





2004, p. 11, tradução nossa).<sup>7</sup> O equívoco é, portanto, uma manifestação da dimensão absoluta que o fora-de-campo pode comportar (DELEUZE, 2004), de um alhures não localizável, de uma diferença intransponível, que no filme se coloca em campo.<sup>8</sup>

Em *Corumbiara*, o “equívoco” surge na relação entre homens brancos e indígenas (e o correspondente equívoco dos indígenas em relação aos homens brancos). Independente da forma como o equívoco se manifesta é preciso considerar que ele é sempre produtivo, exige portanto trabalho e elaboração. Se brancos (sejam eles indigenistas, fazendeiros ou funcionários do governo) e indígenas entendessem perfeitamente o que são um e outro, e soubessem de antemão qual a relação que estabelecem entre o que sabem um do outro e do mundo, não haveria necessidade de comunicação, não haveria necessidade de um primeiro contato permeado por uma série de cuidados, preparativos, procedimentos. Muitos dos procedimentos que são postos em prática numa situação de primeiro contato são feitos exatamente porque se sabe que existe um equívoco inevitável, incontornável, um desconhecimento de parte a parte.

Nesse caso, o que está em jogo, portanto, não é um mundo em comum sobre o qual existem pontos de vista diferentes. Mais que isso, cada entendimento distinto aponta para um mundo diferente. O mundo que os indígenas descrevem com o seu entendimento é diferente do mundo que os fazendeiros descrevem, que por sua vez é diferente do mundo dos indigenistas ou dos funcionários do governo. O que os difere não é a forma como entendem, mas os mundos que seus entendimentos fundam.

É exatamente com essa diferença entre mundos que aqueles que vivem a situação do primeiro contato têm que lidar; na prática, no domínio de suas ações. O equívoco é fundamental para as mudanças de posicionamento,



verdadeiras guinadas que fazem do filme um filme-processo. As mudanças de posicionamento que o equívoco promove acabam provocando mudanças no uso que se faz da linguagem, nas próprias opções de escritura. Não é por outro motivo que as cenas de primeiro contato são as únicas que não são cobertas pela narração explicativa de Vincent.

É no primeiro contato – momento de equívoco crucial – que as categorias mesmas de “homem branco” e “índio” se fundam. É preciso lembrar, nesse caso, da afirmação irônica de Eduardo Viveiros de Castro: o índio isolado nem sabe que é índio, ou ele é índio apenas para a Funai, não para si mesmo.

*Bem, o índio isolado ninguém tem coragem de dizer que não é mais índio, sobretudo porque ele nem é índio ainda. Ele não sabe que é índio; não foi contactado pela Funai ou coisa do gênero. Ou seja, primeiro se tem que virar índio para depois deixar de ser. Por que então não se pode querer virar de novo depois de deixar de ser? Ou quem sabe voltar a nunca ter sido, mas nem por isso insistindo menos em ser? (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 46)*



A dificuldade de categorizar esse encontro faz com que a câmera se torne instável, lance mão do *zoom* de maneira recorrente e teste formas diferentes de aproximação. Não há mais lugar garantido, distanciamento, por isso a câmera tem que procurar se localizar em meio aos acontecimentos que não transcorrem mais de forma frontal. Em alguns momentos o que acontece é justamente que a câmera fica sem espaço, tendo que apanhar os acontecimentos lateralmente.

A presença dos indígenas em cena, a experiência do primeiro contato, não são traduzidas por discurso algum, são apenas experimentadas concretamente na intensidade daquele momento, na duração daquele

encontro. Não há intermediação, não há explicação para o espectador, não há a narração em *voz over* de Vincent que costura o filme do início ao fim. O que há é a pura experiência de comunicação com o outro, de estar diante da diferença.

É por isso que, ao ouvir ao longe dois índios que viviam isolados, sem contato (permanente e voluntário) com o homem branco, na trilha aberta dentro da mata, Marcelo, que caminhava à frente, volta o corpo num movimento de recuo. “A gente já sabe onde é a aldeia, vamos embora”. Marcelo ouve os índios pela primeira vez e quer voltar. Na narração inserida posteriormente sobre as imagens, Vincent nos conta: “Ao ouvir os índios, o Marcelo entrou em pânico e quis voltar. Fizemos um pacto. Se eles quisessem se aproximar, faríamos o contato. A iniciativa seria deles”. O indigenista conhece os perigos que corre se os índios considerarem sua presença uma ameaça – vide sua preocupação em portar uma espingarda, objeto certamente conhecido daqueles que sobreviveram às constantes investidas dos madeireiros e fazendeiros da região.

Enquanto está em contato com fazendeiros e com as instituições, Marcelo parece querer partir em direção aos índios de qualquer modo e urgentemente. Quando encontra os índios, é preciso recuar. Vincent, em princípio, tenta proceder da mesma forma como vinha filmando os objetos: faz o *zoom in* buscando enquadrar os irmãos Kanoê como se quisesse não apenas se aproximar, mas também tocá-los com as mãos. Entretanto, o movimento ótico da câmera, que forja a aproximação propriamente física, é interrompido bruscamente como se dessa vez não fosse possível chegar tão perto assim. Forma-se a primeira imagem dos irmãos Tiramantu e Purá.



Depois de uma tensa “negociação”, cujos termos nenhuma das partes dominam *a priori*, os índios tomam a equipe pelas mãos. Vincent se posiciona lateralmente, tentando filmar o contato. A câmera agora parece desconhecer onde começar e onde terminar um plano, onde se posicionar, até onde se aproximar, até onde recuar.

O comentário de César Guimarães sobre esta sequência mostra como a experiência do primeiro contato afeta aquele que filma, provocando alteração na escritura:

*Na breve e intensa cena do primeiro contato, o olhar que enquadra e captura contém o seu avanço no espaço do outro para acolher o convite que vem dele; aceita ser conduzido, o que causa uma pequena vertigem, um descentramento, as coisas se desenquadraram momentaneamente, desequilibradas, fora de foco (GUIMARÃES, 2008, p. 8).*

Fica claro que a forma como os objetos vinham sendo filmados até então parece não mais se sustentar. Quando filma os índios, Vincent não consegue se posicionar frontalmente para enquadrá-los com segurança. Há nesse momento uma fratura no uso que vinha sendo feito das convenções.

Até mesmo quando filma o Dr. Flausino, advogado dos fazendeiros que os expulsa das terras em 1986, um inimigo manifesto, Vincent tinha um relativo controle da situação. Ao filmar Purá e Tiramantu, o controle se esvai e a imagem acaba mostrando a floresta, a indeterminação do contato e a tensão que existe de parte a parte. É como se a representação da evidência ficasse comprometida, tomando lugar, portanto, o encontro em si que transcorre em frente à câmera sem que se possa elaborá-lo.



Após o contato, Vincent reflete, na sua narração em *voz over*, sobre uma certa insuficiência daquelas imagens, incapazes de mostrar mais do que seus corpos, gestos e falas inapreensíveis para os indigenistas e para o espectador: “Esperamos tantos anos por esse momento achando que tudo se explicaria naquele encontro. Mas a impossibilidade de se comunicar nos colocava de novo diante de um mistério: quem são eles?” Essa narração demonstra como aquele encontro havia sido aguardado, esperado e como ele não traz as respostas que a equipe queria, fazendo ecoar uma questão semelhante suscitada por um outro encontro não muito longe dali.

*Eu quisera ir até o ponto extremo da selvageria; não devia estar plenamente satisfeito, entre aqueles graciosos indígenas que ninguém vira antes de mim, que talvez ninguém veria depois? Ao término de um exaltante percurso, eu tinha os meus selvagens [...] prontinhos para me ensinar seus costumes e suas crenças, e eu não conhecia sua língua. Tão próximos de mim como uma imagem no espelho, eu podia tocar-lhes, mas não compreendê-los. Recebia ao mesmo tempo minha recompensa e meu castigo (LÉVI-STRAUSS, 1996 [1955], p. 314-315).*



O fotógrafo do *Estado de S. Paulo*, Marcos Mendes, registrou o contato de Vincent e Marcelo com Tiramantu e Purá, e também realizou um retrato dos dois índios que foram publicados na capa do jornal. Depois que a informação da existência dos índios foi veiculada (também numa matéria de TV no programa *Fantástico* editada a partir das imagens fornecidas por Vincent) os fazendeiros se organizaram e realizaram uma espécie de “contra-imagem”: foram até os Kanoê, vestiram os índios e divulgaram uma outra “versão” dos fatos, levantando dúvidas sobre a “indianidade” daqueles indivíduos. Vincent consegue colocar em campo o advogado

que havia lhe expulsado anteriormente, sem este se dar conta de estar diante do próprio autor das imagens das quais Dr. Flausino questionava a autenticidade. Sem se contrapor ao cínico advogado, o diretor o deixa se mostrar como quer. Os curtos trechos que vemos dessa entrevista são um belo exemplo do que o cineasta e teórico do cinema Jean-Louis Comolli chamaria de “filmar o inimigo”: “deixar o inimigo se mostrar como queira, na sua própria *mise-en-scène*, e mostrá-la para que, desvelada, ela se torne explícita” (COMOLLI, 2008, p. 333).

Novamente na frente de contato, Vincent – juntamente com uma comissão de antropólogos e indigenistas – aguarda o retorno dos isolados que se mantinham fora-de-campo. Um novo encontro em cena: as índias Tiramantu e Umoró encontram a antropóloga Virgínia Valadão, provavelmente a primeira mulher branca com a qual têm contato. Curiosas e cuidadosas as índias despem a branca de modo a verem melhor aquele outro corpo feminino. No acampamento, Vincent filma os primeiros passos do processo de identificação de sua língua. Juntamente com Inês Hargreaves, vamos descobrindo o nome dos animais que são apontados pela linguista em um livro ilustrado, ao mesmo tempo que a própria câmera torna-se objeto de curiosidade de Tiramantu.

Uma terceira expedição é levada a cabo. Agora quem os acompanha é Sr. Monuzinho, índio Kanoê que havia sido deportado de sua terra pelo extinto Serviço de Proteção ao Índio (SPI) em 1952, capaz de traduzir a fala dos isolados recém contatados. O encontro que se posterga, pela insistência dos isolados em habitar o fora-de-campo, não é só o do intérprete capaz de transformar em discurso a voz daqueles índios, é a própria vida de Sr. Monuzinho que está implicada naquele tão esperado encontro. Na aldeia vazia dos Kanoê, a espera. Mais uma vez, é o tempo que corre no fora-de-campo, fora do controle, que



determinará o momento do encontro. Eis a promessa e a ameaça da qual se refere Comolli.

*O fora-de-campo é temporal: existe um antes da entrada no campo, um durante a passagem pelo campo, e um depois da saída de campo. E esse antes, esse durante e esse depois definem o fora-de-campo como uma sucessão temporal, ou seja, como a memória da ação, a ação, a promessa de continuação da ação. É nesse sentido que o fora-de-campo é classicamente encarado como portador de ameaça ou de promessa. (COMOLLI, 2012, p. 540; tradução nossa)*<sup>9</sup>

O encontro que Vincent filma em plano conjunto inscreve uma nova dimensão da relação entre o filme e os sujeitos que filma. O filme se transforma com o encontro em cena. A partir de agora, a fala de Tiramantu passa a ser traduzida nas legendas.

É interessante perceber que, tendo sido o filme montado (e narrado) duas décadas depois do momento em que aquelas imagens haviam sido realizadas, a impossibilidade de compreendermos o que falavam os Kanoê é uma opção da montagem, posto que todo o material poderia ter sido traduzido e legendado – como será a partir do momento em que Sr. Monuzinho entra no filme. Neste sentido, o próprio espectador vai se engajando no processo que vai do desconhecimento (fora-de-campo) ao conhecimento (primeiro contato) dos Kanoê, da incomunicabilidade daquelas vozes incompreensíveis à comunicabilidade das falas traduzidas pelas legendas. E esta transformação “protopolítica” da voz em palavra<sup>10</sup>, em instância narradora do próprio filme, abre uma nova relação entre o filme e seu fora-de-campo: de um lado, os fazendeiros, peões e jagunços; de outro, os Akuntsu, os “outros” dos Kanoê.<sup>11</sup>



Um outro encontro então se precipita. Conduzidos por Tiramantu e Umoró, Vincent e os indigenistas vão até a aldeia dos Akuntsu. Do fora-de-campo ao campo, mais um momento de intensidade é registrado em sua duração pela câmera de Vincent Carelli.

Em 1996, são os Akuntsu, graças ao tradutor Passaká Mequém, que passam a receber tradução à sua fala. Da mesma forma como havia filmado Sr. Monuzinho e Tiramantu, Vincent enquadra conjuntamente o velho Akuntsu e seu tradutor. A mediação *in loco* que Passaká Mequém realiza entre os isolados e a própria câmera, mais uma vez, é elemento e força motriz da cena, ou dessa relação em cena. No fora-de-campo acionado pela narrativa do velho Akuntsu, Konibu, estão os fazendeiros e jagunços que, de tanta brutalidade, chegam a ser pensados como estranhos seres canibais.

Ainda em 1996, uma outra expedição é empreendida em busca de um novo grupo de índios isolados na região. Entre os integrantes da equipe, além do procurador de justiça e da Polícia Federal, necessários para se garantir o acesso às fazendas, estão Sr. Monuzinho, Umoró e Purã. É importante notarmos como a presença dos Kanoê no campo é determinante para a condução das buscas (ou dos encontros) e do próprio filme. E, à medida que eles passam ao campo, um outro fora-de-campo se instaura – espaço de um novo campo de alteridade, de um outro campo de diferença.

Dentro da mata são os Kanoê que descobrem rapidamente os índices da presença dos novos isolados. As marcas nas árvores, signo já bem conhecido nas buscas dos indigenistas (e do espectador), aponta para essa nova presença no fora-de-campo. Logo, encontram uma maloca e o buraco – a partir do qual passam a identificar aquele outro sujeito oculto na mata.





## 4. Limites da visualidade

Um novo dispositivo se inaugura no filme. Na busca das “provas” do massacre dos isolados, Vincent passa a fazer uso de uma câmera escondida. A primeira imagem “roubada” pelo cineasta é do fazendeiro Hércules Dalafini no alpendre de sua casa. Para Vincent, o lugar dos fazendeiros é no campo, não fora dele.

A segunda cena da câmera escondida, que interrompe as imagens do acampamento (embaladas pelo canto do uirapuru), é a da chegada do fazendeiro acompanhado por policiais militares do estado de Rondônia. O que Vincent filma às escondidas é mais do que o rosto do fazendeiro criminoso, é a *mise-en-scène* do seu poder. Nessa cena curta (e excessivamente narrada), é o próprio poder do agropecuarista de se utilizar dos instrumentos do Estado em interesse próprio (neste caso, criminoso, como sabemos) que está posto em campo. A polícia está a seu serviço, assim como, fora-de-campo, o judiciário e a imprensa de Rondônia.

É então em uma terceira investida que o dispositivo dá a ver seus limites. Na pequena cidade de Chupinguaia, Vincent encontra uma testemunha da ação criminosa dos peões e do proprietário da fazenda Modelo, a cozinheira Elenice. Com sua câmera escondida, Vincent filma a sua conversa com a mulher em um quintal, rodeada por crianças a brincar. Contudo, um problema na captação de som deixa muda toda a gravação do testemunho. As imagens do encontro com a cozinheira são então montadas com o áudio de uma segunda conversa gravada com Elenice (agora com o seu consentimento). Por que essas imagens incomodam tanto?



Além da questão ética mais direta, ligada a qualquer filmagem sem o consentimento ou a ciência dos sujeitos filmados, o incômodo parece se colocar a partir da significação que o próprio filme constrói para essa natureza de imagem (e seu dispositivo correlato). Ao filmar o fazendeiro Hércules Dalafini em sua casa ou com seus capangas-policiais, Vincent coloca em campo seus rostos e suas *mise-en-scènes* diante dos procuradores, da Polícia Federal e dos indigenistas. É a própria imagem – a possibilidade ou a impossibilidade de realizá-la – que está em disputa entre Vincent e o fazendeiro criminoso, que não só se recusa a estar à frente da câmera como quer impedi-la de registrar qualquer evidência de índios na sua propriedade.

Com o mesmo dispositivo com o qual filma aquele fazendeiro, Vincent filma Elenice, testemunha silenciada pelo medo da retaliação do próprio fazendeiro, de seus capangas e aliados na região – o que certamente custaria sua vida, como bem explica o próprio diretor na sua narração em *voz over*. O que há para ver naquelas imagens é que o dispositivo aponta para o lado errado. Na sua verve de elucidação e identificação dos culpados pelo massacre e violências aos índios isolados na fazenda Modelo, Vincent enquadra Elenice com a mesma lente que enquadra os criminosos.

Há ainda um outro momento em que Vincent se questiona sobre sua obstinação em realizar a imagem a qualquer custo: o encontro com o índio do buraco em 1998. *Momento intenso* por excelência, o índio que recusa o contato mantém-se oculto pelas paredes de palha da sua pequena maloca. Momento radical, no qual a câmera, que convoca o índio ao encontro, opõe-se à flecha, usada por ele para resguardar sua distância (ALVARENGA, 2012).



Este é o último personagem que Vincent tenta retratar no filme: o índio do buraco, um sobrevivente do massacre aos índios de Corumbiara que vivia isolado na mata, não mantendo contato sequer com seus “parentes” Kanoê ou Akuntsu. Vincent tenta retratá-lo juntamente com a intervenção da equipe da Funai a partir de uma longa tentativa de aproximação. O cineasta quer de todo modo registrar o rosto do índio que se esconde dentro de casa. Vincent está de frente para o índio: ele aponta a câmera para o índio e o índio aponta a flecha para ele. A reação de Vincent ao risco real de um ataque é relativamente lenta. Por duas vezes ele quase é flechado e escutamos seus companheiros o alertarem, “cuidado, Vincent”, mas ele continua com a câmera ligada mesmo na iminência de ser flechado. É visível uma “falha” no seu reflexo ao usar a câmera, naquele momento Vincent perde a noção dos riscos que corre. Ali o documentarista está ameaçado mas não consegue abandonar a cena.

Do ponto de vista do filme, seria como se, ao optar pelas buscas de evidências, pela retratação dos índios, ou seja, ao optar por essa visibilidade, o filme tivesse agora que lidar com o invisível que ele faz surgir, que lhe corresponde e que a ele resiste. Neste sentido, o pesadelo de Vincent (em que os indigenistas conseguem realizar a imagem do índio do buraco à custa de dopá-lo com tranquilizantes) se apresenta não só como um limite às suas ações enquanto indigenista, mas como uma espécie de limite do próprio campo de visibilidade que o filme constitui. No pesadelo (felizmente) não realizado do documentarista, a imagem roubada daquele índio significaria também o fim do fora-de-campo como lugar de resistência à visibilidade que o filme (e o judiciário brasileiro) estabelece.



## 5. Retomando o cinema-processo

Como vimos argumentando, podemos compreender o filme-processo a partir de dois movimentos. O primeiro deles está ligado à sua extensão temporal e à necessidade de historicizá-la, o que não significa simplesmente transformar o vivido ao longo deste tempo em narrativa, mas “estar irremediavelmente ‘marcado pela história’” (MESQUITA, 2014, p. 216). Vimos então que é no âmbito da cena que diversas dessas forças (históricas, culturais, políticas ou sociais) se fazem presentes mobilizando não só elementos em campo como no fora-de-campo. O segundo aspecto remete aos momentos intensos em que há um tipo de inflexão que muda o próprio sentido do filme, ao mesmo tempo em que transforma aqueles que dele participam.

Podemos pensar estes dois movimentos como espécies de operadores analíticos que permitem entender o filme como processo. O primeiro deles é um *movimento extensivo* no qual está em jogo a dimensão temporal do processo com o qual o filme se entrelaça, trazendo-o tanto historicizado na sua narrativa, quanto no modo como a própria cena dá a ver a presença destas forças que se modificam e se transformam ao longo das décadas. Todos estes cortes temporais, no caso de *Corumbirara*, aparecem ligados pelo fio da narração em voz over de Vincent. O segundo operador, por sua vez, remete aos *momentos de intensidade*, em que a cena é o lugar não só de uma espécie de panorama (em contínua reconfiguração) dos espaços e dos poderes em jogo em cada “momento histórico”, mas de uma interseção intensiva com o vivido que, no caso de *Corumbirara*, concerne às situações de filmagem do primeiro contato, onde o equívoco é o que ao mesmo tempo funda e fundamenta a relação. É na articulação entre esses dois operadores – *movimentos de extensão e momentos de intensidade* – que reside a



possibilidade da transformação do filme e daqueles que dele participam, constituindo um filme-processo.

Os *momentos de intensidade* dos primeiros contatos são exatamente os pontos de inflexão que se articulam com os *movimentos de extensão*, modificando completamente os rumos do filme e daqueles que dele participam direta ou indiretamente. A temporalidade alargada de *Corumbiara* – correspondente às várias etapas (ou “momentos históricos”) em que a expedição de Marcelo e Vincent volta ao campo em busca dos índios (posteriormente alinhavada pela narração em voz over que contextualiza cada uma daquelas investidas) – faz ressaltar ainda mais o caráter singular dos *momentos de intensidade* dos primeiros contatos, filmados em direto e sem narração. Nesses *momentos intensos*, ocorre uma reconfiguração radical no campo de visualidade do filme: aqueles que, durante quase uma década (que separa as primeiras filmagens do primeiro contato com os Kanoê), se mantinham fora-de-campo (só os conhecíamos pelas marcas que deixavam no espaço por onde transitavam e onde viviam), passam ao campo.

Como vimos, estas reconfigurações do campo e das relações de visualidade que o filme constitui não se dão de forma estável, pelo contrário, as situações de primeiro contato são completamente instáveis e intensas porque estão intimamente ligadas aos equívocos inerentes à relação que se estabelece em cena: entre os brancos e os índios até então isolados. E à medida que, com o filme, vão se estabelecendo termos e espaços comuns entre os Kanoê e a expedição dos indigenistas, uma outra presença passa a existir no fora-de-campo: os Akuntsu e, posteriormente, o índio do buraco. Entretanto, a recusa deste último a estabelecer qualquer relação com a equipe da Funai coloca em questão o próprio projeto de Vincent, para quem a



passagem daqueles índios ao campo (de sua câmera) poderia garantir sua sobrevivência. Neste *momento de intensidade* por excelência, a própria visualidade que o filme vem constituindo é posta em xeque, conforme a reflexão posterior de Vincent.

Em sua defesa do fora-de-campo no cinema, Jean-Louis Comolli (2006) aponta para uma outra dimensão do fora-de-campo para além relação espacial comumente considerada:

*Há sempre uma margem de jogo que faz tremer os corpos filmados e o quadro filmante, tão fixo quanto ele seja. Esta margem – e tal é a promessa do fora-de-campo – não é apenas a porção do espaço não visível (mas suposto) que o campo aborda; ela é tempo em espera, uma reserva de acontecimentos ou de acidentes (COMOLLI, 2006, p. 141).*

Há então neste filme-processo, uma intrincada relação entre diferentes dimensões temporais. A primeira delas concerne ao tempo que separa cada uma das investidas da equipe no terreno de buscas e que é elaborado pela narração em *voz over* de Vincent. O que viemos chamando até aqui de “movimento extenso” refere-se precisamente à articulação entre esta primeira dimensão temporal e a duração própria do registro fílmico, o “corte móvel de uma duração” (DELEUZE, 2004, p. 38). Ou seja, além do tempo que corre fora-de-campo *entre* os blocos devidamente “analisado” pela montagem – na *voz over* de Vincent e nos letreiros que indicam o ano em que cada um deles foi filmado –, parece haver, em campo, índices desta extensão temporal: tanto aqueles mais diretos, como o envelhecimento que marca o corpo dos personagens, as diferentes materialidades da própria imagem (concernentes aos vários formatos e bitolas de gravação), quanto às mudanças que a experiência histórica exerce sobre os modos



como o filme concebe seu campo de visualidade: na relação entre o que é enquadrado, posto em cena pela câmera de Vincent, e o que permanece nas bordas do quadro e do espaço cena, seu fora-de-campo. E se “o fora-de-campo não é apenas o espaço do outro, mas o tempo da promessa” (COMOLLI, 2006, p. 140-141), parece haver assim uma terceira dimensão temporal (além desta articulação que chamamos de *movimento extensivo*) que, ao se atualizar em cena, cria uma espécie de fratura em que o cinema e a experiência histórica afetam-se mutuamente. Conforme argumenta Cláudia Mesquita (2014), os filmes processuais são aqueles em que “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança” (MESQUITA, 2014, p. 217). Neste sentido, o encontro da câmera com aqueles que, ao longo do(s) tempo(s), se mantiveram à distância (um *momento de intensidade*) é definidor não só dos rumos do filme como da história destas outras formas de vida que o nosso “desenvolvimento” e “progresso” não cessam de tentar aniquilar. *Corumbiara* parece ser uma evidência desta resistência.



## Notas

- <sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.
- <sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.
- <sup>3</sup> De acordo com a Funai, a denominação “povos indígenas isolados” refere-se a grupos indígenas com ausência de relações permanentes com as sociedades nacionais ou com pouca frequência de interação, seja com não-índios, seja com outros povos indígenas. Historicamente, a decisão de isolamento desses povos pode ser o resultado dos encontros com efeitos negativos para suas sociedades, como infecções, doenças, epidemias e morte, atos de violência física, espoliação de seus recursos naturais ou eventos que tornam vulneráveis seus territórios, ameaçando suas vidas, seus direitos e sua continuidade histórica como grupos culturalmente diferenciados. Esse ato de vontade de isolamento também se relaciona com a experiência de um estado de autossuficiência social e econômica, quando a situação os leva a suprir de forma autônoma suas necessidades sociais, materiais ou simbólicas, evitando relações sociais que poderiam desencadear tensões ou conflitos interétnicos. Atualmente, no Brasil há cerca de 107 registros da presença de índios isolados em toda a Amazônia Legal. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/nossas-acoes/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato>>. Último acesso em 23 de janeiro de 2015.
- <sup>4</sup> No debate “Obra em processo ou processo como obra?”. Cláudia Mesquita conceitualiza o cinema-processo. O debate integrou o ciclo “Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões”, evento com curadoria de Cléber Eduardo, Eduardo Valente e João Luiz Vieira, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil, de 13 de abril a 8 de maio de 2011, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O catálogo do evento está disponível na internet: <[http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo\\_completo.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf)>. Estão também disponíveis as transcrições completas das apresentações de Cláudia Mesquita e Cêzar Migliorin <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/download.php?id=Debate05-05-RJ.pdf>> e de Március Freire e Cristian Borges <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/download.php?id=Debate28-04-SP.pdf>> sobre o tema. As referências às falas desse debate tomam como base a numeração de páginas das transcrições disponíveis na internet.
- <sup>5</sup> Na pesquisa de doutorado de Clarisse Alvarenga foram elaboradas as duas categorias relativas à temporalidade dos filmes (*movimento extensivo e momentos de intensidade*) para analisar três documentários realizados em situações de primeiro contato com índios isolados: *Os Arara* (Andrea Tonacci, 1980-); *Os últimos isolados* (Adrian Cowell, 1967-1999) e *Corumbiara* (1985-2009). Os *momentos de intensidade* são identificados à cena do primeiro contato, que é caracterizada a partir do conceito de equivocação controlada (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). O *movimento extensivo* compreendido narrativamente é discutido a partir do conceito de cinema-processo (MESQUITA, 2011 e 2014).
- <sup>6</sup> “The equivocation is not that which impedes the relation, but that which founds and impels it: a difference in perspective. To translate is to presume that an equivocation always exists; it is to communicate by differences, instead of silencing the Other by presuming a univocality – the essential similarity – between what the Other and We are saying” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 8).
- <sup>7</sup> “An equivocation is not an error, a mistake, or a deception. Instead, it is the foundation of the relation that implicates, and that is always a relation with an exteriority” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 9).





- <sup>8</sup> Em um texto recente, Bernard Belisário (2014) aponta para uma dimensão “ontológica” da disjunção entre o campo e o fora-de-campo no cinema indígena (Kuikuro), uma configuração bastante similar à qual buscamos descrever aqui.
- <sup>9</sup> “Le hors-champ est temporel: il y a un avant l’entrée de champ, un pendant le passage dans le champ, un *après* la sortie de champ, et cet avant, ce pendant et cet après définissent le hors-champ comme succession temporelle, soit la mémoire de l’action, l’action, la promesse de la suite de l’action. C’est en ce sens que le hors-champ est classiquement dit porteur de menace ou de promesse” (COMOLLI, 2012, p. 540).
- <sup>10</sup> Lembramos aqui do argumento de Jacques Rancière: “A destinação supremamente política do homem atesta-se por um indício: a posse do logos, ou seja, da palavra, que manifesta, enquanto a voz apenas indica” (RANCIÈRE, 1996, p. 17).
- <sup>11</sup> Como explica a antropóloga Virginia Valadão, o termo “akuntsu” é a denominação dada pelos Kanoê aos “outros” índios: “bravos, nus, que falam língua estranha” (VALADÃO, 1996, p. 549), não correspondendo então a uma autodenominação daquele grupo.



## Referências fílmicas

- ALVARENGA, Clarisse Castro. A câmera e a flecha em *Corumbiara*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, Jan./Jun. 2012.
- CORUMBIARA. Direção: Vincent Carelli. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2009. 1 DVD (117 min).

## Referências

- ALVARENGA, Clarisse Castro. A câmera e a flecha em *Corumbiara*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, Jan./Jun. 2012.
- BELISÁRIO, Bernard. Os lugares do bicho-espírito. In: *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de textos completos*. São Paulo: Socine, 2014. p. 108-118.
- COMOLLI, Jean-Louis. Fim do fora-de-campo. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2006*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2006. p. 126-145.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre: cinéma, éthique, politique*. Paris: Éditions Verdier, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- GUIMARÃES, César. Apresentação. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 6-9, Jul./Dez. 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1955].
- MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? In: Ciclo de debates do evento *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 5 de maio de 2011. Transcrição do debate disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/~--download.php?id=Debate05-05-RJ.pdf>>. Acesso em: 10/02/2015.
- MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2014*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2014. p. 215-225.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SARAIVA, Leandro. Enfia essa câmera no rabo. *Retrato do Brasil*, São Paulo, n. 27, p. 41-43, 2009.
- VALADÃO, Virgínia. Os índios ilhados do igarapé Omerê. In: *Povos indígenas no Brasil: 1991-1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996. p. 545-549.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipiti*, v. 2, n. 1, p. 2-22, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: *Povos indígenas no Brasil: 2001/2005*



## 4. Potências da contaminação: *A Cidade é uma só?*

Tatiana Hora<sup>1</sup>

Victor Guimarães<sup>2</sup>

Boa parte da fortuna crítica de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) tem se constituído em torno das maneiras pelas quais o filme faz conviver as instâncias do documentário e da ficção, em um jogo poderoso de contágios recíprocos. Cientes de que essa é uma questão já perseguida – de formas diversas – por outros autores<sup>3</sup>, nosso desejo aqui é abordar as potências eminentemente políticas de alguns desses gestos de contaminação. Tendo como horizonte as complexas relações entre história e espaço urbano, buscamos compreender como as operações estéticas do filme produzem uma intervenção crítica em relação ao passado (e ao presente) do país, ao mesmo tempo em que engendram modos singulares de convocação do espectador.

Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como trânsito, contágio, contaminação, é por entender que – ao contrário de uma pretensa dissolução de fronteiras entre a ficção e o documentário, tida como certa por alguns – esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante do filme, e define suas formas peculiares de intervenção política. Tomando de empréstimo uma crítica de Juliano Gomes em torno de *Aquele querido mês de agosto* (Miguel Gomes, 2008), diríamos que o filme “trata muito menos de borrar as figuras do documentário e da ficção do que de dobrar e



multiplicar seus procedimentos a cada sequência” (GOMES, 2011, s/p). Do mesmo modo, não se trata de identificar separadamente a predominância de estratégias documentais ou ficcionais – de maneira estanque –, mas de atentar justamente para os empréstimos mútuos entre um regime e outro, que fazem desse limiar um território eminentemente político. Procedimentos como a reencenação dos arquivos, as articulações entre os documentos históricos e a trajetória dos personagens no presente, a complementaridade entre testemunho e fábula definem algumas das formas desse contágio. Nesses desvios múltiplos, o documento se ficcionaliza ao mesmo tempo em que a encenação acontece no corpo a corpo com o mundo. O que está em jogo, em suma, não é nem um apagamento dos limites, nem uma alternância entre formas narrativas, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados.

Situando *A cidade é uma só?* na história do cinema brasileiro, a partir de uma aproximação com os documentários *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, e *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, identificamos que há em comum entre essas obras o deslocamento de sentidos das imagens da propaganda governamental sobre a construção de Brasília, ao colocar em xeque o mito do desenvolvimento no confronto com as contradições sociais. *A cidade é uma só?* figura no cinema brasileiro contemporâneo com uma forma radical de contestar as imagens do discurso oficial ao usar o arquivo a favor da ficção, e a ficção a favor da busca pela *verdade dos vencidos*.



## 1. Profanação e desvio

Já nas primeiras sequências, um contágio singular começa a tomar forma. Se o prólogo nos apresenta Zé Antônio, personagem que nasce em pleno domínio da ficção (em suas andanças em busca do melhor negócio no ramo da especulação imobiliária mambembe), o plano que sucede os créditos já demonstra a força de uma montagem que será responsável por operar o trânsito intenso entre ficção e documentário, e entre o passado histórico e o presente dos personagens. No rádio do carro que percorre as ruas de terra, a programação noturna usual – canções, pregações religiosas – passa a conviver com uma narração triunfalista, típica dos locutores (e dos estadistas) de antanho: “Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino”. O famoso discurso de JK,<sup>4</sup> documento máximo da utopia desenvolvimentista que produziu Brasília, é lançado sem pudores na noite mal iluminada da Ceilândia, por onde o combalido Santana de Zé Antônio insiste em seguir seu caminho.

A imagem seguinte é a de uma roda de amigos em volta de uma fogueira. Um deles canta um *rap* “das antigas”, que narra um passeio pela cidade-satélite, “tão grande que é notícia em jornal”. De súbito, entram em cena belas imagens em preto e branco, extraídas de um filme institucional sobre Brasília em 1972. A arquitetura modernista insinuante, o povo feliz ao ritmo do samba. Sobre uma imagem em *zoom* de um garotinho brincando em um parque (que traz também a assinatura do Governo do Distrito Federal), o locutor anuncia o futuro: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. O corte seco que encerra a sequência das imagens de arquivo nos transporta, sem escalas, para o interior de um



carro em movimento: “Será?”, pergunta o passageiro para o amigo que dirige o veículo, em busca de um caminho entre as placas da avenida que os desorienta. A ironia penetra a cena, anunciando a verve iconoclasta e combatente que permeará toda a narrativa.

No plano seguinte, escutamos uma canção sobre as esperanças e as desilusões dos habitantes do entorno de Brasília, desde sempre relegados à condição de marginalidade – geográfica, socioeconômica, cultural – em relação ao Plano Piloto. O sonho de morar e trabalhar no Plano é animado pela voz da cantora Nancy, uma ex-moradora da favela do IAPI que foi transferida para a Ceilândia em plena infância, nos anos 1970, por conta de uma grande operação de higienização social patrocinada pelo governo e chamada de Campanha de Erradicação das Invasões (ironia terrível do destino, a sigla CEI acabou dando nome à nova cidade).

Nesse intenso vaivém entre os documentos institucionais do passado e a narrativa dilacerada que começa a se constituir, a montagem opera um movimento que será constante no decorrer do filme, e que reenvia ao que Giorgio Agamben chamou de profanação. Profano, para o filósofo italiano, é tudo aquilo que, “livre dos nomes sagrados”, “é restituído ao uso comum dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Profanar é intervir sobre uma separação, devolver à circulação mundana aquilo que fora sacralizado. Na montagem de *A cidade é uma só?*, está em jogo um gesto semelhante, que consiste em se apropriar criticamente dos arquivos do sonho modernista para fazê-los circular de outra maneira, em meio a uma narrativa em que os personagens são justamente o avesso da ideologia: Zé Antônio, Nancy e Dildu vivem – cada um a sua maneira – as agruras da exclusão espacial, a frustração da promessa.



Porta-voz de uma história que se perde na ausência de registros confiáveis, Nancy é aquela que assume o desafio de narrar apesar de tudo: entre depoimentos, entrevistas, canções e comentários críticos de uma lucidez impressionante, somos instigados a compartilhar, por intermédio de sua voz, um relato que é, ao mesmo tempo, biográfico e público, pessoal e historiográfico. Como nas aparições de Elizabeth Teixeira em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), a personagem de Nancy expressa, de maneira indissociável, o individual e o arquetípico: difícil imaginar uma síntese mais perversa – e eloquente – do que a trajetória de uma menina incorporada à máquina totalitária, convocada a integrar um coral de crianças cuja inglória tarefa era cantar um *jingle* que instigava os habitantes da cidade a ajudar na remoção das famílias – de suas famílias – para um lugar “melhor”. Dildu, por sua vez, é um faxineiro que percorre todos os dias o caminho entre a Ceilândia e o Plano para trabalhar, e resolve se insurgir contra as injustiças cotidianas tornando-se candidato a deputado distrital nas eleições de 2010 pelo desconhecido PCN (Partido da Correria Nacional). Em sua trajetória quixotesca – entre a faxina cotidiana e a nova rotina de aspirante a distrital, entre o “caçar meio” e o “fazer campanha” – predominam estratégias de *mise-en-scène* típicas dos mundos ficcionais, como o campo/contracampo e os diálogos cômicos com o cunhado Zé Antônio. Nesses movimentos dramaturgicos, o filme convoca um outro engajamento do espectador, identificado desde o início com sua justa plataforma de campanha e sua magnética presença cênica.





FIGURA 1 **Fotograma de A cidade é uma só? (Adirley Queirós, 2011)**

A certa altura, a montagem convoca uma reportagem produzida na época da Campanha de Erradicação das Invasões. Na matéria, um repórter afirma que os trabalhadores solicitados por Juscelino para colaborarem na construção de Brasília acabaram indo morar em invasões sem as mínimas condições de conforto. Vemos imagens de crianças andando pelo chão batido, carregando baldes sobre a cabeça. Uma mulher dá banho numa criança no meio da rua. Escutamos novamente o repórter: “a solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar o serviço público e dar condições melhores de vida àquela gente, até então favelada”. Planos de trabalhadores construindo casas, carroças de mudanças. O locutor afirma que um local antes deserto era preparado para receber esses novos moradores, e a montagem alterna entre os planos dos caminhões com material de construção e as imagens de um território vazio e quadriculado. No plano seguinte, Nancy afirma que quando chegou à Ceilândia não havia nada, “só havia mato, poeira e infra nenhuma”. O contraponto ao discurso





oficial é direto: “O que eles queriam, na verdade, era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre”.

Nesse gesto, o filme atribui à personagem a função de operar um desvio. Segundo Anita Leandro (2012), o desvio de imagens, expressão emprestada de Guy Debord – no original a técnica do *détournement* –, consiste em usar as imagens do espetáculo contra o próprio espetáculo, fazer o feitiço voltar-se contra o feiticeiro: “o desvio é uma intervenção no presente, concebida para incomodar a ordem existente. Aquilo que o espetáculo tomou da realidade, o cinema vai pegar de volta. (...) O desvio permite, assim, a atualização das imagens, seu retorno ao presente” (LEANDRO, 2012 p. 7). A reportagem afirmativa e a propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões são atualizadas pelo testemunho de Nancy através de uma montagem que usa as imagens a contrapelo, na elaboração de um relato que vai de encontro às estratégias desenvolvidas para expulsar os mais pobres dos espaços de Brasília sob o discurso da harmonia e da igualdade buscadas para a cidade. A montagem desvia as imagens de arquivo construídas a favor das estratégias do planejamento urbano e do governo para contestar a unidade de Brasília, restaurando a diferença e indo de encontro às divisões que perduram.

De forma paralela a esse depoimento, vemos as primeiras cenas da campanha de Dildu. Com a ajuda de Zé Antônio, o personagem distribui folhetos aos transeuntes da Ceilândia, interpela os motoristas dos ônibus, faz da rua o teatro de uma propaganda eleitoral que não cabe na televisão. O trânsito entre o relato de Nancy e as imagens da peregrinação do candidato – com suas propostas anunciadas aos berros, entre as buzinas dos carros – faz com que ficção e documentário componham uma irrigação mútua, que instala o espectador em um constante – e orgânico – ir e vir entre uma coisa e outra, sem que haja, contudo,



nenhuma exclusividade de parte a parte. De forma semelhante ao que escreveu César Guimarães sobre *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), argumentamos que “o que permeia o filme inteiro é uma conjugação dos efeitos de verdade obtidos por meio da articulação entre semelhança, indicialidade e composição dramática” (GUIMARÃES, 2011, p. 76).



FIGURA 2 Fotograma de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011)

## 2. Imagem tática

Ainda na abertura de *A cidade é uma só?*, vemos um X ser inscrito sobre o título do filme. Em outra passagem, Nancy observa alguns arquivos de jornais da época, um deles de 1º de abril de 1971, que informava que a

Ceilândia já estava pronta. A personagem diz que, na verdade, tudo o que ela encontrou quando chegou à futura cidade naquela época foi um terreno onde não havia nada construído. Escutamos uma voz, aparentemente do diretor, que lembra que 1º de abril é – ironia das ironias – justamente o dia da mentira. Nancy ri. Em seguida, ela conta que, durante a CEI, profissionais ligados ao governo inscreviam um X nos barracos, um signo que indicava que eles deveriam ser transferidos da Vila do IAPI para a Ceilândia. Novamente, a montagem justapõe o testemunho a um plano de um discurso de Dildu, ditado para uma meia dúzia de moradores da Ceilândia. Vestindo uma camisa estampada com um X, o personagem explica que o símbolo da sua campanha é uma forma de resignificar “tudo de ruim que já aconteceu no passado”. De forma conectada ao testemunho, Dildu desloca o sentido do X, transforma a opressão em resistência, atualiza o passado numa luta desenvolvida no presente.

O símbolo, desviado da sua função original, adquire a potência de uma *imagem tática*.<sup>5</sup> Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1998) comenta que os indígenas transformavam as representações difundidas pelos colonizadores espanhóis em outras coisas, modificavam as visões de mundo impregnadas nesses produtos, e atribuíam seus próprios sentidos através do uso dessas representações. Certeau contrapõe o uso, processo ativo de significação empreendido pelos *usuários* e que se aproxima ou se afasta da mensagem proposta, ao *consumo*, conceito que pressupõe uma passividade dos *consumidores* diante das imagens, que seriam interpretadas de acordo com os objetivos dos produtores. Além disso, o autor traça uma distinção entre as *estratégias*, que conceberiam o outro enquanto uma totalidade visível e a realidade como uma abstração redutível ao cálculo, enquanto as *táticas* aconteceriam no universo das práticas cotidianas desenvolvidas pelos sujeitos que, até certo ponto, seguem ou escapam a uma ordem pré-estabelecida pelas estratégias.



*Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que as sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição. (CERTEAU, 1998, p. 47)*

Nesse aspecto, o filme de Adirley Queirós compartilha com outros documentários da história do cinema brasileiro – *Conterrâneos velhos de guerra e Brasília – contradições de uma cidade nova* – a tese de que a capital do país seria uma espécie de terra prometida que teria impulsionado a diáspora de uma multidão de miseráveis, principalmente nordestinos, em busca de melhores condições de vida, mas que acabaram sendo expulsos da cidade logo após contribuírem com seus próprios braços para a sua construção.



FIGURA 3 **Fotograma de Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990)**



Em *Conterrâneos velhos de guerra*, um carpinteiro conta a história de um operário que teria caído de uma construção na vinda Brasília, levado por uma marreta que ele utilizava; o seu corpo teria sido enrolado numa lona e levado por um grupo de homens especializado em retirar rapidamente os cadáveres do chão, para não assustar os outros trabalhadores. Segundo o carpinteiro, era bastante comum que operários morressem durante a construção de Brasília, já que trabalhavam cerca de dezesseis horas por dia sem parar, e sem ao menos terem direito a uma alimentação adequada. A montagem alterna planos do depoimento do carpinteiro com imagens de arquivo de monumentos de Brasília, como um contra-*plongée* do Palácio do Planalto em fase de construção, ressaltando a grandeza de sua arquitetura. Através do choque entre o testemunho do personagem e os planos dos monumentos, a imagem tática vai do monumento à barbárie. Como afirma Walter Benjamin na sétima tese de *Sobre o conceito de história*, “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 225). A imagem tática busca não o caráter triunfal dos monumentos, mas as histórias esquecidas daqueles que foram soterrados pela barbárie do progresso.

Em outra passagem de *Conterrâneos velhos de guerra*, homens e máquinas escavam a terra para retirar corpos; a imagem mostra dois cadáveres de operários lado a lado. Brasília parece um grande túmulo onde estão enterrados alguns dos candangos que a construíram. A escavação em busca dos mortos é seguida pelo depoimento do carpinteiro afirmando que o que aconteceu em Brasília foi o mesmo que ocorreu na Segunda Guerra Mundial, quando havia o soldado desconhecido, pois as autoridades tinham um interesse em esconder de suas famílias as vítimas da barbárie. Na nona tese de *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin apresenta a alegoria do “anjo da história”, inspirado num quadro de Paul Klee, *Angelus*



*Novus*. A partir dessa obra, que apresenta o olhar fixo de um anjo diante de um amontoado de ruínas, Benjamin propõe que o olhar do materialismo dialético diante da história é como o desse anjo, pois “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Em lugar da ideologia do progresso, que supõe a cidade utópica a partir de uma crença inabalável no desenvolvimento técnico, a imagem tática cristaliza o que há de catastrófico e de ruínas onde se esperaria encontrar a marcha triunfal da cidade do futuro, com os grandes monumentos da modernidade. Em *A cidade é uma só?*, a visão da construção de Brasília enquanto catástrofe e barbárie permanece. Na sequência em que Dildu e Zé Antônio estão dentro de um carro perdidos em Brasília, Dildu pede para Zé acelerar, pois, segundo ele, muita gente havia morrido ali, a cidade era um lugar amaldiçoado e eles deviam seguir logo para a periferia.



FIGURA 4 **Fotograma de Brasília: contradições de uma cidade nova** (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)

No documentário *Brasília: contradições de uma cidade nova*, *travellings* laterais percorrem a cidade em enquadramentos que se conformam às linhas paralelas e diagonais da arquitetura da capital do país, acompanhados de uma voz *over* que profere mensagens que imitam o discurso oficial sobre a construção de Brasília. Os quadros mapeiam a cidade enfatizando os blocos residenciais arborizados com uma grande área verde, e mostram famílias fazendo piquenique, crianças correndo pela rua, moradores em volta da piscina tomando sol, enquanto ouvimos a voz *over* dizer frases como “a superquadra é o reino da vida familiar confortável”. Os quadros geométricos,<sup>6</sup> que favorecem o equilíbrio das linhas e formas da cidade em conjunção com a voz *over*, de caráter informativo e transcendental, produzem uma linguagem que se aproxima das estratégias<sup>7</sup> que reduzem a realidade a um objeto inteiramente visível e controlável.

Na penúltima sequência, *Brasília: contradições de uma cidade nova* mostra planos em *contra-plongée* enfatizando a grandeza do monumento da Catedral de Brasília, e o plano frontal à distância do Palácio do Planalto, ressaltando o isolamento do centro do poder executivo do país, enquanto a voz *over* profere:

*A construção de Brasília decorreu da necessidade de explorar o interior do país e representa um salto sobre o processo natural de seu desenvolvimento socioeconômico. A nova capital foi imaginada pelos políticos brasileiros há mais de meio século não apenas como sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, mas como centro de integração nacional e centro*



*viário. Uma cidade sendo feita desde o começo dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa.*

Um *travelling* lateral percorrendo o exterior do Palácio do Planalto, onde há na sua frente a estátua de um soldado, enquanto a voz *over* afirma que “o plano do arquiteto propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter”. A voz do narrador, que de início era de uma total adesão ao discurso oficial, no final do filme contrapõe as desigualdades sociais enraizadas nas condições históricas do Brasil aos planos que enaltecem os monumentos da capital federal. Essas imagens em conjunção com o que é dito pelo narrador nos remetem a um processo de haussmanização de Brasília:<sup>8</sup> por trás do seu embelezamento estratégico, haveria o objetivo de construir uma cidade que, através dos seus monumentos e sua estrutura arquitetônica moderna, fosse símbolo do desenvolvimento nacional e se mantivesse afastada das aglomerações populacionais típicas das grandes cidades do país. Para Guy Debord, o urbanismo é a técnica do capitalismo que converte o espaço no seu próprio cenário, elaborado sobre as bases da exploração e da exclusão, e “todas as forças técnicas da economia capitalista devem ser compreendidas como agentes de separação, o urbanismo é o equipamento da sua base geral, que prepara o solo que convém ao seu desenvolvimento; a própria técnica da separação” (DEBORD, 1992, p. 112). A separação instaurada entre a política oficial, encarnada na cidade de Brasília, e os mais pobres – entre os que “tossem molhado” no ar condicionado dos edifícios e os que “tossem seco”, repelidos para os desertos fora do Plano Piloto – fica evidente numa encenação de Dildu, ao final de *A cidade é uma só?*. Após o carro de Dildu quebrar, o candidato com propostas que visavam romper com as desigualdades entre o Plano Piloto e as cidades satélites segue, frustrado, andando pelas ruas da





Ceilândia até encontrar uma enorme carreata da campanha presidencial de Dilma Rousseff<sup>9</sup>. Enquanto em suas encenações Dildu empreende uma campanha que não mobiliza ninguém nas ruas, a carreata daqueles que detém o poder político conquista milhares de seguidores. A política oficial é um sonho distante, assim como Brasília, por onde o personagem perambula percorrendo um vasto caminho de terra, um homem solitário no meio do deserto onde se vê de longe o Palácio do Planalto.

A imagem tática se apropria de sons, imagens, formas e linguagens das estratégias para realizar uma crítica à cidade utópica pensada pelo planejamento urbano, indo do monumento à barbárie, do progresso à catástrofe e da homogeneidade aos conflitos. Encenação para mostrar a realidade da ilusão, desvio dos arquivos que evidencia o documento como invenção, testemunhos dos vencidos montados contra a verdade do discurso oficial. Personagens que encarnam a cidade em suas irregularidades dentro da ordem estabelecida, montagem que expõe as contradições sociais.

No entanto, embora compartilhe certos traços argumentativos presentes em outros filmes, *A cidade é uma só?* produz uma variação muito singular dessa apropriação. No filme de Adirley Queirós, o contraponto entre a propaganda governamental e os personagens é marcado por uma decisiva aposta na ficção como operadora dos deslocamentos. Numa sequência, Dildu dorme sentado num ônibus de madrugada, saindo da Ceilândia em direção a Brasília para mais um longo dia de trabalho. Enquanto isso, a voz *over* brada:

*Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo um vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura.*



Trata-se de uma narração presente no cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, que acompanha os planos feitos a partir de um avião sobrevoando as estradas que estavam sendo construídas na época; uma voz em consonância com o mito de que Brasília seria o polo centralizador do desenvolvimento do país. Deslocada, a voz que antes havia sido montada sobre as imagens das estradas que uniam, desta vez é remontada sobre a imagem do caminho entre cidade-satélite e Plano Piloto como uma jornada da separação. Há uma dissonância entre o discurso entusiasmado da voz *off* sobre as estradas ao redor de Brasília, a “épica aventura” do desenvolvimento do Brasil, e a imagem do personagem ficcional percorrendo uma longa estrada que separa a cidade onde vive da cidade em que trabalha, atravessando a grande distância entre a Ceilândia dos que foram expulsos do Plano Piloto, e a Brasília da política oficial que não os representa. É essa adesão à ficção a tática que o documentário elabora para ir de encontro às ilusões do mito da cidade do futuro, aurora de um país mais desenvolvido e justo. Não se trata apenas de desvelar a mentira da falsa consciência da ideologia do progresso, mostrando a verdade por trás dos grandes monumentos de Brasília, mas sim de confrontar as quimeras dessas utopias com a verdade da ficção.



### 3. Ficção contaminada

Enquanto acompanhamos as peripécias da campanha mambembe de Dildu, os relatos e reflexões de Nancy sobre a cidade continuam a reverberar, a cada plano. Seja na plataforma eleitoral enunciada

velozmente a cada santinho distribuído – que inclui indenizações aos antigos moradores da Vila IAPI e condições de transporte e habitação mais igualitárias –, seja na antológica piada sobre a catedral de Brasília (o desenho consagrado de Oscar Niemeyer comparado a um mundano forno de pão de queijo), a constante montagem paralela não faz apenas com que o documentário e a ficção sigam lado a lado, mas opera um contágio entre o relato histórico enunciado por Nancy e a trajetória imaginária do candidato. Do mesmo modo, no jingle da campanha – um *gangsta rap* com direito a simulação de tiroteio composto pelo produtor e marqueteiro Marquim –, a orquestração precisa e a leveza dos elementos cômicos é contaminada pelo peso da história, que se sedimenta tanto na letra quanto nas posturas corporais e na voz de Dildu (até onde se tem notícia, o primeiro candidato a cantar seu próprio tema eleitoral).

Se *A cidade é uma só?* aposta na ficção, é para novamente lançá-la no mundo, em um contato com as forças que habitam as bordas do quadro. Nas distribuições de folhetos da campanha de Dildu no metrô, nas visitas aos moradores da Ceilândia ou na belíssima sequência do *show de rap* (Dildu em meio aos rapazes que cantam e dançam, em *performances* que interagem diretamente com a câmera), o filme encena uma vez mais o “desvio pelo direto” anunciado por Comolli no auge do cinema moderno. Ao se deixar contaminar pelo gesto documentário, a ficção reabre uma “zona franca de experimentação e invenção” (COMOLLI, 1969, p. 53), fazendo da trajetória do protagonista um lugar povoado por um intenso corpo a corpo com a cidade, nas antípodas daqueles encenados a cada dois anos pelos políticos profissionais. Do interior do Santana repleto de santinhos, com a ajuda do microfone improvisado ou aos berros (quando o alto-falante falha mais uma vez), Dildu grita com toda a força dos pulmões (“chega de senzala! Vamo viver um pouco! Cinema de graça na praça, filme de amor, filme de



*bang bang*, filme de caratê!”), enquanto os moradores da Ceilândia seguem sua faina cotidiana, um tanto atordoados pela presença em cena daquele Quixote do Morro do Urubu.

E se a perambulação de Dildu pela Ceilândia inevitavelmente nos faz lembrar das andanças de Tião Brasil Grande em *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974), é também necessário dizer que essa deriva da ficção ganha uma nova dobra em *A cidade é uma só?*: enquanto Paulo César Pereio era essencialmente um provocador, um corpo estranho introduzido numa realidade que se queria revirar, a potência da atuação de Dilmar Durães nasce justamente de sua conexão orgânica com aquele espaço e aquela paisagem sonora, humana, afetiva. Se, em *Iracema*, o cinema-verdade precisava ir ao teatro – para utilizar a expressão de Ismail Xavier (2004) –, em *A cidade é uma só?* o que parece ocorrer é a invenção de uma outra dramaturgia, fortemente contaminada pelas forças sensíveis que habitam o cotidiano da periferia. Em uma entrevista presente no catálogo da Mostra de Cinema de Tiradentes, o realizador comenta sobre seu projeto de cinema:

*Todos esses filmes, creio, têm uma reflexão em comum: o estranhamento em relação à cidade de Brasília e a busca por personagens que possam de alguma forma mostrar rostos e corpos mais próximos do cotidiano que circulo e me sinto bem. Acredito que o cinema é assim a esquina da minha casa e, no nosso caso, uma esquina do outro lado de Brasília.*<sup>10</sup>

No entanto, a oralidade singular de Dildu – uma variação muito própria da língua, repleta de sotaque e de palavrões, o volume sempre alto, a velocidade de uma metralhadora sonora – não consiste apenas em uma



aproximação naturalista ao cotidiano da quebrada, mas no auge de uma potência expressiva que já se anunciava nas calorosas discussões entre os operários de *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009) e que também reenvia à conversa entre amigos abrigada pelo fora de campo de *Fantasma* (André Novais Oliveira, 2010). Trata-se do agenciamento cinematográfico de uma força sensível outra, que escapa inteiramente aos registros orais mais frequentes no cinema brasileiro. A voz é suporte da expressão verbal do candidato que representa uma alternativa ao sistema habitual, mas opera num registro – plástico, sintático e semântico – igualmente dissonante, que satiriza a fala oficial – o discurso político com seus jargões de especialistas – ao mesmo tempo em que faz emergir – no sensível – uma outra subjetividade política.<sup>11</sup>

O que aparece como uma conexão umbilical entre o filme e o mundo – que é, sem dúvida, decisiva para o espectador – não é obra de nenhum acionamento espontâneo, mas operação assentada em sua força dramaturgicamente. Se a favela não é apenas um lugar, mas um “campo sensível em que certas práticas e afetos são possíveis” (MIGLIORIN, 2010, p. 43), o gesto político da *performance* de Dildo – marcada pelo improviso e por uma respiração peculiar na cena – consiste, em grande parte, em fazer pertencer ao território comum do cinema um outro modo de dizer e de se movimentar. *A cidade é uma só?* não apenas retrata o dia-a-dia da Ceilândia, mas introduz uma variação sensível – uma *escritura* singular da quebrada – que se localiza no extremo oposto do engodo de um projeto como *5X Favela: Agora por nós mesmos*, que nascia do desejo de intervenção crítica e terminava por retornar – pela via de suas escolhas estéticas – à previsibilidade do espetáculo.

Nesse sentido, não é fortuita a presença do *rap* em diferentes momentos do filme. Aquilo que o *rap* brasileiro tem feito intensamente desde



meados dos anos 1990 – a introdução não apenas de novos temas ou sujeitos, mas de uma expressividade dissonante no seio da música popular – parece encontrar, no cinema, uma frequência própria. Quando o protagonista – em meio às intermináveis carreatas de um automóvel só que compõem sua peculiar campanha eleitoral – ignora qualquer senso de atitude “politicamente correta” e joga displicentemente um papel no chão, a dramaturgia singular de Adirley Queirós encontra uma de suas mais belas traduções: distante de qualquer bom-mocismo hipócrita, Dilu torna-se um herói singular não apenas por sua utopia fantasiosa, mas por intervir nas cartografias da cidade – e do cinema – de uma forma eminentemente dissensual.



FIGURA 5 Fotograma de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011)



## 4. Reencenar para remontar

É interessante – e perverso – perceber como há um caráter fundamentalmente religioso naquela expropriação dos corpos e das vozes das crianças da Vila IAPI efetuada pelo *jingle* do governo do DF (e rememorada por Nancy). Na medida em que a religião não é aquilo que “religa”, mas justamente o que “subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (AGAMBEN, 2007, p. 65), aquilo que circunscreve e torna sagrado o que pertencia à livre circulação na comunidade, a operação do Estado segue o mesmo caminho: trata-se de aprisionar o múltiplo das existências singulares e dar-lhes um sentido único, próprio aos interesses governamentais de ocasião. Um sentido que, no caso da terrível história da fundação da Ceilândia, volta-se contra os próprios participantes da empreitada.

É aqui que uma das operações ficcionalizantes do filme adquire sua potência decisiva. Em uma sequência, vemos Nancy e a equipe do filme vasculharem os arquivos de uma instituição em busca dos rastros do engodo: os registros desaparecem, as evidências se perdem na selva kafkiana da burocracia. Resta ao filme, então, o trabalho (sempre necessário) de reencenar. Do mesmo modo que a montagem operava uma profanação das narrativas triunfantes sobre a fundação de Brasília – ao inserir fragmentos desses arquivos sonoros e visuais entre os longos e difíceis percursos do protagonista até o trabalho –, a *mise-en-scène* assume a tarefa de refazer o *jingle* perdido, de tornar essa imagem novamente disponível ao espectador: no presente, é Nancy quem ajuda no casting das meninas cantoras, a escolher as roupas, a ajeitar-lhes o penteado. A imagem reveladora da reencenação, que só nos aparece ao final, ressignifica as inúmeras vezes em que a canção fora repetida ao longo do filme.



Na imagem, filmada em preto e branco para produzir a impressão de fidelidade ao arquivo não encontrado por Nancy, meninas dispostas em fileiras e uniformizadas entoam a canção: “vamos sair da invasão/ A cidade é uma só/ Você que tem um bom lugar pra morar/ nos dê a mão, ajude a construir nosso lar/ Para que possamos dizer juntos ‘a cidade é uma só’”. Ao reencenar, o filme se apropria das imagens da propaganda de modo a torná-las outra coisa: a montagem justapõe planos da refilmagem do *jingle* com o testemunho de Nancy, que revela a perversidade da operação do governo. A força do testemunho se impõe contra essas imagens, e o filme as utiliza num outro contexto e para outros fins: conduz a mensagem da homogeneidade à diferença. A cidade não é uma só e entre o Plano Piloto e a periferia se formam divisões e exclusões. A reencenação desmonta o discurso urbanista e utópico ao atentar para as táticas desenvolvidas pelos personagens, ao ironizar a racionalidade do planejamento urbano no confronto com o contexto social e ao contrapor a força dos testemunhos às visões da cidade do futuro impregnadas nas imagens midiáticas.

Em sua cartografia do desencontro entre os engenheiros saint-simonianos da utopia socialista e os operários do chão de fábrica realizada em *A noite dos proletários*, Jacques Rancière chegava a uma conclusão reveladora, retomada anos depois em *A partilha do sensível*:

*O que os operários fazem não é opor a prática à utopia, mas devolver a esta última seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. (RANCIÈRE, 2005, p. 62)*

A falsificação deliberada do arquivo histórico torna-se um dos gestos mais potentes do filme, na medida em que, no mesmo movimento, revela o caráter ficcional das estratégias do governo e se contrapõe a elas





construindo uma outra ficção – que, por sua vez, volta a contaminar o documentário. Se, como nos lembra Rancière, tanto a política quanto a arte “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59), o combate político não se dá entre a veracidade do relato dos vencidos e a falsidade dos vencedores, mas entre uma ficção e outra, entre duas maneiras esteticamente opostas de partilhar o sensível.

“As coisas estão aí, por que manipulá-las?”, dizia a célebre frase de Rossellini num tempo em que essa sorte de realismo ontológico podia ainda pertencer ao cinema. Ao que rebate um petardo de José Carlos Avellar, com a perspicácia que lhe é própria: “As coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?” (AVELLAR, 1995, p. 34). Pela via da reencenação do *jingle* perdido, *A cidade é uma só?* desmonta a realidade do engodo, ao fazer da repetição diferida o gesto – possível apenas no tempo do filme – de um novo começo.



121



FIGURA 6 Fotograma de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011)

## 5. Derrota da história, renascimento do cinema

Já próximo ao fim do filme, Dildu caminha pensativo, exausto após mais uma jornada de peregrinação solitária pela Ceilândia para distribuir santinhos e convencer os moradores da justiça de sua candidatura. De repente, num enorme descampado – desses que só Brasília é capaz de produzir –, surge a inacreditável carreata da campanha de Dilma Rousseff à Presidência da República. A história da CEI se repete: “A primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”.<sup>12</sup> Dezenas e mais dezenas de automóveis – carregando centenas de bandeiras festivas – adentram o enquadramento, corporificando na tela uma imensa estrutura de poder e dinheiro que já parece se movimentar sozinha. Dildu, ao contrário, precisa se mover com os próprios pés, parar para descansar, recuperar o fôlego antes de seguir adiante (enquanto, cabisbaixo, começa a cantarolar mais um *rap*). A desesperança inscrita na situação do personagem caminha lado a lado com a resistência instigada pela canção: o filme, cara a cara com a história, embaralha novamente as cartas e faz renascer o cinema ali, onde não esperávamos.

Na fronteira entre o cinema-verdade e a ficção popular, entre a abordagem histórica e o percurso utópico de Dildu, o filme instala o espectador em uma posição múltipla, em um trabalho constante de mutações e reengajamentos estéticos e políticos. Na sequência final, quando a cena é novamente confrontada com as forças do real cristalizadas na carreata de Dilma, o pernicioso desenvolvimentismo que volta a assombrar o presente do país encontra sua crítica mais potente e frontal. Diante de *A cidade é uma só?*, a célebre frase de Godard – “todo grande filme de ficção tende ao documentário, como todo grande documentário tende à ficção” (GODARD, 1959, p. 21) – readquire sua duplicidade fundadora: num filme em que a forma documentária é constantemente penetrada



pela construção ficcional e a ficção é intensamente perfurada pelo gesto documental, o horizonte do cinema brasileiro se expande, no mesmo movimento em que a cena da política é, uma vez mais, reaberta pelo golpe certo de um singular gesto estético.



## Notas

- <sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Ex-professora substituta da Universidade Federal de Sergipe.
- <sup>2</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Crítico da revista Cinética, um dos programadores do Cineclubes Comum e ex-professor do Centro Universitário Una.
- <sup>3</sup> Desde o comentário pioneiro de André Brasil, realizado no dia seguinte à exibição do filme na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2012, passando pelo pequeno texto de Victor Guimarães – publicado inicialmente no blog O Trânsito e retrabalhado neste ensaio – até o artigo de Claudia Mesquita, publicado na revista Devires (MESQUITA, 2013).
- <sup>4</sup> Trata-se de um discurso proferido pelo presidente Juscelino Kubitschek em 2 de outubro de 1956, durante a assinatura do primeiro ato no local da futura capital.
- <sup>5</sup> Noção preliminarmente proposta no breve ensaio “Brasília e o ideário da nacionalidade em *A cidade é uma só?*” (HORA, 2012).
- <sup>6</sup> Conceito exposto por Deleuze (1983) em *A imagem-movimento*, no quadro geométrico o espaço se compõe em paralelas e diagonais, suas linhas conformam uma harmonia e o seu movimento é estável.
- <sup>7</sup> É preciso ressaltar que a adesão a essa forma “estratégica”, apesar de irônica, não leva a crítica até as últimas consequências. Acreditamos que *Brasília: contradições de uma cidade nova* se enquadra no que Jean-Claude Bernardet chamou de modelo sociológico, pois é um documentário onde os depoimentos dos operários que residem nas cidades satélites, a voz da experiência, estão a serviço de uma tese do cineasta e enquadrados no estereótipo do nordestino pobre que migrou para Brasília atrás de melhores condições de vida, enquanto a voz *over*, em certos momentos, no lugar da ironia dos planos que enaltecem a estrutura de Brasília, apresenta-se de fato como uma voz de Deus que profere teses a respeito do contexto social, como quando a voz expõe informações sobre a migração de operários para Brasília na época de sua construção, enquanto a imagem mostra trabalhadores construindo suas próprias casas.
- <sup>8</sup> *Em Paris, capital do século XIX*, Walter Benjamin (2006) aborda o embelezamento estratégico promovido pelo prefeito Barão Haussmann na Paris sob o império napoleônico. Haussmann, o “artista demolidor”, determinou a estrutura das grandes avenidas da cidade de modo a impedir a construção das barricadas de insurreição dos operários, bastante comuns na época. Além disso, a especulação imobiliária afastava os operários para os subúrbios, onde se formou o chamado “cinturão vermelho”. Na percepção de Benjamin, diante das obras monumentais elaboradas pelo embelezamento estratégico, “os moradores da cidade não se sentem mais em casa; começam a ter consciência do caráter desumano da grande cidade” (BENJAMIN, 2006, p. 64).
- <sup>9</sup> Comentaremos essa sequência com maior detalhe mais adiante no texto.
- <sup>10</sup> Entrevista de Adirley Queirós publicada no catálogo da 15ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. O trecho citado encontra-se na página 80.
- <sup>11</sup> Agradecemos à escuta sensível de Cristiane Lima o desenvolvimento deste parágrafo.
- <sup>12</sup> Trata-se do célebre complemento de Marx a Hegel, no primeiro parágrafo d’*O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (MARX, 2011).



## Referências

- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: EDUSP/ Editora 34, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Editora UFMG – Belo Horizonte, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, 3º edição – São Paulo, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo – Companhia das Letras, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3º edição. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le detour par le direct (1), 1969. *Cahiers du Cinéma*, n. 209, février, p. 48-53.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le detour par le direct (2), 1969. *Cahiers du Cinéma*, n. 211, avril, p. 40-45.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- GODARD, Jean-Luc. 1959. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*, n. 94, avril, p. 19-23.
- GOMES, Juliano. Sonhos de verão. *Revista Cinética*, novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagostojuliano.htm>>. Acesso em: 04/05/2013.
- GUIMARÃES, César, 2011. A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, São Paulo, v. 11, p. 68-79.
- LEANDRO, Anita. Desvio das imagens. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Brasília, v.15, n.1, jan/abr. 2012.
- MIGLIORIN, Cézar. 5 x Favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica. *Devires* (UFMG), v. 7, p. 38-53, 2010.
- PELUSO, Marília Luíza. Brasília: do mito ao plano, da cidade sonhada à cidade administrativa. *Espaço & Geografia*, vol. 6, n. 2. Brasília, 2003.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- XAVIER, Ismail, 2004. Itacema: O cinema-verdade vai ao teatro. In: *DEVIRES – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: FAFICH, v.2, n. 1, p. 71-85.



## 5. Rastro e aura em *Diário de uma busca*

Anna Karina Bartolomeu<sup>1</sup>

Roberta Veiga<sup>2</sup>

### 1. Cinema de busca

O gesto cinematográfico que nos interessa aqui acontece na fusão ou tensão entre um projeto pessoal, um desejo subjetivo de construção de si (e suas formas de ficcionalizações), e o projeto de um filme, um documentário (que, na concepção de Comolli, constitui-se no encontro com outro, numa inscrição verdadeira<sup>3</sup>). Jean-Claude Bernardet (2005) chamou esse movimento da autobiografia fílmica, onde o realizador documenta seu processo de busca por um “objeto” pessoal, “documentário de busca”. Na ocasião, Bernardet abordava os filmes *Passaporte Húngaro* (2003) – no qual o projeto da cineasta Sandra Kogut é obter a nacionalidade e o passaporte húngaro – e *33* (2002) – no qual o cineasta Kiko Goifman pretende encontrar a mãe biológica –, a partir não de uma análise fílmica mas do entendimento dos mecanismos e processos de trabalho dos diretores. A preocupação do autor tinha origem na compreensão de que os dois projetos partiam de um alvo preciso que poderia ou não ser atingindo, gerando uma imprevisibilidade. Contudo, a pergunta do pesquisador era sobre como manter essa imprevisibilidade, que faz da filmagem uma documentação do processo, no momento da montagem, quando as incógnitas e suspenses já teriam se dissolvido.



126

Nosso intuito é pensar, a partir dessa caracterização e questionamento de Bernardet, uma modalidade de cinema do *eu* (autobiográfico) em que a noção de *busca* refere-se a uma intenção do sujeito realizador que tem um objetivo, um fim estabelecido, de natureza pessoal, íntima, familiar, que move a feitura do filme. Independente do que a montagem faria com o imprevisível que ocorreu no momento da filmagem – até porque ela (a montagem) pode se insinuar no processo mesmo de realização do filme<sup>4</sup> –, o que nos interessa é a concepção da busca como um ato em si, no qual o fim é menos um ponto de chegada do que de saída, é a partida para que a busca vire processo e se faça filme. Nessa modalidade de cinema em primeira pessoa, que chamaremos aqui “cinema de busca”, não se trataria de um “fim que justifica os meios”; porém dos meios eles mesmos, ou de um fim sem fim.

Outra dimensão abordada por Bernardet em sua caracterização, que queremos reter para pensar o “cinema de busca” está nessa tensão, já apontada, entre ficção e documentário que tal gesto autobiográfico implica.

*São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciam atualmente. Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade. (BERNARDET, 2005, p. 151)*

A dimensão ativa e processual da busca dificultaria o enfiamento do filme, o expandiria, ao abri-lo para situações, encontros e descobertas que a trajetória de sua realização, em seu caráter documental, encerra, promovendo então essa passagem de um interior, um eu narrativo, ficcionalizado, para o exterior, o outro. Nesse movimento necessário de



passar pelo outro há uma perda de autonomia, de algo da autoridade de quem fala de si mesmo. Portanto, esse eu, destituído em parte de seu poder, não concederia ao aparato cinematográfico a faculdade da revelação, de tudo ver e tudo mostrar. Ao contrário, com ele compartilharia a fragilidade, a impotência diante do mundo, tomando-o ao mesmo tempo em seus limites e potências: o risco do fracasso de nada encontrar, a superficialidade da imagem (seu caráter exterior, de aparência), mas também a abertura para o mundo, para o encontro, ou seja, a possibilidade de que algo aconteça. Isso só ocorre na medida em que a descentralização do eu, a passagem pelo outro, é condição para que máquina cinema produza algo no mundo: uma experiência.

Ainda nessa passagem do eu ao outro, Bernardet lança luz para o modo como alguns filmes conseguem "inserir a história pessoal numa história muito mais ampla, numa história coletiva; ou abordar essa história coletiva através da história pessoal..." (2006, p. 153). Nesse ponto, retomamos o pensamento de Bernardet para tentar caracterizar o que seria essencial no cinema de busca: uma modalidade de cinema autobiográfico cuja história maior não aparece "como pano de fundo" para a história pessoal (2006, p. 156), mas uma história pessoal que, ao ser buscada, e de certa forma experienciada, evoca e revela uma história coletiva, de um tempo.

Nesse movimento processual, descrito até aqui, o conceito ou denominação introduzida por Bernardet se expande para dar conta das formas de deslocamento temporal que a imbricação entre uma escrita de si e o aparato cinematográfico acarreta. Se, como exposto, no cinema, o relato autobiográfico necessariamente se lança para fora do *eu*, nesse movimento precisa lidar com a ausência na e da imagem, uma vez que o filme se faz no presente e a matéria biográfica se faz do passado. Uma primeira pergunta seria, então: de que maneira os fatos do passado,





ou a memória, podem viver na ação fílmica, no encontro (tão caro ao documentário), no processo que institui a busca? E ainda: em que medida esse lançar-se para fora em busca do que se foi, de uma construção do eu, ao acionar o outro, alcança uma dimensão que inscreve o íntimo, o pessoal, numa história maior, comum, coletiva?<sup>5</sup>

## 2. O diário de Flávia

No filme *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, o ponto de partida da diretora é a investigação em torno da morte misteriosa do pai, Celso Afonso Gay de Castro – um militante de esquerda que foi exilado durante a ditadura e passou pelo Chile, Argentina, França e Venezuela, antes de voltar ao Brasil após a anistia. Em 1984, em Porto Alegre, Celso morreu ao invadir o apartamento de um cidadão alemão que teria sido um oficial nazista. “Durante uma semana, todos os dias, nas primeiras páginas do jornal, meu pai”, ela conta.

Em sua busca por entender o que aconteceu, Flávia vai, além de investigar aquele episódio, reconstruir no filme a história de vida do pai e a sua, ambas parcialmente apagadas pela violência da morte de Celso, ambas atravessadas pelos acontecimentos políticos na América Latina em seu período ditatorial. O que move Flávia é uma falta, e sair para o filme, fazer essa busca, é assumir essa lacuna na própria vida: a memória quase indireta, de um uma militância que não foi dela, um ideal revolucionário que não foi dela, uma morte que não foi a dela, mas que ela viveu. É nesse vão deixado pelo pai, ao buscar a biografia dele e nunca alcançá-la por



inteiro, que a sua própria biografia se faz, vira obra, um trabalho sobre si, de rememoração de uma infância. Trata-se de uma escrita em que, de saída, o eu já é um outro, a filha, a filha do pai morto. Um mecanismo biográfico que se faz pelo outro.

Se o trabalho da diretora é uma arqueologia, uma volta ao passado (é lá que o pai existe e lá que foi morto), a busca é o que a mantém no presente para que haja filme. Num movimento que precisa alinhar tempos, o processo de Flávia se faz em “atos de busca”: pesquisar arquivos dos jornais da época e entrevistar os personagens envolvidos; colher lembranças (seja nos depoimentos da família e amigos, seja nas cartas, gravações e fotografias); refazer percursos e paradas, voltar às cidades por onde esteve na época do exílio da família (a casa onde morou no Chile, a escola onde estudou, o hospital desativado onde viveu na Argentina, lugares onde o pai esteve na Venezuela) e construir cenas.



FIGURA 1 **Atos de busca**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

Ao longo do filme, esses atos de busca se concretizam num arranjo heterogêneo de formas visuais e sonoras, recoberto, em sua maior parte, por uma constante: a narrativa em primeira pessoa – a voz *off* de Flávia – que traz as reminiscências da família, de sua infância na clandestinidade, do convívio com os militantes, do exílio, da anistia, da volta ao Brasil. São camadas de imagens de materialidade e natureza diversa que, conjugadas com depoimentos, legendas, gravações e, principalmente, as confissões da diretora/personagem, promovem deslocamentos temporais. Dentre tais camadas, duas formas de imagem parecem se destacar nos modos através dos quais o passado se materializa em figurações mnemônicas: uma proveniente dos arquivos, principalmente fotografias, as imagens-vestígio; e outra que emoldura espaços, cria cenas e refaz caminhos, as imagens-auráticas.



### 3. Imagens-vestígio

No movimento de volta ao passado, as imagens buscadas nos arquivos constituem peças fundamentais. Referimo-nos aqui especialmente às fotografias, mas também às cartas, recortes de jornal, documentos, gravações: rastros deixados por Celso e sua família, os vestígios materiais que restaram, alguns guardados nas caixinhas e gavetas onde se acumulam lembranças de uma vida, outros protegidos pelos arquivos das instituições. No caso da família Castro, tais vestígios sobreviveram aos

tempos difíceis da clandestinidade e do exílio e, ainda, a uma narrativa dos vencedores.

Ao discorrer sobre o conceito de rastro em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (2012) chama atenção para seu estatuto paradoxal, que envolve tanto a questão da manutenção quanto do apagamento do passado. Por um lado, Benjamin critica a vontade burguesa de deixar rastros de sua existência, o que seria uma forma de preservar a hegemonia de uma classe dominante e, ao mesmo tempo, de resistir às forças do capitalismo avançado que empurravam o indivíduo para o anonimato das grandes cidades. Por outro lado, o imperativo “Apague os rastros”, citado por Benjamin do poema homônimo de Brecht, remete também à cautela que deve ter o refugiado e o ilegal, uma condição que seria vivida pelo próprio filósofo, perseguido pelo regime nazista. Como pontua Gagnebin,

*a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, die Unterdrückten) (...) e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos e das obras do passado (...). Procuram por aquilo que escapa ao controle da versão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação. (2012, p. 33)*

Ao apresentar os vestígios da trajetória de uma vida, o cinema oferece outras possibilidades de leitura do passado, no presente do filme. Em *Diário de uma busca*, a câmera procura por esses vestígios, retira-os do esquecimento, buscando neles, quem sabe, algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito. E, ainda que não sejam capazes de preencher completamente



as lacunas da história, mesmo em sua precariedade, os rastros podem ser “a mais forte imagem de uma presença que já foi, isto é, como uma ausência” (GINZBURG, 2012, p. 126). Trata-se aqui de uma outra dimensão paradoxal do rastro, esta comum à noção benjaminiana de aura: presença de uma ausência, ausência de uma presença.

*Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2009, p. 490)*

Rolf-Peter Janz, ao comentar este trecho de *Passagens*, assinala sua dificuldade em discernir a aura e o rastro, já que “ambos apontam para a ausência de algo presente” (2012, p. 20). O autor apóia-se na última frase do fragmento citado para marcar a diferença entre um e outro. Ademais, Janz prefere utilizar o termo “experiência aurática” ao invés de aura, argumentando que a noção refere-se mais a uma categoria da percepção sensorial do que a uma qualidade da coisa ou da obra de arte como, aliás, defende o próprio Benjamin.

Veremos que o filme de Flávia Castro não prescinde de ensejar uma experiência aurática, nos termos formulados por Janz. Entretanto, no trabalho com o material de arquivo, prevalece o movimento descrito por Benjamin que concerne ao rastro: o de se “apoderar da coisa”, de buscar nelas isso que passou. “Em relação ao rastro, (...) desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva”, afirma Janz (2012, p. 20).



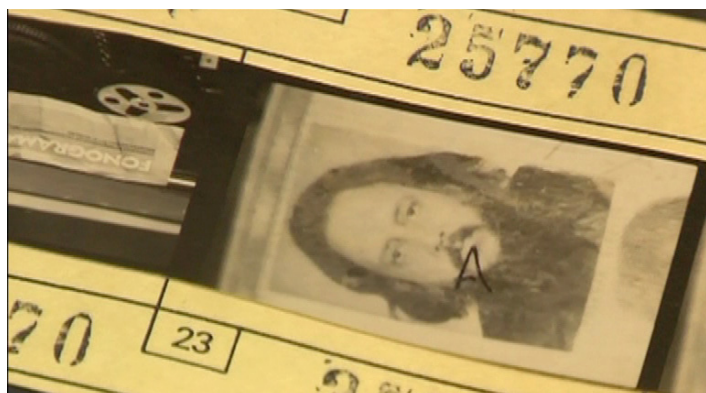
Como rastros, as fotografias são objetos privilegiados, onde podemos procurar aquela “pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”, na célebre formulação Benjamin (1994, p. 93). Capazes de apresentar, diante de nós, o que está ausente, elas se prestam a ser manipuladas, examinadas, ordenadas, na tentativa de reconstrução de um percurso. Como rastros, elas precisam de um leitor que vai operar a conexão entre o presente e o passado. Em *Diário de uma busca*, é a diretora que retomará os próprios rastros e os do pai, em particular as fotografias. Como observa Philippe Dubois<sup>6</sup>, o “cinema do Eu” passa sempre pela *mise-en-scène* da fotografia: “o ‘Eu’ autobiográfico só se instaura pelo intermédio obrigatório da imagem fotográfica. Um não funciona sem o outro” (2012, p. 5). Essas superfícies, que guardam uma fatia única e singular de espaço-tempo, um “pequeno bloco de *estando-lá*, pequena comoção de aqui-agora, furtada de um duplo infinito” (DUBOIS, 1994, p. 161), serão remontadas no presente do filme para inscrever a história da filha que busca pela história do pai ausente.

A primeira imagem é uma foto recortada de jornal que surge da tela escura. Ouvimos um som ritmado, seco, do que poderiam ser passos que avançam num corredor, talvez. A imagem se apresenta isolada, sem manchetes, sem legenda, moldura negra, impressão ruim. Uma imagem difícil, de difícil leitura. No primeiro plano, divisamos a cabeça de um homem, muito ferido, cujo corpo se estende numa mesa de necrotério. Ao fundo, um outro corpo? A imagem não dura, logo se apaga. Resta enigmática, encerrando em si a verdade e a obscuridade que, como observa Didi-Huberman, constituem o “duplo regime de qualquer imagem” (2012, p. 52).

Enquanto Flávia narra as circunstâncias não elucidadas daquela morte, dada pela polícia como suicídio, a câmera passeia por fichas de um



arquivo fotográfico de jornal. Palavras-chave, códigos e números situam as imagens: POLÍCIA, ASSALTOS, CAPITAL, OUTUBRO, 1984. As fotografias figuram aí como documentos que registram um fato. São imagens cruas, iluminadas por um flash inquisidor. Se, em si mesmas, elas são apenas os restos de um acontecimento nebuloso, a estrutura do arquivo procura lhes impor um sentido. À violência da morte do pai, vem se somar a violência do arquivo, que reserva a ela um certo lugar: o do fato policial, noticiado nas manchetes dos jornais que também vemos se suceder na tela.



135

FIGURA 2 **Foto de Celso no arquivo**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

No entanto, se o arquivo classifica, cataloga, destina um lugar, por outro lado, as imagens ali depositadas permanecem abertas ao futuro, pode-se interrogá-las a qualquer tempo, fazer-lhes outras perguntas:

desmontar e remontar o arquivo. Assim como o personagem das histórias de detetive apreciadas por Benjamin, Flávia empreenderá uma leitura desses rastros em sua tentativa de construir uma versão da história da morte do pai. É a partir dessas fotografias, por exemplo, que se apresentam os personagens principais do episódio e ressurgem (e se implicam) os envolvidos na investigação policial e jornalística. Embora não tente dissecá-las, a câmera se detém sobre algumas delas, muitas jamais publicadas, vistas pelo espectador à luz dos relatos dos que viveram aquela história, colhidos mais de vinte anos depois: a porta do apartamento arrombada, as armas, a cena do crime ocupada pelos policiais. O testemunho do jornalista que saiu ao encalço dos documentos e objetos encontrados no apartamento, que provariam o passado nazista do alemão, é montado com as fotografias do arquivo do jornal, atestando seu relato: os policiais que escoltavam o material saindo da delegacia, uma maleta, os cofres abertos no porta-malas de uma Kombi. Configure-se assim uma espécie de montagem cruzada (DIDI-HUBERMAN, 2012): por um lado, tais imagens são tomadas como indícios materiais do que se conta, evidências físicas de que aquilo estava lá, do mesmo modo como os objetos que elas mostram são provas relacionadas ao crime; por outro, o relato do jornalista restitui às imagens do arquivo do jornal (retiradas da folha de contato que fixa os fotogramas na sequência em que foram tomados) as circunstâncias de sua produção.

Logo no início, porém, a investigação de Flávia encontra um limite que não conseguirá ultrapassar: fica mais ou menos claro que não se tratou de um suicídio e que o suposto nazista era uma peça fundamental da história, como dirá depois o irmão Joca. A investigação continua à medida em que o filme avança. Mas poderiam o cinema ou a fotografia revelar a verdade oculta do passado? Não, não poderiam. Para o irmão, a verdade está num lugar impossível de se encontrar, está com o pai. Já Flávia





parte dessa impossibilidade, de um fracasso constituinte da experiência cinematográfica: o cinema não pode revelar “a verdade”. O que há de verdadeiro no cinema é o filme ele mesmo, por isso, é na sua escritura que ela vai se arriscar. Como nos ensina Benjamin, o conhecimento existe apenas em lampejos e o texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo (2009 p. 499).

O enigma persiste e pontua toda a narrativa. Se a propriedade de atestação das imagens fotográficas é convocada nas cenas que investigam as circunstâncias da morte de Celso – ali onde o cinema olha para fora e documenta o fato –, na dimensão mais intimista e confessional do filme as fotografias funcionam de outro modo. Aqui, trata-se principalmente de imagens extraídas de arquivos de família que, por sua natureza, inclinam a uma outra experiência. São imagens carregadas de afetos, assim como são as fotos de qualquer álbum de família. Embora singulares, originárias de uma biografia particular, elas nos tocam talvez porque sejam capazes de evocar experiências ordinárias, comuns a todos: o nascimento, a infância, a lembrança da casa onde se viveu, os rituais importantes, os bons encontros.

O trabalho com essas imagens se mostrará mais potente para fazer aparecer a figura do pai ausente e da filha. Com elas, faz-se a aparição de uma proximidade dos pequenos eventos distantes no tempo e no espaço, faz-se brilhar algo da qualidade das experiências vividas. Lampejos.

Para que a foto marque a inscrição autobiográfica do “Eu” no cinema, é necessário um dispositivo particular, “uma configuração singular de imagem e palavra”, atenta Philippe Dubois (2012, p. 5). Em *Diário de uma busca*, uma das possíveis aproximações é com o dispositivo do álbum de família: as fotografias apresentadas cronologicamente, o ocasional



recurso às legendas, a presença de um narrador. No filme, predomina a voz de Flávia, que narra os acontecimentos, relata suas memórias, suas experiências e suas reações de menina ao que ainda não podia compreender. Esse arranjo de imagem e palavra se altera, por exemplo, quando fatos políticos decisivos incidem no percurso da família Castro. Os recortes sucessivos da foto de uma pacata reunião familiar, no quintal da casa dos avôs, são montados com o anúncio feito no rádio do Ato Institucional nº5, que deflagra a fase mais dura da ditadura no Brasil e impõe uma reviravolta na vida de todos ali presentes. Noutra sequência, os sons de uma passeata invadem as fotos de Flávia e Joca, que brincam na janela da casa onde moraram no Chile. Deste período, um retrato de Joca criança surge, enquanto ouvimos o locutor comunicando o golpe militar que depôs Salvador Allende. A imagem insere-se entre os planos de um pátio, tomados nos dias de hoje, o mesmo pátio onde estava Joca, marcado pelas sombras do mesmo caramanchão. As gravações acrescentam às imagens fotográficas mais um grão do acontecimento: sente-se o peso da grande história, que atravessa a existência dos dois irmãos, uma história menor.



FIGURA 3 **Joca e Flávia**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

Ao narrar a trajetória de Celso com as fotografias, o filme mobiliza, além do relato de Flávia, as falas de familiares e amigos. Fotos e álbuns aparecem às vezes em cena, nas mãos dos entrevistados, funcionando como um gatilho de memórias. As imagens de Celso vão se desdobrando ao longo do tempo: o menino entre as irmãs, o jovem filho de comunista que vestia terno, o pai militante de camisa aberta no peito, o homem de barba vivendo o exílio, alguém sem lugar na volta ao Brasil. Em certos momentos, a busca da filha pelo pai nas fotografias se torna mais explícita, parece querer “encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, ‘tal que em si mesmo’, para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária” (BARTHES, 1984, p. 159). A câmera demora-se um pouco mais, move-se em silêncio, como na imagem que mostra Celso segurando a filha recém-nascida. O olhar de Flávia, no presente, procura o olhar do pai, tão jovem ainda, que contempla amorosamente seu bebê. Não há palavra, apenas a imagem que presentifica um instante único. A maneira de apresentar essa fotografia contrasta com a forma como o retrato de Celso, mais velho, tomado talvez pouco antes de sua morte, será mostrado pela câmera. Sobre essa imagem, em que o retratado parece ser surpreendido pelo fotógrafo, o movimento do *zoom* vacila, alguém tenta reposicionar a foto que, por fim, permanece desenquadrada. A imagem de Celso escapa. A incidência dessas fotografias silenciosas produz uma breve ruptura na linearidade da narrativa, o tempo se adensa. Os instantes fixados na superfície fotográfica abrem-se, no presente do filme, com maior intensidade, à presença da morte que virá e que já aconteceu.



## 4. Imagens-auráticas

Se as fotografias que a câmera de Flávia escrutina trazem essa dimensão indicial, quase tátil, que aproxima eventos distantes no tempo, sem desfazer a intangibilidade do objeto da busca, a espessura do passado, isso se dá em função do presente do filme, da ação que conjuga esses vestígios para que haja filme. A busca pelo que se foi é sempre um arranjo no presente, por isso um ato, e nesse processo uma outra camada de imagens vem coadunar com essa tensão entre proximidade e distância, presente e passado, numa dialética constante.

Soldadinhos de plástico na soleira da janela, roupas penduradas no varal, um escorregador abandonado num parque vazio em dia de chuva, pés de crianças brincando num pátio, um portão de ferro gradeado trancado... Sem o mesmo lastro com o real que o registro fotográfico expõe, a força dessas imagens está entre o onírico e o lúdico, a imaginação e a memória, já que parecem ser feitas de uma matéria tão porosa quanto aquelas que forjam as construções visuais da mente, do pensamento, do sonho, da rememoração. Diferente das fotografias do álbum de família que, mesmo em sua particularidade, guardam a proximidade no que há de ordinário ali, no traço que constitui o comum, essas imagens-auráticas não possuem a princípio, nelas mesmas, a qualidade distintiva de um momento específico, a peculiaridade que identifica o espaço, personagens e momentos. São imagens quaisquer, próximas – como laranjas soltas no chão do pátio –, mas que se apoderam de nós porque são atravessadas por algo que não está ali, pelo que falta, pelo fora que evocam. Como diz Rolf-Peter Janz a partir do exemplo de Benjamin, “algo próximo, um galho por exemplo, evoca a aura de um fenômeno que está distante” (2012, p. 20). Tal fenômeno evocado no filme tem uma especificidade, carrega o particular. Ele se insinua na similaridade dos enquadramentos sempre



enviesados e fixos, num certo desfocamento, que torna uma cena comum, opaca, e no atravessamento da voz *off* de Flávia a relembrar, no mesmo tom, sua infância. Enquanto o vestígio no filme traz nas fotografias de família a abertura para o comum, nas imagens-auráticas, o comum traz a singularidade de uma vida.

Nesse movimento inverso, mas não oposto às imagens-vestígios, que na forma do rastro, como já dito, aponta para “a ausência de algo presente” (JANZ, 2012, p. 20), as imagens-auráticas também são fragmentos de um tempo e um espaço cujo encaixe em um todo se dá por uma experiência mais sensorial, um “processo perceptivo atmosférico”, portanto, uma experiência aurática nos termos de Janz. Tais imagens não carregam consigo os sinais das possibilidades de seu encaixe num arquivo familiar ou institucional, mas guardam uma aleatoriedade. Elas vêm preencher de luz uma memória de menina que a voz *off* organiza textualmente.

Num enquadramento fixo, a uma certa distância, um escorregador resta só sobre uma poça d’água, em meio a um parque qualquer. Chove, e pessoas passam pelo quadro com seus guarda-chuvas. Depois de um tempo, outro enquadramento fixo, bem mais próximo, recorta apenas parte do brinquedo, vemos as gotas que nele escorrem, e pessoas continuam a entrar e sair do quadro, agora mais próximas e semi-desfocadas. A voz doce e feminina diz:

*- Uma mala aberta sobre a cama, a mão da minha mãe jogando roupas dentro, meu pai indo e vindo. Faço perguntas, mas não entendo porque viajar de repente, no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do seu aniversário. O silêncio deles me irrita e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará. Meu pai sorri, mas não responde.*



Percebemos que a “qualqueridade” dessas imagens – cenas possíveis de se encontrar ao virar a esquina, como um brinquedo abandonado num parque vazio –, não resiste sem tensão ao enquadramento que lhes reservam algo de enigmático, solitário, lacunar: na forma como espaço é moldurado, no modo como os objetos são recortados e isolados, na impossibilidade de ver pouco além de texturas, pedaços e esboços. Esse comum é tomado pelo olhar infantil que a narração da adulta, na performance da criança, reitera. A afirmação “Ninguém viaja no dia de seu aniversário”, carrega um forte sentimento de indignação da menina que, se está fora de campo, não está mais fora da imagem.

Num outro momento, vemos um enorme lençol branco pendurado no alto de uns arbustos, quase tocando o céu. Flávia conta que, na escola, ao ser perguntada sobre a profissão de seus pais, respondeu que faziam reuniões, e que Celso pediu-lhe então para dizer qualquer outra coisa, que ele era bombeiro ou astronauta, menos reuniões. É como se, ao se deparar com um lençol que seca no varal em uma paisagem qualquer, aquela materialidade, em sua singeleza, se ligasse a uma imagem que chega pela memória. Tal “aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 1983, p. 101), não se deve somente à criança que Flávia foi, à vida de menina, mas à centelha de uma visão inocente, irrecuperável em sua totalidade, do mundo infantil para o adulto. Essas cenas constituem os momentos em que a voz de Flávia relembra o início da experiência do exílio e figuram as memórias de sua mais tenra idade.





FIGURA 4 **Lençol**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

O texto que ouvimos não será a narração de um acontecimento, como percebemos no *off* de outras cenas, que querem antes de tudo reconstituir a história do pai, mas um relato, bastante vívido em suas interjeições, como se procedesse, em sua sinceridade, da leitura mesma de um diário. “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições de realidade comedida que é a nossa”, diz Blanchot (1984, p. 272). O diário é aquele registro que pode reter o espírito do momento, a confissão de um estado, por isso certos sentimentos infantis se encarnam no relato:

*Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não alcançar sobras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade... (BLANCHOT, 1984, p. 271)*



De um quarto escuro, vemos frontalmente, em câmera baixa, uma janela clara que dá para a janela de outro prédio. Enfileirados na soleira, vários soldadinhos de plástico, pequeninos. Ouvimos:

*- Passamos o dia inteiro num apartamento escuro de um só cômodo dividido por um gigantesco armário... Joca e eu pegamos um bloco e brincamos de reunião. O nosso vocabulário se enriquece de ismos de todos os tipos: internacionalismo, leninismo, marxismo...*

Se essas imagens-auráticas podem evocar algo próprio do que se foi, do que já não é mais, é na força da simplicidade infantil que atravessa a narrativa. É porque essas imagens-auráticas evocam sensorialmente uma experiência de desencaixe entre o mundo infantil e o adulto. Elas sugerem no fragmento de um brinquedo que resta isolado num parquinho qualquer, nos soldados em miniatura, na câmera baixa que olha a janela ou o lençol no alto, aquilo que da infância é roubado pelos protocolos e regras da vida adulta.



*Aquilo que o brinquedo conserva do seu modelo sagrado ou econômico, aquilo que deste sobrevive após o desmembramento ou a miniaturização, nada mais é que a temporalidade humana que aí estava contida, a sua pura essência histórica. O brinquedo é uma materialização da historicidade contida nos objetos, que ele consegue extrair por meio de uma manipulação particular. Enquanto, na verdade, o valor e o significado do objeto antigo ou do documento é função de sua antiguidade, ou seja, do seu presentificar e tornar tangível um passado mais ou menos remoto, o brinquedo, desmembrando e distorcendo o passado ou miniturizando o presente – jogando pois tanto com a diacronia quanto com a sincronia – presentifica e torna tangível*



*a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o “uma vez” e o “agora não mais”: (AGAMBEN, 2005, p. 87)*

Nesse momento, a militância, o exílio, a história de um país, é vista pelos olhos de menina, a inocência que precisa se render para que uma vida em comum com os pais e todo um ideal revolucionário seja possível. Logo após vermos os soldadinhos na janela, sobre uma outra imagem do mesmo lugar, a câmera ainda baixa, Flávia conta que foi reprimida ao chamar o pai pelo nome verdadeiro (e não o nome de guerra) e, envergonhada por isso, passou o resto do dia no banheiro. Nessa cena, o universo infantil que se insinua, mesmo que na voz adulta da cineasta, fratura aquela imagem isolada: os soldados de brinquedo tocam algo bem maior e complexo (a guerra? a revolução?) incompreensível aos olhos diminutos que estariam no antecampo<sup>7</sup>, a brincar. No entanto, nesse antecampo pressuposto, imaginário, é a criança, a brincadeira, a meninice que resiste, ainda que o universo adulto se imponha todo o tempo. O deslocamento temporal, a ligação entre o passado e o presente, se faz também aí, quando as cenas em sua composição imagética e narrativa permitem que o mundo adulto e o infantil se encontrem num só tempo, sem se misturarem.





FIGURA 5 **Soldadinhos**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

Entre as imagens que Flávia cria para figurar suas memórias de menina, estão também aquelas nas quais ela de fato reencontra um cenário do passado, a busca nos lugares onde esteve, das casas onde morou, dos trajetos que fez. Quando ela volta à escola que frequentou no Chile, vemos as crianças brincando no pátio, de longe, pelo vidro. O som abafado é de brincadeira, riso e cantoria de um grupo de meninos. Sabemos que Flávia não está ali, não se trata de uma imagem de arquivo, mas é a câmera, ao olhar de longe, timidamente, como quem quer participar da cena, mas sem coragem de fazê-lo, que faz, no presente da cineasta, cintilar uma aura de sua infância. Quando ela volta à casa em que morou com os pais no Chile, após uma breve conversa com os atuais moradores, a câmera acompanha uma menininha de costas que segue os adultos pela casa. Sabemos que não é diretora mas, num lampejo, ela é projetada naquele corpo de criança. Novamente, esses espaços são emoldurados,



de maneira sempre um pouco enviesada, como se fosse impossível vê-los por inteiro, como se só parte deles restasse em sua lembrança ou, ainda, como se só aquele pedaço pudesse ser retido por uma criança.

## 5. Entre o pessoal e o coletivo

As imagens-auráticas e as imagens-vestígio se entrelaçam ao longo de toda narrativa, às vezes em arranjos fluidos que deslizam de uma forma a outra. Como na volta ao Nosocômio, antigo sanatório, outrora desocupado, onde Flávia, Joca e a mãe, junto com outros refugiados brasileiros, ficaram abrigados por alguns meses em Buenos Aires. Aqui, revela-se o desejo não apenas de reencontrar um lugar do passado, mas de tornar presente a força de um vínculo mais estreito entre a menina Flávia e aquele espaço. A imagem qualquer do vai-e-vem das formigas, observadas muito de perto, conjuga-se aos planos que enquadram os cenários vazios, dominados no passado pela turma do “Comitê Anti-Equatoriano”, como se autodenominavam as crianças exiladas, que viviam soltas e livres dentro dos muros do terreno convertido em um grande quintal. Algumas fotografias trazem os sorrisos abertos de uma família ampliada, forjada pelas circunstâncias políticas, que compartilhou aquele espaço, no que parece ter sido um período de trégua entre a fuga de um país para outro. Tais imagens, mostradas a uma funcionária do hospital hoje reativado, é que autorizam a entrada da equipe do filme ali. E, na janela onde as crianças foram fotografadas em uma longínqua ocasião festiva, Flávia vai depositar cuidadosamente essas mesmas fotografias, numa espécie de ritual, como se quisesse reavivar sua ligação com o



lugar, como se pudesse, com esse gesto, tornar presente aquilo que não está lá mais e que se apresenta na imagem apenas como os vestígios de um tempo feliz.



FIGURA 6 **Nosocômio, Flávia e a mãe**

Frames do filme *Diário de uma busca* (2011), de *Flávia Castro*

Por sua vez, os fragmentos das cartas e dos textos escritos por Celso – rastros de sua existência, assim como as fotografias – constituem pequenas sequências cuja unidade é dada quase sempre pela voz de Joca que, no filme, assume a voz do pai.<sup>8</sup> Também aqui, as imagens passam de um registro a outro, sem sobressaltos: ora a câmera percorre com vagar os velhos papéis onde o Celso deixou sua letra; ora se ocupa de fotografias e recortes de jornal; mas, principalmente, investe nas imagens-auráticas que a filha inventa para o pai. Nelas, predominam os planos em movimento tomados de dentro de carros, ônibus ou metrô. A câmera subjetiva se



desloca por paisagens cada vez mais desfocadas, cada vez mais soturnas à medida que o filme avança junto com a trajetória de Celso. Com esses escritos, revela-se como, aos poucos, a sua força de combate vai dando lugar a um sujeito deprimido, cujo projeto político fracassou.

Se o filme lida, na apropriação mais vulgar do termo, com um tema “político”, a história de Celso, um militante do Partido Operário Comunista exilado do Brasil na ditadura, é no movimento delicado que tenta reencontrar os vínculos entre o “uma vez” e “agora não mais”, entre o tangível e o temporal, que a potência política se expande. Nessa operação, uma escrita pessoal mobiliza os afetos para que uma história coletiva se aconchegue sem se render ao discurso hegemônico daquele período. Trata-se, assim, de uma história que nunca é inteira ou sintetizada, porque só pode surgir encarnada no domínio da experiência. Seu caráter é imaneente no sentido em que traz a marca singular daquele que narra o que viveu. Se essa narrativa é capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias, de sentido único, é porque toma forma a partir de um material poroso e lacunar que compõe a memória de cada um.

Ciente da impossibilidade do cinema e da história de revelar a verdade, o filme aposta no processo de busca e na montagem que recria uma história possível. De um lado, os atos de busca, em sua abertura, se não podem ser uma volta ao passado, podem evocar lampejos de um outro tempo no presente das imagens, dos encontros, dos trajetos refeitos e dos espaços revisitados. De outro, o controle da estrutura diegética pode fabricar uma narrativa que, ainda que seja cronológica e amarrada, é fraturada por biografemas<sup>9</sup>, como bolsões temporais que fazem passado e presente se tocarem não por meio de um decurso, mas por saltos. É nesse movimento dialético, onde temporalidades se cruzam no trabalho da imagem, que uma história menor, pessoal, da filha, descerra passagens para uma outra,



maior, de um tempo coletivo, que só sobrevive aos pedaços, também ela miniaturizada na vida do pai, de uma luta que fracassou.

Celso Castro, o revolucionário, que morreu nos anos oitenta, em circunstâncias misteriosas na casa de um suposto nazista, é o pai, o marido, o irmão, o amigo, cujo ideal político de uma vida nunca se apresenta em grandes feitos, mas sim num desejo de mudança que, se leva à ação, leva também à frustração, à apatia, à incapacidade de se adaptar e de seguir acreditando. Quando a investigação que ocorre no presente se junta, no tempo do filme, à história contada, e a morte de Celso se aproxima, nenhuma grande revelação foi feita. Ficamos com o homem que pode ser qualquer um daqueles que, com suas malas, vemos atravessar uma porta de vidro do aeroporto. Um homem para quem a Anistia não poderia ser uma celebração, mas o lamento da certeza de que todos aqueles que se enlaçaram numa luta foram vencidos e que, uma vez de volta ao Brasil, se vê incapaz de uma ação política mais combativa nos partidos existentes. Ficamos com um homem comum, para quem, como conta o amigo Pilla Vares, a reflexão política se converteu em algo doloroso. É o pai desempregado e descrente que confessa à filha que seu cotidiano é insuportável, que suas neuroses e angústias complicaram não só sua vida, mas a das pessoas que amava, e o “transformaram num cara amargo”.



## Notas

- <sup>1</sup> Professora Adjunta do Departamento de Fotografia e Cinema da EBA-UFMG, doutora, annakarina.cb@uol.com.br.
- <sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Comunicação da FAFICH-UFMG, doutora, roveigadevolta@gmail.com.
- <sup>3</sup> "Mais uma vez verifica-se o princípio da inscrição verdadeira como verdade de inscrição, quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, sincronismo" (COMOLLI, 2006, p. 25).
- <sup>4</sup> Segundo Eduardo Escorel, "para cada material só existe um filme e que a questão toda é conseguir – e, às vezes não – decifrar qual é o filme que está contido naquele material. O trabalho da montagem é esse trabalho de decifração de uma coisa que, na verdade, já está contida ali, de diferentes formas, e em diferentes filmes" (MOURÃO e LABAKI, 2005, p. 154).
- <sup>5</sup> Recentemente, o cinema brasileiro vem reunindo um grande volume, principalmente nos circuitos alternativos, de filmes de forte traço íntimo, doméstico, familiar. *Diário de uma busca*, de Flávia Castro (2011); *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar (2012); *Elena*, de Petra Costa (2012); *Otto*, de Cao Guimarães (2012); *Vento de Valls*, de Pablo Lobato (2013), são alguns longas que poderíamos nos permitir aproximarmos ou distanciarmos dessa modalidade de escrita pessoal, o cinema de busca.
- <sup>6</sup> A afirmativa de Dubois refere-se aos filmes de Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis Frampton abordados no texto "A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno" (2012).
- <sup>7</sup> Chamamos de antecampo não qualquer espaço fora de campo, mas aquele situado atrás da câmera, diante da cena.
- <sup>8</sup> O irmão é um personagem que funciona como eco do pai. Na voz masculina que lê as cartas, na fisionomia (o rosto barbado), na ação compulsiva de fumar (Celso aparece nas fotos sempre com o cigarro na boca), ele coloca no fluxo do presente (o cinema) o que só resta por uma operação embalsamadora do passado (a fotografia). Ao mesmo tempo, é um elemento desestabilizador, aquele que questiona o filme de dentro. Descrente dos métodos da irmã, ele tensiona o poder do cinema de se aproximar da morte.
- <sup>9</sup> Referimo-nos aqui ao termo cunhado por Roland Barthes e incorporado à crítica literária como "aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade" (CEIA, Carlos: s.v. "Biografema"; *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso: 27/04/2015). Em *A câmara clara*, Barthes assim o define, relacionando-o à fotografia: "Ela me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo [...]. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia" (1984, p. 51).



## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: Mourão, M.D. e Labaki, A. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os catadores e eu. Catálogo da mostra *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*, CCB, p. 25-27, Ago./Set. 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- CEIA, Carlos. s.v. "Biografema", *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 27/04/2015.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção*, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps?* *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, UFMG-FAFICH, v.3, n.1, p. 10-47, Jan./Dez., 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*. São Paulo: Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, v.1, n.1, junho, 37p., 2012. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37>>. Acesso: 27/04/2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 27-38.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 107-132.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 13-25.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*. UFMG-FAFICH, v.8, n.2, p. 12-27, Jul./Dez., 2011.
- MOURÃO, M.D.; LABAKI, A (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ROSEMBERG FILHO, Luiz. *Godard – Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986.





## 6. O cinema desabrigado e experiências no presente: figurações da vida (em) comum em *Transeunte* e *O céu sobre os ombros*

César Guimarães<sup>1</sup>

Fernanda Salvo<sup>2</sup>

*Exalamos nossa existência; de brasa em brasa  
esvai-se nosso aroma. Às vezes alguém nos diz:  
penetraste meu sangue — este quarto, a primavera,  
estão cheios de ti...É inútil, ele não nos retém;  
desaparecemos nele e à sua volta.*

*Rilke. A segunda elegia*

Em 2012, numa intervenção na XV Mostra de Tiradentes, Eduardo Escorel caracterizou o cinema no qual ele e sua geração se engajaram como uma casa ameaçada pelo desastre.<sup>3</sup> Na ocasião, o crítico e cineasta mencionou o depoimento de Jean-Claude Bernardet diante do falecimento de Gustavo Dahl: “Sinto essa morte como se desabasse o telhado de casa já antiga que ainda consegue se manter mais ou menos em pé, mas cada vez menos”.<sup>4</sup> Se essa metáfora evoca filiações e pertencimentos (não destituídos de conflitos), experiências partilhadas e transmitidas (mas também perdidas ou esquecidas), será que poderíamos tomar o cinema brasileiro contemporâneo como uma casa feita de referências múltiplas, destituída de um ponto único de identificação e agregação, exposta ao contato com a vizinhança que a cerca?



153

Sem que ainda saibamos qual nome dar a essa casa, coabitada por muitos, parece-nos que alguns filmes recentes, cuja escritura se faz em contiguidade com o mundo vivido e com os espaços cotidianos – como escreveram Cláudia Mesquita e André Brasil<sup>5</sup> – traduzem nossa experiência histórica sob novos expedientes expressivos: presença de atores não profissionais (que carregam consigo vestígios documentais sob a pele dos personagens), permeabilidade entre a dimensão documentária e ficcional, atravessamento do microcosmo subjetivo pelas forças que conformam os espaços urbanos, desestabilização das identidades, exploração dos campos de expressão sensível contidos nas práticas da vida ordinária, criação de formas de comunicação entre a *domus* e o espaço público. Escolhemos os filmes *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010), governados por estilísticas bem distintas, para adentrar essas outras casas inventadas pelo cinema brasileiro nos dias de hoje: modestas, construídas com esforço ou, em tantos casos, destinadas a permanecer inacabadas, tijolos sem reboco, feitas de materiais improvisados.



FIGURA 1 **Frame do filme *O céu sobre os ombros*  
(Sérgio Borges, 2010)**

Incontáveis são as casas que figuram no cinema brasileiro; como seu inventário demanda um trabalho enciclopédico, voltemo-nos apenas para o passado recente. Em abril de 1986, em uma edição da revista *Filme Cultura* dedicada às greves na região do ABC a partir de 1978, Jean-Claude Bernardet notava que, se os documentários, atraídos pelo espaço da casa, buscavam uma intimidade para além das relações de trabalho na fábrica, foi uma ficção – *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) – que primeiro alcançou o que até então fora vedado àquele gênero: “acompanhar a greve no cotidiano da vida familiar”.<sup>6</sup> Será que o inverso, porém, já não havia ocorrido um pouco antes, como uma exceção? Acaso não vemos (e ouvimos) em *Cantos de trabalho* (1976) algo que seria vedado a *São Bernardo* (1972), isto é, alcançar o fora-de-campo da ficção – o real tão próximo e ainda assim invisível – na vizinhança da sede da fazenda? (Lembremos, por exemplo, do trabalho de homens, mulheres e crianças que carregam o barro para tapar as paredes da casa do lavrador). Na década anterior, por sua vez, Hirszman nos situara em outra casa, a de *Nelson Cavaquinho* (1969), ao filmar silenciosamente o quarto modesto do sambista, a cozinha com seus poucos utensílios, o quintal abandonado por onde passeavam galinhas. E quatro anos antes, ele passara pela casinha do subúrbio, moradia de Zulmira e Tuninho em *A falecida* (1965).

Quando seguimos outros filmes e autores em seus diversos modos de constituir as casas – segundo o regime da ficção ou do documentário – os exemplos se multiplicam exponencialmente: casa do burguês, da classe média, dos pobres, deserdados, marginais, favelados, dos sem-teto, dos pescadores, dos índios acampados à beira das estradas. Se os exemplos pinçados da obra de Leon Hirszman podem soar deslocados,



eles nos permitem, contudo, destacar dois grandes princípios heurísticos. O primeiro enlaça a singularidade da experiência histórica que atravessa os filmes à composição estética de que estes se valem para inventar seus mundos. Assim, comparar as casas de ontem e de hoje – com suas formas singulares de vida encarnadas em atitudes, falas e modos de habitar o espaço – pode nos ajudar tanto “a ter uma ideia das esperanças e anseios, das angústias e sofrimentos dos contemporâneos de então”<sup>7</sup> quanto a perscrutar as possibilidades que pulsam no nosso presente. O segundo princípio afirma que toda casa tem seu fora – desde o entorno mais próximo até o cosmos – com o qual mantém relações diferenciadas: abertura, clausura, troca, passagens, como escreveram Deleuze e Guattari sobre a obra de Proust:

*Tudo começa pelas casas, que devem todas juntar suas dimensões, e dar consistência a compostos, Combray, o palacete de Guermantes, o salão Verdurin; e as casas elas mesmas se ajuntam segundo interfaces, mas um Cosmos planetário já está lá, visível ao telescópio, arruinando-as ou transformando-as, e absorvendo-as no infinito do fundo.*<sup>8</sup>



É nessa relação com o fora que a casa acolhe seus visitantes: vizinhos (cada vez menos, nos dias de hoje), estrangeiros (quando não são escorraçados como animais) ou espíritos (se o mundo dos homens não se separa daquele dos deuses, como presenciamos, por exemplo, em *Quando os Yâmiy vêm dançar conosco*, filmado no contexto dos povos Maxakali<sup>9</sup>). Para além da sua configuração como tema, cenário ou motivo incidental, a casa, assim como outros espaços habitados ou percorridos, podem ser tomados verdadeiramente como um modo de composição estética dos filmes.

Leon Hirszman e Eduardo Scorel habitaram, por décadas, essa casa do cinema brasileiro que hoje nos parece desprotegida, ao sustentar com dificuldade nossa experiência histórica, fustigada pelo apagamento das experiências ou pela sua dispersão. Sabemos que há, entre os dois cineastas e nós, diferenças muito marcantes no que concerne ao espaço da experiência histórica e aos meios de que dispomos para compreendê-la. Nesse arco de cinco décadas que se estende entre a aparição da casa suburbana em *A falecida* (1965) e o pequeno apartamento do centro histórico do Rio onde mora o protagonista de *Transeunte* (2010), de Eryk Rocha, os embates entre os operários e os patrões, os camponeses e os grandes proprietários de terra, o mundo rural e o urbano – que por muito tempo atravessaram o cinema brasileiro – deram lugar a novas figuras: o poder tornou-se império, e a feição do povo, multidão<sup>10</sup>. Sem que as desigualdades estruturais da nossa sociedade tenham desaparecido nesse meio século, dois fortes motivos se sobressaíram no cinema recente brasileiro, como notou Ismail Xavier: o do ressentimento (presente tanto nas “praças de guerra aberta” quanto no âmbito doméstico) e o da viagem como auto-superação<sup>11</sup>. Arriscamo-nos a esboçar aqui um terceiro motivo, como se verá a seguir.



FIGURA 2 **Frame do filme *Transeuntes* (Eryk Rocha, 2010)**

O apartamento do centro do Rio do qual Expedito avista pela janela as ruelas e as construções em volta pouco lembra aquelas casas constituídas pelos filmes brasileiros no final dos anos 1960, quando o cinema político se deslocou para as questões da família e da tradição patriarcal. Casas exasperadas pela decadência e pelo colapso da vida familiar, mundo degradado que cifrava o *ethos* nacional sob o emblema da desmedida, conforme escreveu Ismail Xavier<sup>12</sup>. No isolamento relativo do seu apartamento – alguns anos depois da morte da mãe – o funcionário recém-aposentado mergulha nos tempos mortos do cotidiano.

Planos muito próximos exibem a textura da pele, com suas nervuras, os barulhos do sono, a repetição das atividades diárias, os hábitos adquiridos há longo tempo, e fazem do apartamento uma câmara sonora que em nada lembra o tumulto daquelas casas de cinquenta anos atrás (talvez Expedito tenha sobrevivido ao desaparecimento delas). Submetido ao trabalho do luto, e por fim, exumado, do passado só restam as imagens-lembrança da vida familiar, envidraçadas na mesinha da sala. O tempo escorre em conta-gotas, e o visível é apenas uma lâmina entre o piscar das pálpebras.

Se o apartamento é um casulo relativamente tranquilo, o mundo da rua convoca outras visões e paixões. De início, elas surgem sob o signo do tumulto, quando Expedito visita o cemitério no qual a mãe foi enterrada. Em plano-sequência, as grades surgem transformadas em sombras que correm (graças aos efeitos do *travelling*), enquanto o barulho ensurdecedor das hélices de um helicóptero toma toda a cena. Já nesta sequência inicial o filme sintetiza o jogo entre os elementos visuais e sonoros que conduzirá todo seu desenvolvimento. O quadro ganha dinamismo com o movimento



da câmera no ombro, que segue Expedito e acompanha o ritmo de sua caminhada pelo cemitério, depois muda de direção para exibir os rostos de pessoas em prece ou chorando, crianças correndo pelas alamedas, até se deter nas mãos de um sanfoneiro. Enquanto a cena se desenrola, o trabalho do som desenha a polifonia que adensa o quadro com novos signos: escutamos os sons da sanfona, um sino a tocar, uma voz que profere uma missa, mulheres entoando uma música de traços regionais e o barulho dos carros que transitam ao redor.

Engolfados por esta polifonia de sons e signos, somos jogados em um círculo infernal no qual se misturam os vivos e os mortos, as sombras de Hades e as promessas da ressurreição, os barulhos atordoantes da cidade (helicóptero, sirenes, buzinas), algaravia de vozes mixadas, litanias, apelos endereçados aos santos e votos dedicados aos ausentes, enquanto crianças correm pelas alamedas. Como na canção de Leonard Cohen, *“they are leaning out for love/they will lean that way forever*: elas caminham para o amor, caminharão assim para sempre”. Essa aparição das crianças não é destituída de sentido. Reunidas aos tantos outros elementos díspares, elas entram em uma composição barroca que reúne as idades da vida.

A associação entre elementos visuais e sonoros concede uma expressividade peculiar ao filme: há sempre uma oscilação (bem regulada, ressalte-se) entre silêncio e ruído, entre o uso da câmera fixa e os micro-ritmos inventariados no interior do quadro, entre a câmera em movimento e a exploração das superfícies e dos corpos. Em várias passagens o filme abandona temporariamente o encadeamento lógico exigido pelo desenrolar da narrativa e até mesmo a dimensão figurativa das imagens para explorar, livremente, texturas e detalhes, tremulações luminosas e a aproximação extrema dos objetos, que, vistos de tão perto, tornam-se



opacos, desfocados, transformados em superfícies que a luz faz vibrar, mergulhados em um mundo quase irreal, no qual reconhecemos apenas as regiões variáveis do grão da imagem, com os inúmeros contrastes entre o preto e o branco. Essa exibição ostensiva da qualidade própria da imagem, como matéria luminosa que cria impressões táteis, concede ao filme uma dimensão marcadamente poética (que vem combinar com a articulação narrativa das sequências).

A marcante experiência estética proporcionada pela variação das escalas dos planos (que alcança o extremo da perda total de foco) e pela exploração das intensidades luminosas é tributária do trabalho minucioso da câmera, tanto em termos propriamente visuais quanto rítmicos (pois ela assume uma função coreográfica, regulando as distâncias e os tempos da aproximação e do distanciamento dos objetos e dos corpos tornados visíveis). Quando se detém em Expedito e em outras personagens, manejada de pertíssimo, ela se torna epidérmica. Especialmente no caso do protagonista, a câmera como que espreita o ritmo da respiração; os primeiríssimos planos exploram demoradamente o rosto e dão a ver as rugas e dobras da pele. E quanto mais o plano dura, mais o personagem se singulariza, anônimo e portador de uma diferença que a imagem intensifica, mas sem que possamos reconhecê-la de todo. Esses primeiros planos que recortam a fisionomia de Expedito só nos oferecem pistas vagas sobre o seu mundo interior, sem acrescentar valor dramático ao filme. Tudo se passa como se o personagem também estivesse imerso no tempo morto dos objetos que a câmera quase tornou irreconhecíveis (em razão da perda de foco).

Esse tempo duradouro é intensamente vivido por nós, espectadores, sobretudo nas cenas no interior do apartamento de Expedito, onde ações mínimas acontecem e a ausência quase completa de ruídos ou trilha





sonora acentua a duração da imagem. Como enfatiza Michel Chion (2008), a percepção do tempo da imagem é consideravelmente influenciada pelo som ou pela falta dele. No apartamento, o tempo distendido ao extremo se sustenta pela duração dos planos, pela reiteração dos espaços vazios e pelo silêncio que toma a cena. A composição entre tempos lentos e espaços silenciosos ressalta a solidão e a rotina morosa de Expedito, sobretudo na primeira parte do filme, em que ele está imerso no luto pela perda da mãe. Em contraponto ao silêncio do apartamento e à lentidão dos gestos do protagonista, o espaço exterior é preenchido pelo barulho intenso das máquinas que funcionam na obra do terreno vizinho, como se o filme quisesse mostrar que naquele momento particular vivido pelo personagem, a movimentação estava ao lado, na vizinhança. O que se move, o que vibra e o que se transforma está a um golpe de vista, bastando uma escolha de direção para mudar o rumo dos acontecimentos. O filme trabalha a oposição entre imobilidade e movimento justamente com um corte seco entre os planos. Mais de uma vez, ele nos transporta, sem transições, da sala de estar silenciosa e estática, para o barulhento e movimentado canteiro de obras. A esse respeito, lembremo-nos do que escreveu Michel Chion:

*A impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; ela só se produz quando é trazida por toda uma preparação, que consiste em fazê-la preceder ou suceder de uma seqüência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é negativo de um som que ouvimos anteriormente ou posteriormente; é o produto de um contraste.*<sup>15</sup>

Em *Transeunte*, a exploração dos ruídos ambientes, das transmissões ouvidas pelo rádio de pilha, das canções da seresta e da trilha sonora funcionam como a contrapartida do silêncio de Expedito. Talvez essa



profusão de sons, convocada sobretudo nas cenas exteriores, nos faça escutar melhor o que esse transeunte não diz com palavras. Uma das cenas mais emblemáticas, nesse sentido, é a da ida ao estádio de futebol. Ali, em meio a milhares de torcedores, Expedito vibra pelo gol do seu time, mas depois do ápice da emoção, mergulha novamente em si mesmo. Ele abandona a alegria do gol e olha ao redor. Os refletores do estádio de futebol se tornam uma faixa de luz, os milhares de torcedores aparecem como um borrão da câmera desfocada. O vozerio da torcida vai sendo substituído pela música sutil de um violino. Expedito encontra-se só, no meio da multidão. Seus poucos segundos de silêncio são agora muito evidentes.

A variada paleta sonora do filme atesta o *aqui e agora* próprio da vida cotidiana. É na rua que a cidade se desdobra numa polifonia caótica de sons, ruídos e rostos que devolvem Expedito ao mundo comum. Invariavelmente, há sobreposição de vários elementos sonoros. Isso acontece, por exemplo, quando Expedito coloca seus fones de ouvido e escutamos o programa de rádio junto com ele, mas ainda assim percebemos os ruídos ambientes (como as sirenes das ambulâncias ou o diálogo entrecortado dos passantes na rua). Tanto o apartamento, imerso em um tempo anódino (perturbado por raros acontecimentos) quanto as canções que Expedito, em seu mutismo, ouve no radinho de pilha, funcionam como um anteparo que, aos poucos, se tornará permeável ao mundo exterior. Contemplada do alto, a cidade chega ao apartamento por vibrações atenuadas: luz, chuva, barulhos de tratores da construção vizinha, a cavar a cidade futura (na qual os escafandristas virão vasculhar os vestígios do amor que restou nos desvãos das casas dos que os precederam, para lembrarmos a canção “Futuros amantes”, de Chico Buarque).



A trilha sonora, por sua vez, pontua com delicadeza os sentimentos e lembranças do personagem que nos são permitidos adivinhar, pois a narrativa praticamente não apresenta diálogos. É o refrão da canção *Transeunte coração* que nos anuncia que Expedito “procura um amor pelas ruas transitadas”, em uma passagem que indica uma mudança significativa tanto no andamento do filme quanto no modo de abordagem do protagonista. Se na primeira metade do filme ele passeava invisível pelos lugares, imantado às ocorrências triviais – entre a indiferença e a tristeza – a música anuncia uma mudança que surge a partir do encontro com a prostituta. Findo o luto prolongado, ocorre como que uma inflexão que abre novamente a vida subjetiva ao seu entorno, o que lhe permite ser, minimamente, reinventada<sup>14</sup>. Expedito, senhor de idade (um solteirão, poderíamos dizer), aposentado, flamenguista e ouvinte de rádio, está pronto para amar outras mulheres e para deixar a mãe partir, simbolicamente. É nessa hora que o personagem *flâneur* se aventura numa redescoberta de si a partir do mundo dos outros, coisa também anunciada pelos versos da seresta. Se o preto e o branco do filme remetia à vida monocromática da solidão urbana de um aposentado, agora ele se vê atravessado por outras intensidades: nesse perambular incessante o que menos importou foi o lugar de chegada e mais o movimento produzido, o colocar-se a caminho. O percurso foi não somente geográfico, mas também interior, tensionador de um dentro e de um fora, modulador de uma subjetividade que se constituiu também durante as andanças.

Percorrida ao rés do chão, quando Expedito perambula pelas ruas “à procura de um amor” (como ouvimos na voz grave de Ava Rocha), a cidade se metamorfoseia no território de uma aventura sensorial da qual não estão ausentes nem o *voyeurismo* nem a possibilidade de entrever o amor no amor dos outros. Envolvidos pela música ou por outros tipos de transmissão radiofônica (anúncios e entrevistas), os ouvidos liberam



o olhar para o passeio pelas ruas. Reaparece aqui aquela função rítmica adotada pela câmera, agora manifesta na utilização do plano-sequência, recurso acionado para acompanhar as andanças de Expedito pela cidade. Com isso a câmera transforma o ambiente em algo fluido e movente, dando-nos a chance de experimentar o tempo como coisa sensível. De certo modo, a duração psicológica do personagem se vê envolvida pelas muitas durações do espaço urbano.

Se a *mise-en-scène* dos hábitos e das atitudes desenvolvidos no espaço do apartamento documenta a imersão do corpo nesse tempo que Perc denominava infra-ordinário, a perambulação recorre a um topos canônico do cinema de ficção: (per)seguir uma mulher pelas ruas. Os planos-detalle enquadram o corpo das *passantes* em sua fugidia aparição em meio à multidão, imantados ao fetichismo (a visão da parte permite alucinar o todo, dizem os psicanalistas). Ao enlaçar corpo e olhar, fuga e esquadrinhamento do espaço – para melhor discernir o objeto de desejo – a perseguição introduz um princípio de ficção.

O mundo exterior, no entanto, também oferece uma recusa aos desejos do *flâneur*, como nos diz a voz feminina que canta os versos de *Transeunte coração*: “não sou a mulher que você procura”. Aparentemente dócil ao olhar que o investe de desejo (Eros não suporta a indiferença), o mundo dos outros só permite uma interação à distância, percorrida – mas não vencida – pelo olhar e pela música, passarela onírica que interliga os dois universos: a vida interior (adivinhada nas canções da seresta) e os muitos outros mundos (hostis ou convidativos) que a cidade oferece ou impõe. Daí a distinção entre os planos-detalle que se detêm no limiar do corpo, e a soltura de outros planos que desprendem o olhar, lançando-o na paisagem urbana, em pequenos desvarios sinestésicos. Assim fazendo, *Transeunte* vem se juntar a outros filmes do cinema brasileiro recente



que jogam com a convivência entre os índices da realidade filmada e os efeitos de fabulação que emergem do universo dos personagens. Ficção cuidadosamente encenada, amparada em um roteiro que se serve habilmente das situações do espaço urbano, o filme não esconde certo desejo pelo documental, que se manifesta na mistura dos figurantes aos transeuntes, na utilização de locações reais e na exploração das sonoridades ambientes que evidenciam o *aqui e agora* da vida cotidiana.

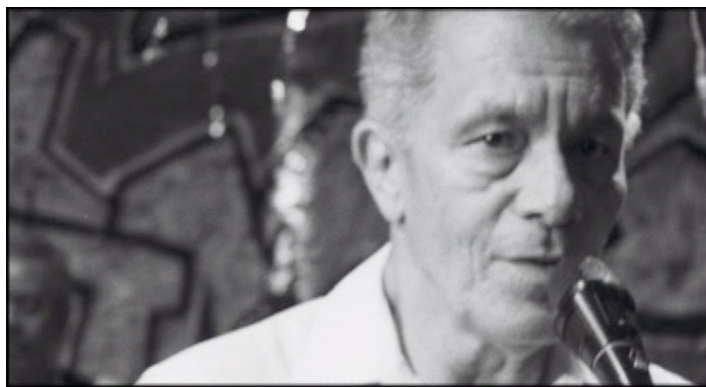


FIGURA 3 Frame do filme *Transeuntes* (Eryk Rocha, 2010)

Ao conduzir uma viagem sensorial e subjetiva que aos poucos retira o protagonista da sua clausura (no apartamento e nas memórias que o assombram) para lançá-lo nos anônimos espaços urbanos, *Transeunte* se desvia daquele ressentimento de que nos fala Ismail Xavier. Nas canções, graças à presença do corpo (que se expande no canto e no ritmo) e da materialidade da voz (que se solta no aberto), Expedito reafirma a vida



ordinária - já purgada das paixões tristes - e abandona (com doçura, sem ser reativo), a presença obsedante da ausência do ser amado (motivo romântico por excelência, recorrente no cancionero da seresta). Ele pode muito bem passar sem aquele amor que viria somente com o Juízo Final (como prega o profeta na praça).

O suspiro, langor que vem do corpo pela ausência do ser amado (pois as duas metades do andrógino suspiram uma pela outra), dá lugar à voz. Não seria a canção popular o modo romântico (bem brasileiro) de encenar a ausência do objeto amado, o fato de que nele "o desejo se esfacela na necessidade", como escreveu Roland Barthes?<sup>15</sup>. Não é por acaso que a canção que antecede a apresentação de Expedito no bar (sua mínima redenção, conquistada ao interpretar a composição do grupo *Cidadão Instigado*) seja justamente *Nunca*, de Lupicínio Rodrigues. O luto da relação ("sei esquecer") poderia muito bem ser traduzido por esses versos: "Quando a gente perde a ilusão/deve sepultar o coração/como eu sepultei".

Nessa combinação de tempos e vozes (o cancionero romântico interpretado pelos cantores da noite carioca e a presença de Ava Rocha e Fernando Catatau nas composições que traduzem o *leitmotiv* do filme), *Transeunte* acena para a reconciliação com um passado que transcende o pequeno círculo da vida do indivíduo (preso ao seu imaginário) e alcança um outro, comum e partilhado, que arrasta consigo o resíduo de um *ethos* nacional presente nas canções que o protagonista reencontra em suas perambulações noturnas. O imaginário dessas canções vem, de certo modo, reconfortar o mundo interior do protagonista, cicatrizando (talvez apenas temporariamente) suas cisões, oferecendo-lhe um frágil abrigo.

Em contraposição a essas trocas entre o mundo subjetivo e o espaço exterior em *Transeunte*, os personagens desgarrados de *O céu sobre os*



*ombros* (2010), de Sérgio Borges, estão inteiramente voltados para o fora; e se a ficção povoa as ruas de Belo Horizonte, é para torná-los habitantes de casas desprotegidas. Ao conceber uma narrativa com forte inspiração no cotidiano, construída em relação contígua com seus tempos anódinos e fazeres prosaicos, a *mise-en-scène* enfatiza os ambientes domésticos nos quais os objetos evocam as formas vivas da experiência, do tempo ali vivido e das práticas realizadas. A figuração do espaço no filme é criada de modo a evidenciar os afetos e as potências que animam os personagens. Assim, *O céu sobre os ombros* desenvolve um movimento distinto de inúmeras outras produções brasileiras nas quais a relação dos personagens com o espaço é marcada predominantemente pelas forças sociais (carência material, relações de violência), acarretando, por isso mesmo, que as vidas encenadas sejam facilmente classificáveis segundo recortes identitários e caracterizadas a partir das determinações que sobre eles recaem. Aqui, ao contrário, a força centrífuga que guia os personagens contamina igualmente a estrutura narrativa do filme e deixa as articulações causais propositadamente vagas, frouxas, liberando os protagonistas das determinações que pudessem vir a explicar suas atitudes e comportamentos. Três micro-narrativas ou núcleos dramáticos (com seus universos distintos), se desenvolvem em paralelo, sem pontos de contato ou vizinhança: em comum, apenas o céu sobre os ombros. Afora isso nenhum termo ou relação vem conectar os pequenos mundos habitados por Lwei, Everlyn e Murari, pois cada universo particular é atravessado, a seu modo, pelas forças que compõem e estruturam o espaço urbano. Ainda que o filme insista em apanhar os personagens nos espaços interiores, recortando seus corpos e gestos banais para assim erotizá-los, é também verdade que esses espaços fechados não estão imunes ao exterior.





FIGURA 4 **Frame do filme *O céu sobre os ombros***  
**(Sérgio Borges, 2010)**

No filme de Sérgio Borges os personagens raramente desempenham papéis definidos pelo seu lugar nas interações sociais. Os espaços públicos ganham pouca visibilidade. Eles existem, mas aparecem em menor proporção – quando Murari é visto no estádio de futebol em meio à euforia da torcida, ou mesmo quando Everlyn, ao se prostituir, faz um programa na rua, por exemplo. A presença desses momentos, no entanto, não adensa a relação afetiva dos personagens com o universo dos outros. Eles não chegam a criar laços ou a estabelecer alianças com outrem. Parece haver uma dificuldade que impede a instauração dos vínculos intersubjetivos – talvez a própria vida na metrópole. Ter o céu sobre os ombros, nesse caso, significa se ver aprisionado em um espaço desconectado e impessoal, entregue à solidão da vida na metrópole, onde se pode estar só em meio a muitos e experimentar uma vida anônima.





A solidão de cada personagem é patente e não há leveza no que nos é mostrado. Ao ler suas cartas, Everlyn parece encontrar uma interlocução muito mais profícua com os textos e com a escrita do que com o próximo. Uma das leituras que ela faz em voz alta ilustra bem esse aspecto, quando diz: “Com isso aprendemos que quando não se tem aquilo que se ama, é preciso amar aquilo que se tem: a escrita”. Talvez por isso mesmo Everlyn confesse aos alunos em sala de aula que os encontros fortuitos com os seus clientes são uma forma de conseguir “um pouco de afeto”. Também Lwei é um tanto solitário e está sempre a se queixar de seus problemas – a falta de dinheiro, o filho doente, o livro que não publicou ainda – com uma namorada que, no entanto, nunca o responde. Ela é apenas uma ouvinte. Dentre os três personagens, Lwei é o mais atormentado, não escondendo a descrença em relação à vida. No bar, numa das únicas vezes em que é visto ao lado de amigos, ele anuncia seu suicídio. Em outra passagem, ele conta para alguém ao telefone que sugeriu o suicídio à sua ex-mulher, pois ela não estava suportando o peso da vida, que, afinal, “é só sofrimento”.

O personagem mais meditativo é Murari, e sua caracterização é marcada pela experiência religiosa: vemos recorrentemente suas mãos postas, os olhos fechados – podemos perceber seu silêncio profundo. Contudo, se essa postura de Murari nos convida a uma atitude contemplativa, isso não significa que o filme revele seu mundo interior, porque, de fato, não se tem contato com lembranças, imagens mentais ou com um ponto de vista subjetivo - elementos que nos revelariam sua vida interior. O personagem permanece silencioso e indecifrável. Só ouvimos sua voz duas únicas vezes: uma quando atende o telefone no trabalho (como operador de *telemarketing*); e outra quando entoava, muito baixinho, um mantra no ritual Hare Krishna.



Se caracterizamos dessa maneira o ambiente social criado pelo filme, é importante que pensemos também no modo com que essas interações enfraquecidas emergem no espaço da cidade. Afinal, é nela que os personagens vivem, se deslocam e sustentam seu olhar sobre os lugares e os eventos, atribuindo sentido ao entorno. Como afirma Deleuze (1995), os espaços que o cinema moderno cria são também produzidos pelo percurso dos personagens, por suas perambulações, e, sobretudo, pela instauração do seu ponto de vista subjetivo no qual incidem real e imaginário sobre os lugares experimentados. O filme de Borges, contudo, não se preocupa com a caracterização dos universos interiores dos personagens. O que temos são apenas aspectos intermitentes, que se sobressaem vez ou outra. Em *O céu sobre os ombros* entramos em contato com o espaço urbano poucas vezes, em um cenário destituído de afeto. É que a cidade figurada pelo filme não surge imantada pelo olhar dos sujeitos filmados. Temos a sensação de que o imaginário deles não povoa a cena, ao contrário do que afirma Deleuze a respeito dos personagens do cinema moderno, que, regidos pelas situações óticas e sonoras, conectam os lugares e coisas por meio de seu ponto de vista.

No filme de Borges, os espaços não se conectam. A cidade não cria unidade nem vínculos. Os ambientes fechados em que os personagens vivem tornam pouco provável que eles se encontrem, ou que encontrem outras pessoas. A cidade por onde transitam é descontínua e seus deslocamentos são sempre recortados e tênues: algumas idas e vindas ligeiras, que não nos propiciam um contato maior com o entorno, de maneira que pudéssemos fruir dos lugares, experimentando, descobrindo uma cidade que ganha amplitude ou continuidade. Sem ganhar densidade, o espaço urbano nunca é apanhado em sua inteireza. Na primeira vez em que vemos Belo Horizonte, os personagens trafegam de ônibus e a cidade surge obliterada pelo enquadramento. Em outro momento ela é vista à



noite e nada atesta sua cotidianidade – nem sonoridades, nem trânsito, nem encontros. Quase irreconhecível, ela deixa ver apenas o anonimato da vida urbana com seus prédios altos, flagrados à distância. Assim, resta para nós, espectadores, um sentimento de opacidade em relação ao espaço urbano, impessoal e distante.

A primeira aparição dos três personagens já sugere a distância que os separa e também indica seus deslocamentos. Os três trafegam de ônibus, em momentos distintos do dia. Vemos somente seus rostos e partes de seus corpos (e nunca por inteiro): Lwei lê um livro atentamente; Murari parece disperso, mas traz a mão encoberta pela pequena sacola onde carrega seu rosário indiano de Hare Krishna. Evelyn Barbin lança um olhar perdido pela janela, depois cheira uma flor amarela. Do lado de fora está a cidade, mas o que apreendemos dela são apenas recortes: o território urbano surge fragmentado em pequenas fatias do espaço visível. A cidade escapa pelas bordas que o enquadramento da janela sugere. A paisagem surge melancólica, dividida entre os prédios e o céu.

Contudo, não podemos nos esquecer da cena em que Murari é visto no meio da noite, andando de *skate*, livremente. Esse momento destoa dos demais porque guarda uma forte dimensão sensorial e nos permite presenciar o enlace sensível entre o personagem e o espaço. Aqui – coisa rara nesse filme – o imaginário investe os objetos e coisas, e os recursos expressivos traduzem o olhar que o personagem lança ao mundo, por meio do longo *travelling*, do movimento do corpo sobre o *skate*, do vento no rosto e da trilha sonora. Nesse momento, a afirmação da singularidade se confunde com a escrita sobre a cidade, quando o personagem picha no muro a palavra “amor” com tinta *spray*. Depois que Murari sai do campo, a câmera continua a exibir a inscrição. É como se ele ficasse mais um pouco. Se o filme insere a ficção para abordar



algo do real, ele permite, no mesmo gesto, que alguns elementos do mundo surjam reelaborados pelos recursos do filme graças à potência própria da ficção, como define Cezar Migliorin:

*A ficção como sabemos, não é o outro da realidade, mas a sua forma mesma de produzir buracos, transformar as cenas, inventar personagens bem reais. Sua força política está em instalar e inventar o alargamento entre o lugar que estamos deixando e aquele em que ainda não chegamos”.*

Na sequência que fecha o filme, Everlyn Barbin fuma um baseado enquanto escuta um *hit* no rádio. Há um *close* em seu rosto e o ventilador agita seus cabelos. Sem mais, suavemente, o filme abandona a cena, sem conclusões, deixando aberto o sentido. Ficamos com a sensação de que os personagens ainda seguirão no embate com suas questões mais difíceis, sem resolução. Para além do filme, a vida ordinária prosseguirá, diminuta e potente, paradoxalmente. Se o céu permanecerá sobre os ombros dos personagens, talvez agora, ao final, eles prossigam como outros de si mesmos, depois de passar pelo filme que apanhou, de passagem, uma pequena porção de suas vidas, redimensionando-as.

Sob modalidades distintas de *mises en scène*, tanto *Transeunte* quanto *O céu sobre os ombros* constroem diferentes figurações da vida (em) comum, inventada com diferentes matizes. Isso se deve, primeiramente, ao fato de que os universos dos quais os filmes se aproximam são constituídos inerentemente por forças heterogêneas. Há diversos mundos dentro do cotidiano, justamente porque no espaço efetivamente vivido as relações são construídas, forjadas socialmente, e, portanto, não se mostram idênticas. A vida comum se constitui não só de repetições, mas também de movimentos contínuos e renovados, de improvisos e transformações.



Ao privilegiar os ambientes privados e a exposição solitária dos seus personagens desgarrados, enquadrados em recortes rígidos, *O céu sobre os ombros* oferece poucas pistas sobre a relação dos sujeitos com o entorno social e, por isso, não chegamos a apreender o que é que os vincula aos espaços (tanto interiores quanto exteriores) e aos eventos que vivem (mas de modo desdramatizado, por assim dizer). Já em *Transeunte*, a ficção privilegia as passagens entre a interioridade e o espaço exterior habitado pelo protagonista, modulando assim a relação entre o dentro e o fora a partir das conexões entre a vida pública e a vida privada. No interior do apartamento de Expedito o espaço é preenchido pela presença do corpo, pois a *mise-en-scène* adota uma câmera que alcança a textura da pele, filmando de pertíssimo, além de privilegiar a exposição afetiva do rosto. Já no espaço da cidade a encenação enfatiza o vínculo do personagem com os lugares percorridos e acontecimentos vividos. Desse modo, algo do imaginário de Expedito surge na maneira com que ele olha para o mundo e escuta o seu entorno, em uma troca sensível com as muitas vibrações que emanam da cidade.

Em ambos os filmes, porém, o liame criado entre os corpos, as falas e os lugares vividos ou percorridos, resultam na discreta iluminação das zonas opacas da vida sem qualidades. Diante das relações sempre tensionadas entre os poderes que vigoram nas cidades e a vida das pessoas comuns, os dois filmes privilegiam as formas de sociabilidade cotidianas, revelando seus movimentos moleculares e atos ritualísticos, que, vistos em microescala, levam os protagonistas a aderir ao mundo vivido. Cinema do desabrigo, feito de casas precárias e instáveis, perturbadas pelas forças que chegam do exterior.



## Notas

- <sup>1</sup> Prof. Dr. dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação Social da UFMG.
- <sup>2</sup> Prof<sup>a</sup> Dra. do curso de Jornalismo da UFMS.
- <sup>3</sup> A intervenção foi publicada posteriormente sob o título de “Desabamento e batuque” na revista *Piauí*.
- <sup>4</sup> Revista *Filme Cultura*: Rio de Janeiro: CTAV, n. 55, dezembro de 2011, p. 9.
- <sup>5</sup> BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Florianópolis, Editora Unisul, 2012. p. 231-248.
- <sup>6</sup> BERNARDET, Jean-Claude. A casa do operário. *Filme cultura*: Rio de Janeiro: CTAV, n. 46, abril de 1986, p.61.
- <sup>7</sup> KOSSELECK, Reinhart. *Passado futuro*. Contribuição a uma semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006, p.268.
- <sup>8</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 244.
- <sup>9</sup> Filme realizado por Suely Maxakali, Isael Maxakali e Renata Otto/Belo Horizonte-MG/2011/Documentário/52’.
- <sup>10</sup> Aludimos livremente à perspectiva dos filósofos Antônio Negri e Michael Hardt. Cf. HARDT, Michael, NEGRI, Antônio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- <sup>11</sup> XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses da sociedade do espetáculo. In BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011, p. 128.
- <sup>12</sup> XAVIER, Ismail. Nelson Rodrigues no cinema (1952-1999). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183.
- <sup>13</sup> CHION, Michel. *A audiovisual. Som e imagem no cinema*. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2008, p. 50.
- <sup>14</sup> Pensamos particularmente na concepção criada por Félix Guattari: “a subjetividade não implica uma posse, mas uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. O outro podendo ser compreendido como o outro social, como a natureza, os acontecimentos, as invenções tecnológicas, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Por isso mesmo, a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social. Nesse sentido, valores e idéias ganham uma envergadura singular, tornando-se matéria prima para a expressão dos afetos vividos nesses encontros. Essa produção de subjetividade mantém-se em aberto, sendo permanentemente reinventada”. Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Editora Vozes: Petrópolis. Rio de Janeiro, 1986, p.31.
- <sup>15</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 39.



## Referências

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dílma; LIRA, Ramayana (orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Florianópolis, Editora Unisul, 2012. p. 231-248.
- BERNARDET, Jean-Claude. A casa do operário. *Filme cultura*, Rio de Janeiro, CTAV, n. 46, abril de 1986.
- CHION, Michel. *A audiovisão. Som e imagem no cinema*. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Editora Vozes: Petrópolis. Rio de Janeiro, 1986.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- KOSSELECK, Reinhart. *Passado futuro. Contribuição a uma semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- MIGLIORIN, Cezar. 5 x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: das possibilidades de uma imagem crítica. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 7, n. 2, p. 41-55, jul-dez/2010.
- XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro contemporâneo: pensar a conjuntura e viver impasses da sociedade do espetáculo. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- XAVIER, Ismail. Nelson Rodrigues no cinema (1952-1999). In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

