

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
MARÍLIA XAVIER DE LIMA**

**O DEVIR-PERSONAGEM NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: estética, política e performance**

**SÃO PAULO
2021**

MARÍLIA XAVIER DE LIMA

**O DEVIR-PERSONAGEM NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: estética, política e performance**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dr. Maria Ignês Carlos Magno
Coorientador: do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello

**SÃO PAULO
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S732sd Xavier de Lima, Marília
O devir-personagem no cinema brasileiro contemporâneo:
estética, política e performance / Marília Xavier de Lima. -
2021.
212f. : il.; 30cm.

Orientador: Maria Ignês Carlos Magno.
Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em
Comunicação); co-orientador Jamer Guterres de Mello -
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2021.
Bibliografia: f.205

1. Comunicação . 2. Cinema brasileiro. 3. Estética. 4.
Política. 5. Performance.

CDD 302.2

MARÍLIA XAVIER DE LIMA

**O DEVIR-PERSONAGEM NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: estética, política e performance**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Anhembi
Morumbi, como requisito para a obtenção do título
de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dr. Maria Ignês Carlos Magno
Coorientador: Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello

Aprovado em 30/06/2021

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno (UAM)

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello (UAM)

Prof. Dra. Mariana Duccini Junqueira da Silva
(UNICAMP)

Profa. Dr. Sérgio José Puccini Soares (UFJF)

Prof. Dra. Sheila Schvarzman (UAM)

Prof. Dr. Rogério Ferraraz (UAM)

A Vó Iota, Carlinhos e Dita.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Cida, meu irmão Leandro e a meu pai Zé Antônio. Dedico também essa pesquisa a eles que sempre me deram força e coragem para seguir minha intuição. Que meu agradecimento um dia se concretize também em forma de cinema.

A toda minha família, em especial minha tia Rita e tio Caetano, que me abrigaram em sua casa em São Paulo quando ia semanalmente ter aulas na UAM. Sem sua casa, os lanches e o café doce no bule não sei se teria aguentado as 15 horas semanais de viagem.

A Tamires, Aleques, Pedro e Lúcio que sempre estiveram comigo.
A Bárbara, Louise e Nilson por todo apoio. A Tati e Danilo, meus companheiros de jornada acadêmica.

A Maria Ignês e Jamer, meus queridos orientadores que me deram liberdade e segurança para seguir nesse percurso arriscado. Obrigada pelas diversas leituras, pelos conselhos, pelas inúmeras referências, pela compreensão e generosidade.

A Sérgio Puccini e Sheila Schvarzman pela participação na banca de qualificação e agora, na defesa. A Mariana Duccini e Rogério Ferraraz por aceitarem fazer parte da banca de defesa. Agradeço a contribuição e a participação de vocês.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UAM, em especial a Laura Cánepa, de quem sou fã.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos alunos e colegas do Instituto de Artes e Design da UFJF, que me ajudaram a ver melhor meu caminho na docência, no cinema, na vida. Obrigada pelo incentivo e por todas as mensagens afetuosas. Aos estudantes de cinema e audiovisual, dedico essa travessia de amor ao cinema em forma de ensaio, um modo de dizer-lhes que o que fazem pode transformar vidas, a minha, ao menos, o cinema transformou.

Como diz o outro...
(Cida Xavier, no seu dia a dia)

RESUMO

Como pensar a criação de espaços de partilha de um filme que deixa ver as relações entre seus participantes? Entre os realizadores e os sujeitos que atuam nele ergue-se uma fronteira que pode ser sublimada ou reforçada pelas operações audiovisuais. Partindo da indagação acerca do meu próprio trabalho cinematográfico, busco apreender, de maneira ensaística, as formas de construções relacionais entre essas zonas construídas em uma constelação de filmes brasileiros contemporâneos. O recorte dos filmes estudados se deu a partir daqueles cujos personagens se formam durante a encenação no filme, os quais foi chamado aqui de devir-personagem. Os filmes elegidos apresentam em comum um modo de trabalhar com seus participantes que permitem o deslocamento em uma zona indiscernível entre aquilo que foi introduzido pela narrativa, aquilo que demonstram de si mesmos e o aquilo que foi criado durante a encenação. A encenação, neste caso, desloca-se para o campo da performance. O estudo foi dividido em quatro partes, cada uma trouxe um conjunto de filmes com arranjos cinematográficos similares. O primeiro capítulo observa os documentários *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2007) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2005) no que tange ao modo como os sujeitos se afastam de uma tipificação social, repercutindo mais em um modo poético de trabalhar as imagens e os sons, do que, propriamente, um discurso, ressaltando assim sua dimensão afetiva. No segundo capítulo, examino as performances de si em filmes que transitam entre o cinema, a dança e o teatro como em: *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020), *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Moscovo* (Eduardo Coutinho, 2009), *Olmo e a gaivota* (Lea Glob, Petra Costa, 2014), *A cor do fogo e a cor do cinza* (André Felix, 2014), *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011). A relação entre as artes traz nessa parte as discussões que envolvem a performance e a teatralidade, os modos de ocupação de espaços e a indeterminação entre a cena e o fora de cena. O terceiro capítulo aborda os filmes ficcionais que incorporaram atores não profissionais encenando a si mesmos como *Geru* (Fábio Baldo e Tico Dias, 2014), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017), *Deus* (Vinícius Silva, 2017) e *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2014). Busco compreender como esses filmes introduziram um modo de representação que se descola da representação do mundo para tornar a própria encenação um ponto de origem em razão das performances de si. Encerro o estudo com filmes militantes a respeito das ocupações e temas sobre moradia como *Na missão, com Kadu* (Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito e Aiano Bemfica, 2016), *Estamos todos aqui* (Chico Santos e Rafael Mellin, 2018) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Neste capítulo, procuro refletir sobre as relações entre a estética e a política que abarcam esses debates, assim como a adoção de operações cinematográficas que investem a favor da criação coletiva. Em todos os capítulos, busco nos filmes um olhar sobre a construção dos espaços da equipe e dos participantes, derivando na constituição de um devir-personagem, percorrendo um caminho no qual eu mesma me torno um personagem em devir.

Palavras-chave: Comunicação audiovisual, Cinema brasileiro, Estética, Política, Performance.

ABSTRACT

How to think the creation of sharing spaces of a movie that allows you to see the relation within its participants? Between the makers and the subjects which act in it, rises a frontier that can be sublimated or reinforced by audiovisual operations. Starting from the inquiry regarding my own cinematographic work, I seek to learn, in an essayistic manner, the forms of relational construction between these zones built up in a constellation of contemporary Brazilian movies. The clipping of the studied films took place following those whose characters develop along the acting in the movie, which was called here the becoming-characters. The chosen movies present in common, a way of working with its participants that allow the displacement in an indiscernible zone between what was introduced by the narrative, what they demonstrate of themselves and what was created during the acting. The acting, in this case, moves to the field of performance. The study has been divided in four parts, and each of them brought a set of movies with similar cinematographic arrangements. The first chapter observes the documentaries *Like water through stone* (*A falta que me faz*, Marília Rocha, 2007) and *Drifter* (*Andarilho*, Cao Guimarães, 2005) regarding the way the subjects move away from a social typification, reverberating more in a poetic way of working the images and sounds, than properly a speech, thus emphasizing its affective dimension. In the second chapter, I exam the self-performances in films which move between cinema, dance and theatre such as in: *The uninhabitable ones* (*Inabitáveis*, Anderson Bardot, 2020), *This love that consumes* (*Esse amor que nos consome*, Allan Ribeiro, 2012), *Castanha* (*Castanha*, Davi Pretto, 2014), *Moscow* (*Moscou*, Eduardo Coutinho, 2009), *Olmo and the seagull* (*Olmo e a gaivota*, Lea Glob, Petra Costa, 2014), *The color of fire and the color of ash* (*A cor do fogo, a cor do cinza*, André Felix, 2014), *The lack that moves us* (*A falta que nos move*, Christiane Jatahy, 2011). The relation between these arts brings, in this part, the discussions that involve the performance and the theatricality, the ways of occupation of spaces and the indetermination between the scene and the backstage. The third chapter addresses the fictional movies which incorporate non-professional actors portraying themselves, such as *Geru* (Fábio Baldo e Tico Dias, 2014), *The hidden tiger* (*A vizinhança do tigre*, Affonso Uchoa, 2014), *Baronesa* (*Baronesa*, Juliana Antunes, 2017), *God* (*Deus*, Vinicius Silva, 2017) e *She comes back on thursday* (*Ela volta na quinta*, André Novais Oliveira, 2014). I seek to comprehend how do these movies introduce a kind of representation that detaches from the re-presentation of the world to make its own acting an origin point, due to performances of themselves (or itself?). I close the study with militant films regarding the occupations and themes about dwelling as in *On the mission, with Kadu* (*Na missão com Kadu*, Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito e Aiano Bemfica, 2016), *We are all here* (*Estamos todos aqui*, Chico Santos e Rafael Mellin, 2018) e *The Cambridge Squatter* (*Era o Hotel Cambridge*, Eliane Caffé, 2016). In this chapter, I try to reflect on the relations within the aesthetics and the politics that encompass these debates, as well as the adoption of cinematographic operations that invest in favor of the collective creation. In every chapter, I seek in the movies a look over the form of working with the construction of spaces of the crew and the participants, resulting in the constructing of a *becoming-character*, walking through a path in which I myself transform into a becoming-character.

Keywords: Audiovisual Communication, Brazilian movies, Aesthetic, Politics, Performance.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- Mary fazendo bobagem olhando para câmera antes de piscar para ela.....	14
Figura 2 - Dita na janela.....	29
Figura 3: Composição de fotografias que abrem o filme <i>A falta que me faz</i>	35
Figura 4: Priscila e Valdênia na beira do rio.....	37
Figura 5: Entre risos, brincadeiras e confissões.....	38
Figura 6: Alessandra perguntando a Ivo o que ele faz no filme.....	40
Figura 7: Tatuando.....	41
Figura 8: Entrevista.....	53
Figura 9: Sombra do personagem rindo, contorcendo-se, parecendo um “Nosferatu”.....	53
Figura 10: As linhas da rodovia.....	54
Figura 11: A imagem aparenta mostrar uma mulher andando sob a água.....	55
Figura 12: Gafanhoto, passeando pela estrada, é atropelado por um veículo.....	59
Figura 13: Câmera na mão seguindo o senhor. A imagem apresenta um foco instável.....	60
Figura 14: Jovem andando na neve, imagem foi produzida com a câmera na mão.....	60
Figura 15: Última sequência do filme. A seta indica onde está o andarilho.....	62
Figura 16: Personagens olhando os dançarinos.....	69
Figura 17: Personagens olhando os dançarinos.....	69
Figura 18: Personagens olhando os dançarinos.....	69
Figura 19: Pedro dançando na chuva.....	71
Figura 20: Frente do casarão.....	77
Figura 21: Dançarinos experimentando o chão.....	77
Figura 22: Depois de dançarem eles se afastam da câmera, saindo de foco.....	78
Figura 23: Dançarinos mimetizando o trabalho em construções.....	79
Figura 24: Dançarinos nas ruas do centro do Rio de Janeiro.....	80
Figura 25: Dançarinos nas ruas de Vila Velha.....	81
Figura 26: Gatto passa por Exu sem notá-lo.....	81
Figura 27: Frente do casarão sendo coberta pelos personagens.....	83
Figura 28: Personagem no palco, seria um sonho? Uma previsão? Uma antecipação? Um medo?.....	85
Figura 29: Castanha ensanguentando correndo à noite no meio da rua. Não fica claro no filme se é um sonho ou a antecipação de um evento ou uma lembrança de algo que aconteceu.....	87
Figura 30: Mãe de João Carlos pendurando roupa.....	88
Figura 31: Plano aberto, na altura do chão. A personagem revela sua gravidez a mãe.....	89
Figura 32: Castanha olhando para seu pai Fonte: frame do filme <i>Castanha</i>	91
Figura 33: Contracampo da cena mostrando o pai como um fantasma.....	91
Figura 34: Momento em que uma câmera passa na frente da outra câmera.....	93
Figura 35: As três irmãs olhando para câmera como se fosse o outro personagem.....	94
Figura 36 - Atores olhando as imagens nos monitores.....	95
Figura 37: Parece uma <i>pausa</i> mas pode ser uma cena da peça.....	97
Figura 38: Última cena do filme, o plano começa com o quadro aproximado das duas atrizes e termina com ele aberto mostrando as pessoas assistindo à cena.....	99
Figura 39: Macha chorando no final da cena.....	100
Figura 40: Momento em que os personagens olham para Grace, rompendo a parede imaginária.....	100
Figura 41: Olívia no momento que é interpelada pela diretora do filme.....	106
Figura 42: Olívia reflexiva.....	109
Figura 43: Plano fechado de Petra em Elena.....	110
Figura 44: Avó de Petra Costa filmada também com plano fechado, câmera na mão.....	110

Figura 45: Wagner falando sobre a programação da Rede Metror.....	112
Figura 46: Gravação da novela dirigido por Wagner.	112
Figura 47: Wagner se apresentando em um clube.....	113
Figura 48: Primeiro plano do filme. A imagem está tremida porque a câmera está na mão e se movimenta pela sala.	116
Figura 49: A diretora enviou uma mensagem para o celular do Pedro.	120
Figura 50: Personagens chorando no final do filme. Segue-se a essa cena o momento do brinde no qual eles celebram as "mentiras" bem contadas.	124
Figura 51: Zé Dias abrindo as cortinas.	128
Figura 52: Zé Dias disputando uma partida de xadrez com a câmera.	129
Figura 53: Familiares no final do "parabéns".	130
Figura 54: Junim lendo uma carta destinada a um amigo na prisão.	133
Figura 55: Junim interpelando Neguim.	135
Figura 56: Neguim interpelando Junim.	135
Figura 57: Menor na penumbra.	137
Figura 58: Personagem fumando na penumbra.	137
Figura 59: Fumaça na contraluz.	138
Figura 60: Início do filme.	140
Figura 61: Andreia e Leidiane conversando.	141
Figura 62: Leidiane e seus filhos.	142
Figura 63: Conversa das amigas sobre masturbação feminina.	145
Figura 64: Caçula de Leid escutando a conversa.	147
Figura 65: Andreia melancólica olhando pela janela.	148
Figura 66: Roseli e Breno.	151
Figura 67: Zezé deitada na esquerda e Norberto esticando sua coberta à direita do quadro, está escuro, mas dá para ver a coberta de Zezé.	155
Figura 68: Nato à esquerda e André à direita do quadro.	157
Figura 69: Ponto-de-vista da câmera em <i>Fantasma</i>	160
Figura 70: Casal dançando.	164
Figura 71: A conversa parece ser sobre as filmagens. De amarelo, é o garoto que fala "Na missão, com Kadu"; o do meio é Kadu e o da direita é Aiano.	172
Figura 72: Na casa, Aninha e Kadu relembram o dia da manifestação.	173
Figura 73: Moradores vendo as imagens de Kadu.	175
Figura 74: Momento em que Kadu coloca os dedos na frente da lente.	176
Figura 75: Último plano de Kadu.	178
Figura 76: Moradora dando entrevista no início do filme.	181
Figura 77: Pessoas assistindo a fala de Rosa para a câmera.	182
Figura 78: Rosa parando antes de trombar com a câmera. Em <i>off</i> , uma mulher narra um final para Rosa.	183
Figura 79: Composição com imagens do início do filme.	185
Figura 80: Hassan conversando com sua irmã pelo Skype. Ela mostra como está o local onde vive.	188
Figura 81: Assembleia mostra a multiplicidade de gente.	189
Figura 82: Primeiro é mostrada editora decupando a entrevista de Carmen.	192
Figura 83: Em seguida, vemos a entrevista da Carmen, sugerindo que o que estamos vendo é aquilo que a editora vê.	192
Figura 84: Carmen distribuindo mexericas.	194
Figura 85: Ticiano à direita com sua família. O frame mostra o momento do disparo do flash.	200

- Figura 86: No filme, Selma (Grace Passô) trabalha tirando fotos de crianças na escola. Nesta cena, eles estão testando o enquadramento e a luz.202
- Figura 87: Minha mãe à esquerda, meu irmão ao centro e eu, à direita. Deixamos um espaço para meu pai falecido. Estamos em frente ao portão da garagem, com a porta aberta. Estamos de frente para minha nova casa; a câmera está no meio das duas casas, agora ela assume o meu antigo lugar, aquele de estar entre-lugares.203

SUMÁRIO

À DERIVA.....	13
1 O DEVIR-PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO.....	27
1.1 O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: <i>A FALTA QUE ME FAZ E ANDARILHO</i>	33
1.1.1 <i>A falta que me faz, de Marília Rocha</i>	35
1.1.2 <i>Os viajantes em devir de Andarilho</i>	52
1.2 DOCUMENTÁRIO E POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO.....	63
2 OS JOGOS DE CAMPO: DILUINDO AS FRONTEIRAS DA CENA	69
2.1 A DANÇA, A CIDADE, O CASARÃO EM <i>ESSE AMOR QUE NOS CONSUME</i>	75
2.2 A VIDA TOMADA DE IMPROVISO EM <i>CASTANHA</i>	86
2.3 ENTRE A CENA E O FORA DE CENA EM <i>MOSCOU</i>	92
2.4 ENTRE A ATRIZ E A PERSONAGEM EM <i>OLMO E A GAIVOTA</i>	105
2.5 O MINOTAURO EM <i>A COR DO FOGO E A COR DA CINZA</i>	111
2.6 O SHOW DA VIDA EM <i>A FALTA QUE NOS MOVE</i>	116
3 ENCENAÇÕES DE SI.....	128
3.1 O LÚDICO EM <i>A VIZINHANÇA DO TIGRE</i>	132
3.2 AS BARONESAS DO BAIRRO BARONESA.....	139
3.3 QUANDO DISSER QUE VI DEUS, ELE ERA UMA MULHER PRETA.....	150
3.4 MEU BAIRRO, MINHA CASA E MINHA FAMÍLIA EM <i>ELA VOLTA NA QUINTA</i>	154
3.5 A ENTRADA OU SAÍDA PELO AMADORISMO	167
4 PERFORMANCE EM ESTADO DE LUTA	172
4.1 <i>ESTAMOS TODOS AQUI, É SOBRE ISSO</i>	180
4.2 O CHEIRO DA MEXERICA EM <i>ERA O HOTEL CAMBRIDGE</i>	185
LOST, LOST, LOST	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205

À DERIVA

Nunca fez tanto sentido escutar minha mãe (Cida Xavier, da epígrafe) falar “como diz o outro” antes de expressar algo comum, algo dela mesma. Sempre me foi estranho escutar suas sínteses como “como diz o outro, eu acho melhor não” e assim não expressar nada demais. Eu esperava ouvir algo exótico, algo específico de seus tempos de juventude de cidade do interior de Minas Gerais. Eventualmente, ela troca o “outro” pelo “caipira”, quando ela faz isso eu me animo mais ainda, penso: agora sim, vamos escutar o caipira; porém, não, ela, por fim, apresenta só mais uma expressão comum. O outro, mãe, somos nós mesmos.

Sigo, assim, o ensinamento de minha mãe, bem como o de tantos outros(as) professores(as), autores(as), artistas, escritores(as) e diretores(as) de cinema. O outro sou eu. Nesse texto, eu me coloco à deriva (carregando comigo meus orientadores) flutuando nos filmes que promovem distintos encontros entre aquele que filma com aqueles que foram filmados. Nesses filmes que navego, em seus espaços fora da cena, fora de quadro, configura-se um antecampo, que se expõe, que se insere no espaço diegético, que, como diz o André Brasil (2013, p.579) cria um lugar de “permeabilidade entre o real e a representação”. Assim, uma performance se concretiza, abre-se uma zona indiscernível na ficcionalização que impulsiona a emergência de um real, de um acaso. Em um duplo movimento, como observa Brasil, deixa ver algo, formando, em consequente, um novo espaço de antecampo. E ainda me segurando em André Brasil, no antecampo exposto, pela performance, a equipe de filmagem, agora participante da cena, é também afetada pela proposição daquele mundo figurado.

Entendo o campo no cinema a partir de Aumont (2012) que o designa como uma porção de um espaço imaginário delimitado pelo enquadramento. Desde os primórdios do cinema, esse espaço fora do campo é trabalhado nos filmes, como a piscadinha de Mary Jane para a câmera (Fig. 1) quando coloca parafina no fogo em *Mary Jane's Mishap* (George Albert Smith, 1903).

Figura 1- Mary fazendo bobagem olhando para câmera antes de piscar para ela.



Fonte: frame do filme *Mary Jane's Mishap*

Para o espectador, o espaço fora de campo mantém uma continuidade imaginária com a cena na medida em que os personagens saem ou entram no espaço do quadro ou olham para além dos limites dele, isso compõe o espaço fílmico para Aumont (2012, p. 25): “pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo [...]”. Ele reserva o nome “fora de quadro” para o espaço onde fica a equipe e toda parafernália técnica, por isso “quadro” não se confunde com o “campo”. O fora de campo pode ser chamado aqui de extracampo, aquilo que faz parte do espaço, porém não é visível. Para André Brasil, esse extracampo “será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos, mas díspares e incomensuráveis” (2016, p.128). Já o antecampo, para Brasil, é um espaço específico do extracampo similar ao “fora de quadro” de Aumont, ou seja, o espaço da equipe e da direção. Essa distinção é importante já que em vários momentos isso será observado nos filmes.

Exponho, como os filme estudados aqui, o antecampo que construo nesta pesquisa, para assim também performar por ele. Sou afetada pelos filmes; eles provocaram-me (provocam ainda) um arrebatamento, um estado de crise que tento deixar visível pela narrativa de mim mesma que aqui delinheio. Parto de um filme, o meu próprio, para construir um pensamento sobre certos obras do cinema brasileiro que criam esses espaços indeterminados em relação aos lugares dos sujeitos. Meu filme é um resquício de um gesto que quis entender aqui. Em meu curta, há um lugar para os personagens que foram determinados por mim e, também, a determinação do meu próprio lugar. Em crise com esse filme, vou em busca de um outro cinema

para me resignar daquele que fiz. É uma tentativa de entender meu olhar sobre os personagens do filme pois ao mostrá-los, mostrava a mim mesma. Ao questionar sobre meu próprio curta e buscar um outro, aquele que não fiz, um pensamento latente sobre cinema vem à tona. Realizado em 2015, algo já existia naquele momento, porém em uma dimensão virtual, um devir, uma vontade de cinema que hoje emerge, provocando-me a pensar sobre essa relação de encontros promovida pelo cinema. Aqui entendo que o devir guarda os excessos, as sobras que permite as potencialidades da constituição do indivíduo.

Logo, o caminho do ensaio me parece o mais lógico para criar a tensão desse encontro que insisto entre meu curta, os filmes que me atravessam, as pesquisas, todo tempo decorrido desde lá até aqui. Há ainda uma dimensão do texto que parece a escrita do diário por seu caráter performativo. Para Lejeune (2014, p. 346), em seus ensaios sobre os relatos de si, o diário é, antes de ser um produto coerente e acabado, uma performance, aludindo a um tipo de experiência próxima de um “surfear no tempo”, de deixar-se à deriva em um barco a vela. Vejo esse estudo também como um diário pelo qual apresento um processo de pensamento que tenta fazer uma síntese sobre cinema, estética, política, performance e afetos.

Busco, pelo método ensaístico, dar forma a esse *diário* derivado de pensamentos fragmentados produzidos ao longo dos anos de pesquisa, de orientações, de aulas e leituras. Não procuro, com isso, desenvolver propriamente uma linha histórica que derivaria nessas produções audiovisuais, mas sim expor um modo de pensamento que possa dar conta da complexidade dos próprios objetos estudados e dos conceitos apreendidos. Seguindo o modo como Adorno (2003) entende o formato ensaístico:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (2003, p.35).

Na esteira de *Rua de mão de dupla* (Cao Guimarães, 2002), por meio dos filmes e dos autores e autoras aqui apresentados, apresento a mim mesma. Os participantes no filme de Cao Guimarães falam de si ao expor suas apreensões sobre os outros. Eles habitam por um dia a casa de uma pessoa desconhecida munidos cada um de uma câmera. A casa é repleta de objetos que servem de base para a construção de uma imagem do outro, deixando vestígios de suas personalidades. Ocorre um encontro entre os atores sociais e aqueles lugares desconhecidos, criando um acontecimento o qual permite a formação de uma abertura multifacetada. Chamo esses participantes de “atores” sociais no documentário seguindo os termos de Nichols (2016, p.31):

as pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora.

No filme de Guimarães, entram em jogo as performances de si desses atores, expondo seu olhar sobre outro, construindo a si mesmo. O filme irrompe o campo da representação para se dirigir a uma experiência. Essa passagem da representação para a experiência diz respeito ao um “ir contra” um modo convencional de apresentação dos personagens ligado à mimese, ao reconhecível e identificável. Ou seja, quando os personagens ultrapassam, na própria lógica do filme, um estado pré-determinado criando uma instabilidade na representação. No entanto, é importante já ressaltar, e cito aqui a reflexão de Cassiano Sydow Quilici¹ (2015), um importante pesquisador sobre o par ator-performer, que todo ato performativo traz consigo uma ideia de representação pois em alguma medida carrega no imaginário social um papel a ser desempenhado (quando você se depara com uma pessoa no meio da rua fazendo coisas fora do comum, pode estar diante, no mínimo, de uma performance).

Os personagens, dessa forma, figuram em um devir, na fissura que a experiência cria. A performance permite a modulação do seu próprio devir. Em uma de suas primeiras aparições na metafísica, o filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (1973), em seus fragmentos, entende o devir como aquilo que constitui o ser, transformando-o constantemente, como o fluxo das águas de um rio, ou seja, como a mudança de um estado a outro. Embora a noção de devir varie a cada acepção filosófica, aqui me aproximo mais da concepção de Deleuze e Guattari (1997) que o entendem como parte do processo de subjetivação de um constante “tornar a ser” (devir-outro), não como uma evolução, não como uma semelhança, ou identificação de vir a ser algo ou alguma coisa:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 64).

¹ Mais uma ressalva sobre isso, seguindo ainda as reflexões de Quilici, é que essa instabilidade da representação, ou essa ideia de superação da representação, repercute em situações traumáticas como nos casos de guerra e violência. A partir de Benjamin, Quilici expõe que “a ausência de alguma representação, neste caso, pode significar o enclausuramento do indivíduo na intensidade das memórias e sensações, que ganham expressões involuntárias no corpo [...]” (2015, p. 112). O ato performático, com isso, busca uma outra linguagem (ou linguagem especial como chama Quilici) que trabalha com os “limites do dizível” (Ibidem).

Como parte do processo de subjetivação ou individuação (Simondon, 2020), veremos como o devir permite a invenção de modos de ser e existir. Parto de filmes que incitam a invenção de maneiras de ser nos personagens por meio da performance, rompendo com uma forma estratificada, interrompendo, assim, a composição de uma identidade estável. O recorte feito aqui traz filmes brasileiros, entre ficções e documentários, curtas e longas, que dão essa experiência a seus participantes (incluindo a direção), os quais chamo de devir-personagem. Seria este um personagem que vai se formando ao longo do filme, sem, necessariamente, chegar a se formar (por isso em devir). Não me refiro, portanto, apenas àquilo que o ator profissional ou social deixou vir à tona durante a experiência do filme, no sentido de sua autorrepresentação, mas também àquilo que o filme construiu em função do seu pressuposto e de sua tessitura engendrada pela montagem. O que significa que o devir-personagem também se constrói pela maneira como a imagem e o som mobilizam uma abertura em relação ao modo como os personagens podem vir a ser outros além de identidades estáveis.

A primeira vez que me ocorreu essa conceituação foi no filme *O sol nos meus olhos* (Juruna Mallon, Flora Dias, 2013). Trata-se de um filme que apresenta um homem que coloca sua esposa morta em uma mala, depositando-a no porta-malas de seu carro e, em seguida, saindo por aí, viajando. Nada mais sabemos sobre ele ou ela. Ele parece ser impulsionado por algo de fora, um campo de forças que o tensiona, tirando-o de sua imobilidade. Como bem notou Raul Arthuso (2013) em sua crítica² na Revista Cinética: “a busca desse homem é um duplo movimento de esvaziamento de si e despojamento dessa vida interrompida numa tentativa de substituí-la por uma nova possibilidade de experiência”. Aí reside uma meia definição (por isso não faço, propriamente, um estudo desse filme aqui) que intento sobre o devir-personagem: o desubjetivar-se para vir a ser outro. A outra metade da definição busco em outras obras audiovisuais, pois está naquilo que o indivíduo reserva ao filme, como uma referência sua. Dessa singularidade que traz ao filme e do encontro que o filme implica, emerge a performance do participante, que atua a partir de si mesmo. Aqui desvio com cautela da noção de “autorrepresentação”, pois esse devir-personagem parece não representar a si como um duplo, como se ele se reapresentasse. Ele se torna instável pelos mecanismos do filme, seja pela maneira como o dispositivo é instaurado, seja pela forma como a montagem desestabiliza a construção de uma identidade fixa, ou ainda, pela criação de indeterminações no decorrer da narrativa (como a introdução do antecampo na cena). A proposta, então, é fazer um estudo

² <http://www.revistacinetica.com.br/osolnosmeusolhos.htm> (último acesso: 30 de junho de 2021)

(quase um encontro) dos filmes nos quais ocorre uma incorporação de pessoas que mantêm algo de si mesmas.

E aqui flerto com o realismo cinematográfico o qual mobiliza uma experiência semelhante ao que se experiencia no real concreto. Em linhas gerais, no sentido deleuzeano, o realismo, em suas diversas formas, implica, sobretudo, uma experiência que elide a subordinação da imagem à ação, como se a imagem perdesse sua finalidade para a narrativa. Essa conceituação de Deleuze (2007) sobre o realismo cabe aos filmes invocados (quase entidades) nesse estudo, apresentando em diversos momentos uma rarefação na narrativa, momentos em que o “nada acontece”³ (como analisou Margulies (2016) no cinema de Chantal Akerman). Refletia que se há um devir-personagem nos filmes realistas, ele seria aquele em vias de desaparecer⁴ ou esvaziado de si para mencionar o termo de Arthuso, como o personagem de *O cavalo de Turim* (Béla Tarr, 2011) preso em sua rotina ou Jeanne Dielman em *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) cujo gesto, ação, silêncio ou imobilidade é mostrado sem hierarquia, ou os transeuntes da cidade grande como Juvenal de *O homem das multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2014) e Expedito de *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010). Contudo, algo escapava dessa noção ao ser aplicado nesses filmes ficcionais que trabalham com atores profissionais e/ou sem uma evidente participação da equipe no espaço fílmico.

Meu olhar passou, então, a se dirigir aos filmes que investem na construção de relações entre a equipe e seus participantes, convocando, assim, o espaço fora de quadro (ou antecampo) na criação de encontros⁵ (de qualquer natureza). É importante mencionar que esse artifício não é recente na história do cinema e, tampouco, procuro essa genealogia. Apenas passei a me interessar por essa prática cinematográfica que de algum modo trouxe elementos para a cena envolvendo a direção do filme. Pois foi essa prática que tentei realizar no meu curta.

Para além da forma adotada que insere elementos do realismo, há ainda a incorporação dos sujeitos que encenam suas histórias de vida, o que traz uma certa autenticação para o filme. Constitui-se aqui uma dimensão política nas escolhas dos modos de representação, pois quem seria melhor para apresentar a vida dos jovens de uma periferia de Contagem, senão os próprios jovens (como veremos no filme *A vizinhança do tigre*)?

³ O nada já é um acontecimento, logo ocorre uma inversão de valor sobre o que é filmado e o que é dado a ver no decorrer da narrativa.

⁴ Para uma imersão sobre uma “estética do desaparecimento” ver a tese de doutorado da pesquisadora Camila Vieira da Silva, “Rastros do sensível: estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro” (2018).

⁵ André Brasil (2013) analisou em “Formas de antecampo: performatividade documentário brasileiro recente” alguns modos desse encontro promovidos pelo antecampo como o dialógico e reflexivo em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) ou um colapso no encontro em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013).

É sobre isso que também quero pensar, pois busco instâncias políticas no cinema, já que os filmes podem apresentar uma potência em refazer a forma como nos organizamos socialmente. Nos encontros que os filmes promovem (tanto dos realizadores, participantes e espectadores), pode surgir essa dimensão instável em relação às identidades, deixando de ser fixas para modular no fluxo dos acordos do dispositivo cinematográfico. Submerge nisto um dissenso ao deixar ver a disputa de diversos campos de forças (do ator social, da montagem, do dispositivo criado, da direção). E aqui, apoio-me em Rancière (2009): pelo dissenso, opera-se um gesto político que reconfigura os lugares em uma partilha do sensível, dando a ver, a ouvir, a ler, o que estava fora do comum. Estética e política mobilizam o olhar sobre os filmes, procurando os dissensos em suas tessituras, um campo que desestabiliza a cena e que pode provocar um choque entre o campo e o antecampo. A questão política expõe essa incorporação de não atores nos filmes e seus modos de representação, pois esta é uma questão cara ao meu filme por ter sido realizado com a atuação da minha família.

Intento criar pelo texto um gesto performativo, pelo qual eu mesma caminho para o devir, provocada por minhas incertezas, crises e pelos diversos filmes que me atravessam. Essa performance entendo como a criação de um espaço no qual se reconhece uma forma de escrita pensada para ser lida, voltada para o outro e que precisa ser entendida como uma pesquisa, e, concomitantemente, uma abertura para o devaneio, para a entrada de provocações subjetivas que me colocam como uma personagem. Estou em cena, assim como os personagens dos filmes (todos que participam dele, inclusive a equipe que o realiza).

Minhas leituras dos filmes chegam a ser fabulações em alguns momentos, beirando um modo poético que tento dar as imagens e aos sons. Crio ficções em cima dos filmes, imagens minhas que derivam do meu processo espectadorial. A experiência do filme que atinge meu corpo, impulsionando minha performance nas descrições das cenas. Já não sei o que vem do filme e o que foi produzido para o texto, abre-se uma zona indiscernível nessas imagens. Ou ainda, entro em agenciamento com os filmes que fazem meu olhar sobre eles se tornar um devir-olhar; as descrições das cenas já não mimetizam as cenas, tornam-se outra coisa. Arquiteto aqui, seguindo as leituras dos filmes, ficções para concatenar um olhar sobre certas produções do cinema brasileiro: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, 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. 58-59).

O texto foi dividido em quatro capítulos composto de uma forma fluída. Sua escrita partiu dos filmes que foram reunidos seguindo uma semelhança ora de estética, ora de conteúdo, ora da adoção de métodos similares quanto à direção. Pelo estudo de cada filme, outros surgiam

e foram sendo costurados na tentativa de traçar um fio acerca dos modos como o cinema contemporâneo incorpora a alteridade dos sujeitos participantes. Enquanto escrevo agora, isso fica mais claro, pois no decorrer dessa trajetória não sabia aonde ia chegar, pois tinha apenas uma vontade de estudar esses filmes que de alguma forma se ligam à aquela vontade que eu tinha durante a realização do meu próprio curta.

O devir-personagem no documentário

Procuro minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta
(Paul Zunthor, 2018).

O primeiro mergulho começa com a indagação sobre qual foi meu lugar no curta que dirigi em 2015. Esse lugar entendo como o espaço da direção que designou os papéis dos participantes do filme, assim como o da equipe, e traçou o espaço do campo e do antecampo. Nesses espaços, ocorre um modo de partilha da cena que pode indeterminar a função desses papéis ou reafirmar um lugar já pré-determinado, como a separação da equipe e dos atores sociais ou profissionais do filme. Há, com isso, uma postura política quando esses lugares são redistribuídos, quando já não se sabe mais identificar aquilo que foi encenado, aquilo que foi ficcionalizado ou o que emergiu de um acaso. Nos filmes colocados em relevo, as escolhas cinematográficas viabilizam uma espécie de zona de indeterminação por meio do encontro daquele que filma com o filmado; a experiência parte tanto daquele que filma, como daquele que é filmado. A mediação da câmera configura e estabelece a partilha dessa experiência cinematográfica.

A partir de provocações feitas sobre meu curta-metragem, sigo para o estudo de dois documentários brasileiros *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2007) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2005). Por meio deles, apreendo os encontros promovidos entre os participantes dos filmes e a equipe, o modo como os atores sociais foram incorporados ao filme e, sobretudo, destaco uma certa dimensão afetiva no uso das imagens e dos sons. Pelo modo como se deram os encontros, pelos artifícios da direção e pela montagem, observo a ascensão de um devir-personagem.

O documentário *A falta que me faz* apresenta traços e resquícios da vida de jovens mulheres de Curralinho, interior de Minas Gerais, abrindo brechas em suas vidas para Marília Rocha e sua equipe. Elas falam sobre seus amores, seus filhos, suas expectativas e esperas por algo. Falam ainda diretamente com a equipe. O filme transborda, para a diegese, esse encontro, deixando ver a intimidade formada entre elas e a equipe, assim como a distância que as separa em função da mediação da câmera e das operações institucionais envolvendo a prática fílmica, além dos mundos diferentes que habitam. O documentário expõe um modo de provocar um dissenso pela não tipificação social das jovens, pela inserção da equipe na cena, pela maneira como as imagens e sons se afastam de criar uma caracterização das personagens ou de buscar um relato coerente ou um ensinamento de vida, e ainda, pelas dúvidas de Marília quanto aos rumos do próprio filme. A dimensão afetiva se vale das imagens aproximadas dos seus corpos, descontextualizando as sequências, sublimando um encadeamento narrativo. Adquire quase o formato de uma câmera-corpo no sentido de Erly Vieira (2014) sobre a visualidade háptica de Laura Marks.

Já *Andarilho* habita o universo dos andarilhos nas imagens poéticas das estradas e da vegetação rasteira nas beiradas das rodovias. As falas dos participantes do filme menos revelam um discurso do que expressam uma presença. Quando as palavras se perdem pela ausência do contexto, a atenção se volta para as nuances das falas, os gestos das mãos, as feições do rosto. O próprio espaço se torna outro, abrindo-se para a performance dos andarilhos.

Pelo modo como observamos (eu e tanto outros autores e autoras) esses filmes, os diálogos se ampliaram para a interlocução com as práticas contemporâneas do cinema ficcional, especialmente, na forma da estética do fluxo na qual a dimensão sensorial ganhou proeminência. Ressalto, ainda, as políticas de representação em voga na prática documental, tema caro ao documentário, para discutir certos modos de trabalhar com os sujeitos nos filmes.

Os jogos de campo: diluindo as fronteiras da cena

E o que acontece quando atores e atrizes profissionais (ou outros artistas como dançarinos e *performers*) tornam-se atores sociais ora se autorrepresentando ora encenando histórias reais alheias? Promove-se, assim, um jogo de cena, colocando-se entre os domínios ficcionais e documentais. As fronteiras se elidem para dar a ver outras possibilidades expressivas desses sujeitos que, no caso do recorte feito para esta parte, habitam o universo das artes cênicas. *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007) trouxe essa indagação, já que embaralhou

os relatos, inverteu os campos da cena: as participantes de costas para o público, enquanto a câmera e Coutinho se dispõem de frente para elas e para a plateia vazia.

Uma constelação de filmes foi marcada pelo diálogo entre a dança, o teatro e o cinema. Aqui, seleciono os filmes brasileiros recentes (a partir de 2009) que trazem aspectos de um real, nos quais a cena deixa transparecer uma fenda de um ambiente concreto, de uma história própria. Começo com o curta-metragem *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020), que, pela dança, introduz uma interseção entre a história colonial de Vitória e Vila Velha (Espírito Santo) com a de seus personagens artistas (no filme e na vida). Buscando criar uma rima, uma espécie de cadência entre as imagens e os sons em razão da similitude de seus temas e de sua estética, segui para o estudo do longa-metragem *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012). O filme apresenta o processo de adaptação da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Bardot quando se muda para um casarão antigo no centro do Rio de Janeiro. Ocorre uma encenação dessa transferência do grupo para a nova casa. Mudança essa que aconteceu alguns meses antes por causa de um incêndio no antigo lugar. Os protagonistas Gatto e Rubens reconstróem o casarão deteriorado para receber o grupo de dançarinos e também para torná-lo sua nova casa (de Gatto e Rubens). Busco refletir acerca de suas operações estéticas e narrativas mobilizadoras de dissensos e visibilidades no cinema. A escolha desses filmes se deu a partir do tema em comum sobre um modo de ocupação dos espaços, que permite uma outra configuração do que é dado a ver, a falar e a sentir. A partir da dança, ambos os filmes exploram a potência do corpo para ocupar espaços privados e públicos.

Na sequência, promovo um diálogo com o teatro, iniciando com *Castanha* (Davi Pretto, 2014). O longa segue na esteira do filme de Ribeiro, não obstante, traz aspectos do realismo cinematográfico com cenas de cotidiano, introduzindo ambiguidade à narrativa. Com isso, o filme expõe suas instâncias documentais e ficcionais ao vazar elementos da história baseados na vida de Castanha (como a presença de sua mãe e sua profissão).

Em seguida, trago um estudo sobre o dispositivo empregado em *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009) no qual propôs a montagem da peça *As três irmãs* (1992), de Tchekhov, sob a direção de Enrique Diaz, ao Grupo Galpão, de Belo Horizonte. O filme suprimiu, em partes, as fronteiras entre a cena e o fora da cena⁶ (isso em relação à peça encenada), saindo do campo da teatralidade para a performatividade. A proposta do filme vai ao encontro de *Olmo e a gaiivota* (Lea Glob, Petra Costa, 2014) e do curta-metragem *A cor do fogo, a cor da cinza* (André Felix, 2014). O primeiro dá indícios logo em seu começo de se tratar de um filme ficcional que

⁶ Observo que as cenas perdem sua identidade pois não fica claro quando se trata de uma cena de ensaio da peça ou quando é uma cena fora da peça.

acompanha a vida da personagem Olívia. Logo, essa impressão é rompida quando o filme permite a entrada da contingência de sua vida ao descobrir que sua gravidez é de risco. Em função disso, ela precisa parar de trabalhar, alterando seus planos profissionais, o que inclui o próprio filme. Agora, as diretoras e a atriz-personagem constroem a narrativa no curso de uma indeterminação (“para onde vai caminhar o filme?”), criando cenas as quais não se sabe se foram encenadas ou advindas do acaso. A vida passa a ser performada por todas ali.

Já o curta *A cor do fogo, a cor da cinza* traz o garoto Wagner, de 18 anos, como personagem principal; sua singularidade consiste em ter criado e mantido desde os 11 anos uma rede de televisão imaginária, a Rede Metrór. No curta, Wagner é colocado para dirigir e gravar um capítulo de uma de suas novelas, selecionando e ensaiando com atrizes. Em todos esses filmes, os personagens se autorrepresentam e mostram distintos acordos com a direção do filme na gestão de si mesmos.

O longa *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011) encerra essa segunda parte do trabalho. O filme parece desviar do dispositivo criado nas outras obras baseadas na indeterminação entre aquilo que vem da cena e do acaso derivado da abertura em relação aos papéis que cada um desempenha. Neste, os atores têm seus papéis pré-determinados na trama, mesmo que sejam de si próprios. Os limites entre a cena e o fora de quadro (como o antecampo) são delimitados, embora caminhem para uma *mise-en-abyme* por meio da qual o filme pode nunca se encerrar pois, atrás da câmera, haverá uma outra câmera.

Encenações de si

A terceira parte traz os filmes ficcionais que incorporaram atores não profissionais encenando a si mesmos. Início com o curta-metragem *Geru* (Fábio Baldo e Tico Dias, 2014) que parece lançar uma provocação acerca do modo como as produções audiovisuais controlam a participação dos atores sociais em cena. O filme mostra o cotidiano de Zé Dias até ele se cansar das investidas da câmera em filmar sua intimidade e, ser, por fim, incorporado por ela ao perder uma partida de xadrez. O desequilíbrio entre os poderes dos sujeitos dentro do dispositivo é exposto pelo curta.

A partir dele, então indago: quando se trata da representação do outro, quais mecanismos são possíveis para manter evidente os dissensos da cena sem se repercutir em uma ausência do outro (como a recusa de Zé Dias) ou em sua completa absorção pela autoria? A saída parece não buscar a representação como uma dobra do mundo, como uma finalidade, e sim a encenação

como um ponto de origem, como um acontecimento. O “outro” deixa de estar a serviço da representação.

Os filmes, que apresentam tanto elementos do documentário como da ficção⁷, parecem apontar uma saída ao implicar instâncias fabulativas aos atores. Os filmes despertam um modo de fabulação nos personagens que os liberta de suas identidades determinadas (que preexistem ao filme), o que minimiza a distância daquele que filma com o filmado. Para observar essa dimensão da encenação de si, recortei quatro filmes que incorporaram em alguma medida modos de existir dos sujeitos para introduzir um gesto político ao filme: *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017), *Deus* (Vinícius Silva, 2017) e *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2014). Digo “gesto” porque esse empenho não se afirma, necessariamente, no campo da imagem como discurso ou como tema. Emerge uma política da imagem pela adoção das pessoas que vivenciam aquilo que é narrado, bem como o modo pelo qual a montagem e a direção vão operar.

O filme *A vizinhança do tigre* apresenta um tema: a rotina de adolescentes de uma periferia. Os garotos encenam a si e são creditados na produção do roteiro. Observo que essa encenação traz resquícios de suas formas de vida provocando um efeito que mobiliza uma experiência de ordem política. Assim como acontece em *Baronesa* e *Deus*, ambos também encenados pelas pessoas que vivenciam, em alguma medida, as situações narradas: o primeiro traz a rotinas de duas mulheres que moram em um bairro de periferia e o segundo mostra o cotidiano de uma mãe negra solo da zona leste de São Paulo. Pela encenação de si introduzida pela ficcionalização, promove-se a abertura para o devir do personagem que deixa de se enquadrar em um tipo social pré-determinado.

Por fim, trago *Ela volta na quinta*, que como os outros, apresenta a rotina de uma família de um bairro periférico de Contagem. Este já segue, com proeminência, a estrutura de filmes ficcionais, mais próximo do realismo cinematográfico, embora, todos os filmes elencados nesse capítulo trabalhem com imagens de cotidiano do tipo *nada acontece*. O diretor André Novais Oliveira incorpora sua família e a si mesmo na narrativa. Em vista disso, observo a criação de um lugar fronteiro onde habita tanto Novais, como sua família. Identifico isso como um entre-lugar (Silviano Santiago, 2013) pois Novais está entre a direção e sua atuação no filme, tal como os membros de sua família que estão entre sua própria subjetividade e aquilo que a narrativa designa. Nesse espaço habita o devir-personagem; pode ser aí sua casa.

Encerrando esse capítulo, apresento uma curta discussão sobre o cinema amador no

⁷ Chamo em alguns momentos esses filmes de híbridos pois ora são definidos pela distribuição como documentário ora como ficção. Não me importa muito definir os filmes a partir do formato pois isso daria uma outra pesquisa.

cinema brasileiro para destacar o tema que cerca os modos de produção desses filmes fora dos padrões tradicionais que atendem ao mercado audiovisual brasileiro, além da assunção de novos sujeitos no cinema. Isso diz respeito tanto ao circuito de festivais, como das grandes salas de cinema. Aqui entra meu gesto político, considerando meu olhar de realizadora e de curadora de cinema⁸, ao dar destaque aos curtas-metragens de baixo-orçamento, buscando colocá-los no mesmo lugar do longa-metragem.

Performances em luta

A última parte apresenta como recorte três filmes militantes brasileiros recentes: *Na missão com Kadu* (Kadu Freitas, Pedro Maia de Brito e Aiano Bemfica, 2016), *Estamos todos aqui* (Chico Santos e Rafael Mellin, 2018) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Têm, como tema comum, os espaços de ocupação como bairros, favelas e edifícios deteriorados. Além disso, adotam os sujeitos interessados no tema como atores no filme. Em *Na missão com Kadu*, vemos, junto com os moradores de uma ocupação, as imagens de Kadu produzidas durante uma manifestação por moradia. O ato foi violentamente atacado pela tropa militar de choque. Kadu filma o máximo que consegue, começando com imagens de registro e terminando com um grito por justiça. As imagens de Kadu incorporadas pelo filme se lançam agora para um outro devir, não mais aquele voltado para a denúncia, e sim, agora, para o contexto da instituição que envolve o cinema e seus códigos, passando para um outro regime de visibilidade.

Em *Estamos todos aqui*, a protagonista interpretada por Rosa Luz agrega seu nome ao de sua personagem que é construída em conjunto com os moradores da favela Prainha, na região portuária de Santos. O filme introduz os próprios habitantes para discutir as desigualdades entre as classes, fazendo do seu dispositivo também um espaço para debate. Dessa forma, o filme apresenta uma predisposição para a abertura no que tange à sua construção narrativa, produzida no bojo da coletividade com diferentes ideologias, pontos de vista, com distintas raças, gêneros e sexualidades.

A coletividade também é exposta em *Era o Hotel Cambridge* que encerra a última parte da pesquisa. O filme mostra a rotina de moradores do Cambridge Hotel, ocupado desde 2002 por pessoas sem moradia. Dentre eles, há diversos refugiados políticos que incitam os caminhos dos debates para um lugar distinto em relação aos moradores brasileiros. Essa multiplicidade de identidades que habita o prédio reforça o espaço da ocupação como um lugar de dissenso,

⁸ Desde 2010 participo da curadoria das mostras de curtas internacional e regional do Primeiro Plano – Festival de Cinema de Juiz de Fora e Mercocidades. Criado em 2002, o festival, em 2021, comemora sua vigésima edição.

logo, como espaço de produção de política. O filme busca essa dimensão do lugar como forma de provocar o espectador para outros modos de entendimento sobre o movimento social em torno das ocupações.

Em *Na missão com Kadu* e em *Era o Hotel Cambridge*, há ainda o uso de imagens insurgentes sobre conflitos com policiais da tropa do choque. Essas imagens foram criadas no calor do momento como forma de registrar e testemunhar o acontecimento político. Quando inseridas nos filmes, ganham um outro estatuto para além do testemunho, compondo imagens-performativas que desestabilizam a natureza das imagens produzidas para o filme. Surge disso, um dissenso provocado pelas diferentes instâncias narrativas que são elencados nos filmes sem hierarquia.

Dessa forma, busco encerrar a pesquisa pensando a potência do cinema em relação aos debates urgentes, os modos de produção coletiva e a ascensão de novos protagonistas. O cinema como mobilizador de devires de quem realiza, de quem participa, de quem assiste e de quem o estuda.

Um risco

Todos os filmes elegidos para este estudo apresentaram um certo risco na sua proposição uma vez que suas operações se lançaram a uma indeterminação quanto ao formato (nem documentário, nem ficção em sua maioria) e seus acordos com os participantes. Um risco que acometeria a própria existência do filme. Este trabalho se lançou também ao risco de não se consolidar como um estudo acadêmico por habitar um entre-lugar dos campos disciplinares: entre a política e a estética, a teoria do cinema e a filosofia, entre duas linhas de pesquisas e dois orientadores, entre a prática e a pesquisa. Vou na esteira de Deleuze e Guattari (1997, p.80), o devir “está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade [...]”. Nesse lugar fronteiro que marca as vizinhanças e os trajetos, tento construir também o meu lugar.

1 O DEVIR-PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO

Meu primeiro filme feito com financiamento⁹ foi um curta-metragem que apresenta elementos do documentário e da ficção. O curta chama *Minas Hotel* (2015) e parte de uma história de família, simples e complicada, como as histórias de família são em geral. Queria fazer um filme que falasse de um tempo parado, de uma história que parece que não tem futuro, só memória de um espaço e de um lugar que não existe mais. A família no caso é a minha, os personagens são meus parentes, pessoas com quem convivi durante toda minha infância: minha avó Iota, meu tio Carlinhos e Dita, que era a empregada doméstica. Os três, idosos já, moravam (moram ainda Dita e meu tio, hoje minha avó é falecida) em um hotel que foi fechado pela vigilância sanitária. O hotel, o Minas Hotel, fica na cidade natal dos meus pais, uma pequena cidade no interior de Minas Gerais chamada Borda da Mata. O Minas Hotel funcionou durante 67 anos, foi fechado em 2007. Ele foi a casa dos meus avós, do meu pai e dos meus tios, foi onde eu passei muitas férias e feriados. Esse olhar (o meu) sobre o hotel, de um tempo parado, já mostrava a tônica da narrativa que buscou a passagem de um tempo nos objetos, no espaço já deteriorado e nas pessoas que ficaram ali.

Em 2014, quando fiz o curta, eu buscava seguir os exemplos de filmes no cinema brasileiro que adotaram a ficcionalização de pessoas comuns seguindo um roteiro pré-determinado. Queria fazer um filme na linha do diretor mineiro André Novais Oliveira que incorporou sua família em um filme ficcional, trazendo diversos elementos presentes em seu cotidiano (*Ela volta na quinta* que será estudado no terceiro capítulo). A proposta, portanto, foi colocar minha família para atuar a sua própria história, inserindo ficções e eventos que aconteceram no hotel. Voltando a ele neste momento, vejo que tomei decisões de direção e roteiro que hoje não faria. Eu queria criar um modo de realismo que viria de sua presença no filme, como se essa presença trouxesse uma referencialidade para a imagem, dando assim uma espécie de autenticação para história. Com isso, poderia introduzir uma ambiguidade em relação ao que estava sendo narrado: seria um relato que foi vivido por eles ou uma ficcionalização? O resultado, por fim, expôs uma dimensão do filme que parece que faltou na imagem e, hoje, é clara para mim sua ausência. Essa dimensão é o antecampo ou o fora de quadro, que ficou vazio, ou melhor, bem longe da imagem e do som. Ao filme, eu neguei minha presença física como parte daquela história. Contudo, aprendi que não se pode se esconder das

⁹ Fui contemplada no edital Filme em Minas 2014, promovido pela Secretaria do Estado de Minas Gerais.

imagens, não é possível mostrar sem expressar, como bem conclui¹⁰ Claudine de France (1998, p. 22). Na minha ausência, deixei claro nas imagens o meu papel e o deles ali: eu-diretora, eles-objetos.

Eu sabia o curta que queria fazer, eu defendia uma proposta de cinema que queria calcar apenas nos personagens a sua história. Se hoje volto a isso parece muito mais uma dívida à minha própria história do que um arrependimento das escolhas feitas. Eu queria me ausentar da imagem para que meu olhar se sobressaltasse a minha presença física.

Aí está. Hoje, eu busco a dimensão afetiva que sobressai ao encontro daquele que filma com o filmado. Eu neguei esse encontro. Dita, a empregada que trabalhou a vida toda no hotel, atuava como eu pedia, fazia o que demandava dela. Não foi um encontro. E também não foi a defesa de uma tese social, nem fiquei ali observando a vida daqueles idosos naquele lugar enorme cheio de objetos estranhos, de diferentes épocas, como quase todas as casas antigas de família o são. Não tem antecampo da imagem, não foi construída a possibilidade de ser outro no filme, pois a eles isso não foi oferecido. E nem a mim mesma.

O filme me coloca a reflexão de entender qual foi a política de imagem do curta. No curta, eu segui a relação de controle entre realizador e personagens, tratei-os como se fossem matérias-primas para minha obra. Digo aqui do resultado da obra. O processo foi outro, eu precisava negociar com a minha família se poderia contar a história da Dita. Aí mesmo começou os problemas: eu acordei com minha família o que poderia contar da história dela, não com ela. Dita pouco entendia o que estava acontecendo ali, sua história foi contada por outros no filme, eu queria deixar claro isso como um reflexo do acordo envolvendo o curta. Dita não contaria sua história, ela ficaria em um imaginário, ficcionalizada; isso, ao menos, está lá. A história é sobre um filho que Dita teve quando era adolescente, por alguma razão, a criança foi viver com outra família, em outra cidade. Para contar aqui o porquê disso, eu preciso fazer um novo acordo com minha família. Dita foi morar muito jovem no hotel e sempre trabalhou e morou ali, suas condições de vida não me pareciam muito boas. Eu sempre me perguntei por que ela não ia embora dali, até que descobri o boato que circulava entre meus parentes: ela não ia embora do hotel porque esperava a visita do filho. Ela tinha medo de ir embora e perder o contato com seu filho. Claro que havia diversas formas de resolver isso (telefone, carta, um email, um *whatsapp*, um bilhete), mas a poesia disso é tão mais bonita, não? Assim, surge o *Minas Hotel*.

¹⁰ Sobre o filme etnográfico de France indaga se as descrições feitas pelas imagens e sons mostram predominantemente “o fluxo das manifestações óticas e sonoras mais do que expressar aquilo do qual essas manifestações são o suporte”. Em seguida, pergunta: “Todavia, pode-se realmente mostrar sem expressar? E não é, precisamente, cair em uma das armadilhas da cultura escrita persistir em acreditar que seja possível somente mostrar?”. Eu caí em alguns momentos, Claudine!

Figura 2 - Dita na janela.



Fonte: frame do filme *Minas Hotel*.

O filme está feito e voltar a ele me ajuda a entender o que eu pensava naquela época. Hoje, quais acordos faria se fosse filmá-lo novamente? Não faria o filme, antes faço uma tese. Começo, então, estudando as obras fílmicas cujos meandros dos acordos entre equipe e personagens aparecem na própria imagem, propondo encontros. Como encontro, procuro pensar aqui o que se evidencia na imagem e no som como conflito entre dois modos de encenação: a do(a) cineasta e dos(as) participantes do filme. Um resquício desse encontro de *mise-en-scènes* (Claudine de France, 1998, p. 48) que pode ser dialógica, combativa, distante, reflexiva, controladora e poética. Esse encontro não remete propriamente há uma presença física da direção no filme, mas como essa presença fica marcada na imagem e no som como um ponto de vista. Por isso, o estudo será em cima daquilo que foi exposto no filme, não tanto sobre os aspectos extrafílmicos. Por exemplo, André Brasil (2013) analisa¹¹ como em *Pacific*, filme feito com imagens de turistas em um cruzeiro, pela montagem, a direção restitui seu olhar. Veremos aqui que vários filmes (não apenas neste capítulo) propõem diferentes formas de encontros com os participantes dele, inclusive, pela montagem que designa aquilo que será visto pelo espectador.

É o que identifico em *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2007). Um filme que aparenta ser um documentário tradicional, com personagens sendo entrevistadas sobre a vida, o mundo,

¹¹ Brasil (2013, p. 595) conclui: “quando as imagens são feitas pelos próprios sujeitos filmados, quando o olhar coincide tautologicamente com aquilo que olha, quando o antecampo – espaço do ponto de vista que estaria excluído da cena – é absorvido pelo campo, caberia à montagem reinstaurar à distância”.

o universo, com câmera na mão e a presença da equipe. Eu conhecia esse filme na época em que realizei meu curta, mas não foi a inspiração. Eu não queria me colocar na imagem. O mais irônico é que minha ausência como parte daquela história só me revelou ainda mais. Tentei me esconder no formalismo, mas fui trapaceada por ele. Meus amigos gostaram do filme, os mais sinceros disseram que faltou alguma coisa. Se *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) nos ensina algo é, como mencionei, que, em nosso discurso sobre o outro, nós falamos de nós mesmos. Então, *Minas Hotel* não é sobre minha avó, meu tio e a Dita, é sobre a ausência de um encontro, do meu encontro. O *Minas Hotel* devia chamar *A falta que eu faço*.

O antecampo em *A falta que me faz* mostra a relação da equipe com as personagens. Eles não aparecem, mas a relação fica clara, existe um encontro. As personagens existem, a equipe existe, o real está ali dado no encontro entre eles. O filme é uma superfície: não há um além da imagem e nem uma banalidade da imagem crua sem propósito. Há, então, o artifício e o real que transborda do encontro. É sobre esse cinema que quero falar.

Parece-me fundamental falar desse cinema, na esteira de como ele promove encontros, a partir da mediação da câmera. Essa noção de superfície, então, é analisada em uma parte do cinema contemporâneo que já não segue, propriamente, uma técnica transparente que omitiria a mediação da câmera, porém, tampouco a expõe com evidência, como se não importasse mais como reflexão mostrar ou não a câmera. Nesse sentido, as tendências do cinema atual se juntam nesse lugar contemporâneo de produção e experiência das imagens.

Em 2021, trago debates que não sei se são velhos, volto a filmes já muito analisados, conceitos gastos, não sei se trago nada novo. Filmes como *A falta que me faz* e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), que apresentam um discurso mais evidente no campo documental, parecem a mim, como pareceu a tantos pesquisadores¹², que apontariam um caminho para o documentário, seja ele qual fosse. Vou com eles na mesma linha, entrar no novo lugar de escrita que seria essa que se insinua mais ensaística, criar outros encontros dos conceitos com os filmes invocados aqui, mas sem saber (ou me preocupar) se terá algo novo. Essa exigência velada por novidade acompanha nossa pesquisa toda. Por mais que te digam, *faço o seu, o seu é só seu*, continua sendo desmotivador pegar textos de 2007 e ler tudo o que você quer escrever hoje.

Porém, para mim, é novo esse lugar de questionamento sobre o que eu quero pensar, escrever e pesquisar. Não quero apenas citações que justifiquem minhas ideias ou apenas que provem meus pontos de vista. Busco, então, pensar sobre as políticas de práticas audiovisuais no cinema brasileiro. Não sei se vou exatamente ao encontro desse cinema, como propôs

¹² Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, Mariana Balta, César Guimarães, André Brasil, Cezar Migliorin, só para citar alguns.

Denilson Lopes no livro de 2017, *Afetos, relações e encontros*. Talvez eu vá, como ele, ao encontro de mim mesma como pesquisadora, professora, espectadora e realizadora de cinema.

Pelo ensaio, procuro um estudo acerca da performance no cinema contemporâneo perpassando o documentário, as ficções e os filmes que apresentam em equilíbrio essas duas dimensões estéticas. No texto, como já disse, eu também performatizo, trazendo experiências pessoais e profissionais colidindo com os filmes, as teorias, a literatura, as imagens e os sons. Nessa performance textual, vou me construindo, também, como pesquisadora-realizadora-curadora-professora-lésbica-brasileira-de30poucosanos e me tornando outra a cada página. Como os personagens dos filmes que apresento aqui, eu também procuro um estado em devir, em suspenso e em crise.

Seguindo, então, a proposta de pensar sobre algumas práticas de cinema, inicio o estudo com dois filmes: *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2009). A escolha deles é arbitrária. O filme de Marília Rocha não me chamou a atenção quando o vi pela primeira vez (não foi em 2009, provavelmente em 2014 ou 2015) por não apresentar as ficcionalizações comuns aos filmes contemporâneos que me interessava, como as de *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), entre outros. É um filme sobre as mulheres de uma pequena vila, no interior de Minas Gerais. Quando pensamos sobre esse *sobre*, aí o filme se revela. O assunto dele não se fecha na construção coerente das personagens, quando tentamos dizer algo sobre ele as palavras ficam abstratas¹³. Parece que fica só a sensação do filme. Assim como os outros também.

A partir disso, faço um estudo sobre um estilo de documentário que dialoga com outras tendências cinematográficas em relação aos artifícios visuais e sonoros que colocam em destaque certa atenção à dimensão afetiva da imagem e do som. Estes filmes apresentam um modo de construção de personagens que se distingue de outros modelos de documentário, ora no encontro com aquele que filma, ora como presença, não os subjugando a tipos

¹³ Eu proponho um exercício para os alunos de cinema quando o assunto é roteiro e estilo. Mostro três curtas diferentes: um clássico estruturado com uma história com começo, meio e fim; um realista, com uma história de cotidiano, que a pessoa pode ir ao banheiro e voltar sem perder nada da narrativa; e um experimental, que não se enquadra nos padrões narrativos dos estilos anteriores. A atividade consiste em contar a história dos filmes para outra pessoa, sem tentar falar sobre a forma deles, sem falar em planos, cenas e movimentos de câmera. O primeiro é tranquilo, pois a história é bem estruturada, compreensível, faz parte da lógica comunicacional da narrativa clássica. O segundo já dificulta um pouco, pois a história é muito simples, ao contá-la parece que algo se perde da potência imagética e sonora do filme. O terceiro é um desastre, não conseguem. O tipo de filme experimental que exibo é voltado para a dimensão afetiva da imagem, são poucas informações, com uma narrativa rarefeita; as palavras, então, parecem faltar, ficam confusos sem saber o que viu. Fica mais evidente que não conseguem compor a narrativa experimental em uma lógica clássica. É preciso com isso buscar outras ferramentas, assim como outras formas de ver esses filmes experimentais.

representativos que configuram um quadro geral de um universo preexistente (MESQUITA, 2010). Ao não tipificarem seus personagens em uma categoria (as mulheres de uma vila e os andarilhos), os filmes tencionam os modos de representação tradicional, incorporando operações audiovisuais mais próximas do universo das artes e do cinema de ficção.

Perpassa nesses filmes, então, artifícios ligados a um amplo contexto cultural e social que identifico no cinema ficcional e documental, bem como na produção de outras imagens. Esse contexto¹⁴, do qual eu participo, está imerso o debate em torno de um declínio das grandes teorias, do fim da separação entre o público e o privado (a exposição da intimidade como gesto político em alguns casos ou eu mesma aqui lamentando o meu filme) e da interioridade que passa a se construir a partir de sua visibilidade (a superfície que substitui a ideia de uma profundidade intodirigida dos sujeitos) e de uma lógica pós-industrial de geração de valores imateriais presente na publicidade (na venda de *mundos*, quem sabe também na venda do meu filme) e nos mercados financeiros (bolsas de valores).

Ao não determinar uma leitura para o filme, como uma espécie de papel para os personagens que funcionariam na lógica do filme, criam-se zonas de subjetivação. Modos de devir, de ser outro, mundo possíveis, indeterminados e instáveis. Por isso chamo essa forma de reapresentação dos personagens de devir-personagem. Pois ele não está formado ou está se formando no filme, cuja personalidade (re)conhecemos ao longo do filme; o devir-personagem¹⁵ se fabula durante o filme, sem resultar em uma unidade. E aqui entra a política do filme: há um lugar determinado em uma produção audiovisual de quem filma e de quem é filmado, formando um espaço (fora de quadro ou um antecampo) que os separa; há ainda regras de representação que compõem tanto os discursos teóricos de cinema como sua prática. E tem mais, há o lugar do espectador (que tem uma classe social, uma identificação de gênero, e etc.) que vai ver o filme sob a influência de diversas referências. Esses lugares podem ser pré-definidos destinando quem pode participar dos assuntos, ver, dizer, atuar, assim como as

¹⁴ As transformações pelas quais são atravessados os documentários dos anos 1970 e 1980 (questões técnicas e expositivas), e mais especificamente os documentários dos anos 1990 e 2000 (virada subjetiva), mas também os documentários recentes (questões micropolíticas) acompanham as transformações pelas quais passam também o mundo (política, cultura, sociedade, economia). O fim das grandes narrativas, o pós-colonialismo e a pós-modernidade no aspecto filosófico; as transformações do gênio criador e o “retorno ao real” (Hal Foster, 2014) nas artes visuais; o declínio dos Estudos Culturais e da psicanálise; o fim da Guerra Fria e o fracasso do neoliberalismo no campo político e econômico.

¹⁵ É válido destacar a maneira similar como Mariana Duccini Silva (2013, p. 199) observa a representação de si em sua análise sobre os personagens em *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999): “Fazer da representação de si ao mesmo tempo a presença de um eu e de um não eu é a própria experiência de devir do personagem, como uma espécie de abertura por onde fluem as singularidades e as possibilidades de experimentação de formas de existência que não se reduzem às marcas sociais, embora delas não se desvinculem cabalmente: ser um outro nos limites daquilo que já se é”.

maneiras de se portar e olhar. Eles podem também ser reconfigurados. A política em torno desses filmes reconfigura um campo sensível onde se dá essa partilha de quem pode atuar, dizer e ser visto.

Esse olhar vem da noção de partilha do sensível de Jacques Rancière (2009) e diz respeito às formas do visível em um comum e suas partes exclusivas, determinando os lugares, as posições e as atividades dos que podem tomar parte desse comum: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

O cinema, assim como outras manifestações sociais e culturais, opera um modo de partilha que distribui papéis e determina lugares para os indivíduos. Ou seja, as artes fazem parte de um mesmo tecido sensível o qual compõe um comum que é compartilhado. Para Rancière (2009, p. 17) “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. A partilha do sensível pressupõe a delimitação das ocupações em um tempo e um espaço que se formam sob o consensual e o dissensual, permitindo que se mantenha um consenso e/ou que se derrube as fronteiras da tradição, moldando subjetividades e dando visibilidade aos corpos excluídos.

Neste capítulo, analiso essa construção em um estilo documental que parece buscar mais experiências afetivas do que modelos de *verdade* sobre o real, construindo assim outras configurações da partilha de um comum.

1.1 O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO: *A FALTA QUE ME FAZ E ANDARILHO*

No cinema brasileiro, a partir de 1995, os filmes dentro do que foi chamado pela crítica de *Cinema da Retomada* ficaram marcados sob a égide de uma diversidade de gêneros e formatos, dificultando a caracterização de estilos e novas tendências pela crítica. No livro *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década* (CAETANO, 2005), o texto de abertura contesta essa diversidade ressaltando sua obviedade, onde acontece em qualquer cinematografia no mundo. A crítica procurou encontrar, nesse cinema da retomada, uma continuidade da proposta cinemanovista de uma identidade para o cinema brasileiro.

Não há cabimento algum em buscar uma tal definição no cinema brasileiro desta última década [1995-2005], e justamente aí se alojou sua grande figura

de recalque. Foi para espantar o vazio radical de discurso unitário – como se o cinema brasileiro precisasse se definir para existir – que a idéia de diversidade rapidamente se difundiu. Precisava-se de uma identidade para esse cinema, e ela acabou sendo fabricada exatamente na reversão de seu suposto ponto fraco: de cinema amorfo a multiforme. O mais próximo que esse mito da diversidade chegou, contudo, foi de um elogio do ‘cada um por si’, uma visão falsamente entusiasta do voluntarismo que gerou alguns êxitos eventuais (CAETANO, VALENTE, MELO, OLIVEIRA JR 2005, p. 39).

A partir dos anos 1990, ao contrário das produções ficcionais que sofreram com o fim da Embrafilme, a realização de documentários cresceu. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) implicam esse aumento aos avanços tecnológicos que diminuiram os custos de produção, ao crescimento do número de editais de incentivo público, à criação de festivais específicos para o formato e também à abertura da exibição de documentários independentes na televisão.

No cinema contemporâneo, a realização de documentário é atravessada por diversos estilos, uma multiplicidade de tendências que, para Cezar Migliorin (2010), traduz uma preocupação de como representar o mundo, ou melhor, questionar as próprias formas de representação para dar conta de um mundo complexo e de personagens singulares: “a busca de uma maneira de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços nunca esteve tão próxima de um problema estético, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas” (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

As estratégias audiovisuais atualmente¹⁶ parecem renovar os modos de realização cinematográfica, voltando-se para formas criativas de se trabalhar com as inovações tecnológicas, dando abertura para outras possibilidades narrativas, como a hibridização de formatos, a mistura de gêneros, a incorporação de outras artes e o uso de pessoas comuns encenando a si mesmas. Com o barateamento dos aparatos de produção audiovisual como as câmeras digitais e gravadores de som portáteis, além de computadores com programas de edição e finalização, a realização cinematográfica pôde se tornar uma atividade possível fora de uma lógica de produção industrial, com filmes de baixo orçamento e equipes reduzidas. O desenvolvimento tecnológico, por conseguinte, traz novas possibilidades de criação. O próprio cinema digital trouxe uma série de alternativas para a produção, a exibição e a distribuição frente as limitações dos filmes feitos com película.

¹⁶ Para a pesquisadora Mariana Duccini Silva, o documentário contemporâneo brasileiro (a partir do cinema da retomada) “afasta-se cada vez mais da denotação representativa, ao mesmo tempo em que se lança à invenção e à transfiguração das imagens e sons, donde uma certa inflexão que permite a uma linguagem até então orientada à literalidade um investimento poético: em lugar da ilustração do mundo, a ressignificação do mundo” (SILVA, 2013, p. 30).

A cada período, o cinema cria estratégias comunicativas espelhadas nas práticas sociais e culturais do momento. O documentário segue na esteira de artifícios e modos de se relacionar com seu tempo, considerando aqui que as manifestações artísticas não sucumbem as novas experimentações, mantendo, como colocou Rancière (2009), uma relação de formas heterogêneas (de formas de fazer que se atravessam). Nesse sentido, é possível identificar filmes que sobressaem aos estilos canônicos e, dessa forma, apontam para certa tendência no documentário brasileiro atual que a dialoga com outras práticas audiovisuais, como o cinema de ficção.

1.1.1 *A falta que me faz*, de Marília Rocha

O documentário *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2007) traz, como protagonistas, jovens mulheres no fim da adolescência, em transição para vida adulta em Curralinho, distrito de Diamantina, localizado entre as montanhas da Serra do Espinhaço no estado de Minas Gerais. Elas falam sobre suas relações com a família, as amigas e suas vivências. O filme inicia com retratos de corpos femininos ao som de uma música romântica cantada a capela por uma voz feminina. A montagem reuniu fotos mostrando a região peitoral dos corpos das mulheres com colares (alguns com um pingente de coração, outros com santos) e partes do corpo com marcas cicatrizadas produzidas com objetos pontiagudos (elas mesmas desenham ou escrevem em suas peles com agulhas, deixando as cicatrizes como marcas). Esses fragmentos de imagens já dão um indício de que o filme não retrata uma mulher em específico como protagonista e sim mais de uma personagem. Mesmo não vendo seus rostos, é-nos mostrado corpos singulares.

Há dois retratos (Fig. 3), no entanto, que não apresentam as mulheres na imagem nessa abertura do filme: uma é de uma espécie de varanda com um vaso de planta no centro em um portal com alguns rabiscos feitos com algum objeto pontiagudo; e a outra é, também, de uma parede com uma canção escrita à caneta. Essas duas imagens dialogam com as marcas nos corpos das mulheres.

Figura 3: Composição de fotografias que abrem o filme *A falta que me faz*



Fonte: frames do filme *A falta que me faz*.

Chamou-me a atenção esse uso das fotografias para abrir o filme, por que imagens fixas e não em movimento? Arrisco uma resposta: as fotografias funcionam como fragmentos de um tempo e são descontextualizadas; criam relações abertas entre elas por não seguirem um encadeamento de uma montagem linear que captura os possíveis sentidos na narrativa produzida ali. Além de serem elas mesmas um sinal de um tempo, um espaço, uma marca, como as marcas nas paredes e em seus corpos.

Entendo aqui a fotografia como índice semiótico que, na leitura de Dubois (2006), apresenta uma conexão física com o real a partir da mecânica da câmera e sua apreensão da luz formando uma imagem. A imagem, portanto, como um indício da entrada da luz na objetiva da câmera:

Nesse estágio, devemos sobretudo observar que a fotografia, por seu princípio constitutivo, distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho (dos ícones), bem como dos sistemas propriamente lingüísticos (dos símbolos), enquanto se aparenta muito significativamente com signos como a fumaça (índice de fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), [...] (DUBOIS, 2006, p. 61).

Outras marcações vão ser mostradas no decorrer do filme como mensagens escritas nas pedras, nas paredes das casas e nas árvores (iniciais de nomes envoltos por um coração, por

exemplo). Na cena seguinte, algumas mulheres aparecem distantes na imagem, catando¹⁷ flores no campo. A câmera ainda está afastada delas. O início evoca a ambientação onde se passa o filme, como um lugar ermo e entre montanhas. A imagem se aproxima agora em uma gafieira (um baile), onde elas se encontram dançando forró. A câmera na mão percorre o espaço enquanto os nomes das participantes aparecem na tela à medida que a câmera as localiza no espaço, elas são: Valdênia, Alessandra, Priscila, Shirlene (Toca) e Paloma. Essa apresentação faz um recorte das personagens, destacando-as sutilmente, todavia a imagem e o som não indicam nada que as singularize das outras pessoas ali. A câmera chega a se misturar no baile, como se fosse outra pessoa ali dançando, ao passo que o enquadramento em relação ao tamanho do quadro e à angulação é semelhante ao ponto de vista de uma pessoa.

A equipe já se apresenta no espaço fílmico nas cenas seguintes, quando uma delas está “tatuando” sua pele com agulha e uma caneta estereográfica. Ouvimos a voz da diretora fazendo perguntas simples sobre sua tatuagem, contudo, nada que indique algum aspecto da intimidade da jovem. A fala fora de campo fica sem um contexto. Após essas sequências, as jovens se reúnem em uma ponte, caminhando, depois vão para algumas pedras nas margens do rio, a câmera acompanha de longe o passeio. Em seguida, elas aparecem sentadas próximas ao rio (Fig. 4), contemplando a paisagem, rindo, conversando, cantando, brincando umas com as outras. As imagens desse modo, assim como as personagens, contemplam esse momento de descanso, apreciam o instante de um nada-a-fazer. Vemos tudo isso como se não houvesse um propósito a não ser a contemplação. Há momentos de conversa entre elas (Fig. 5), os cortes secos fragmentam a sequência da narração que fazem, dificultando o entendimento daquilo que contam, voltando nossa atenção para suas risadas, seus rostos ou outros aspectos do plano, quebrando a hierarquia da fala como o ponto proeminente da atenção espetatorial.

Figura 4: Priscila e Valdênia na beira do rio.

¹⁷ Faço referência ao documentário *Os catadores e eu* (2000), de Agnès Varda, sobre as pessoas que vivem como catadores de alimentos, de objetos descartados no lixo e ela mesma, como uma catadora de imagens.



Fonte: frame do filme *A falta que me faz*.

Figura 5: Entre risos, brincadeiras e confissões.



Fonte: frame do filme *A falta que me faz*.

A montagem, nesse caminho, não encadeia as cenas seguindo uma estrutura linear orgânica, criando uma sequência na qual uma imagem deriva da outra como causa e consequência, no sentido discursivo. Essa estrutura linear é calcada em um modo de construção cuja montagem apresenta uma finalidade narrativa, temática e pedagógica. É possível, nesse ponto, aproximar o formato documental e ficcional no intuito de entender como esses modelos se atravessam. O documentário, tal como na ficção, utiliza diversos efeitos para criar e direcionar os sentidos e as sensações no filme. O encadeamento de imagens em uma estrutura orgânica, para o crítico francês André Bazin (2014), impõe um tempo linear que não se identifica com o tempo efetivo da representação. Já Gilles Deleuze (1983) fala em imagem-movimento, cujas imagens agem e reagem umas sobre as outras em uma unidade orgânica. Como consequência disso, há uma subordinação do tempo à imagem. No cinema clássico, por exemplo, a montagem cria uma situação lógica de causa e efeito que é determinante para a causalidade do filme. Os personagens, nesse caso, agem e reagem diante das ações da narrativa

em direção a uma resolução do conflito que estabiliza a trama¹⁸, representando assim o regime orgânico das imagens em um esquema chamado por Deleuze de sensorio-motor presente na imagem-movimento¹⁹.

Em *A falta que me faz*, a montagem está desarticulada de construir um sentido ao longo das cenas apresentadas, não se ligam a uma temática social ou buscam compreender as personagens. Como já foi apontado por Cláudia Mesquita (2010), o filme, com as personagens femininas, transpõe o olhar masculino do voyeurismo, voltando-se a elas não em busca de uma identidade, nem de um objeto de investigação que desperta o olhar curioso, mas como bem notaram César Guimarães, Cristiane da Silveira Lima e Victor Ribeiro Guimarães (2013) e André Brasil (2010), em vista de fundar uma relação entre o filmado e aquela que filma.

A relação estabelecida entre a diretora e as personagens vai sendo mostrada com as entradas da voz de Marília no espaço fílmico. O antecampo passa a fazer parte do dispositivo do filme expressando a construção de um fio de intimidade entre elas. Isso fica claro na sequência de uma conversa entre Toca e Alessandra sobre o suicídio de um homem em razão de um relacionamento amoroso. Elas comentam que Valdênia disse uma vez que se enforcaria por causa de seu namorado, em tom de brincadeira, aparentemente. Na cena seguinte, Valdênia está em casa, postada em uma mesa, no extracampo ouvimos sons de outras pessoas, então, em *off*, Marília pergunta se ela acredita que alguém se mata por amor. Valdênia responde e convoca as pessoas do extracampo para a conversa. Há um corte mostrando alguns homens trabalhando na casa enquanto em *off* a conversa continua. A imagem volta para Valdênia citando uma fala de Marília. Essa sequência indica que houve uma conversa em algum momento fora do quadro ou que ficou de fora na montagem final e o que acessamos é o resquício disso. Marília passa a fazer parte do extracampo como as outras personagens da casa que são chamadas na conversa por Valdênia, assim o antecampo, espaço recluso da equipe onde estaria a diretora, começa a se esvaziar na tônica da conversa, tornando-se um campo de performance também para Marília. A entrevista, todavia, não é feita sem um certo constrangimento, com momentos de silêncio, respostas vagas, fazendo com que a diretora insista nas perguntas.

Em outro plano, a mão de Marília entra no quadro para experimentar os anéis que Valdênia precisa vender. É oferecido a ela o anel de gatinho, que segundo Paloma, condiz com

¹⁸ Associo essa estrutura narrativa do modelo clássico no cinema com a teoria do drama no teatro seguindo o modo como Lehmann (2007, p.55) conceitua o drama a partir da “colisão dramática” de Hegel: “drama é o conflito entre duas atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um pátos fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas”.

¹⁹ Enquanto na imagem-movimento, a imagem-afeição se dirige para a imagem-ação, na outra ponta da classificação deleuzeana, a imagem-tempo coloca em suspensão a ação, quebrando o esquema sensorio-motor, dando a ver situações óticas e sonoras puras. Ver Deleuze, em *Cinema I: Imagem-movimento*, 1983.

seu gosto por gatos. Não obstante, esse espaço de intimidade não é construído sem demarcar uma distância entre a diretora e as protagonistas. Marília contínua direcionando as entrevistas, tentando pelo diálogo tirar algo para o filme. Essa fronteira está presente e se manifesta no espaço filmico mostrando um campo de embate, não como um confronto, propriamente, contudo dando a ver as diferenças, com notou Brasil (2013) sobre a sequência na qual Marília se esquivava da pergunta de Valdênia sobre a possibilidade da diretora estar na lista de nomes de madrinhas para seu filho: “o antecampo é lugar de passagem e de limite entre o que pertence ao mundo e o que pertence à cena: limite ou passagem, a diretora hesita” (2013, p. 588). No silêncio, a diretora expressa esse limite do antecampo, porém, ao fazer isso, introduz sua própria performance na cena, o que faz esse campo eclodir como passagem para o encontro, mesmo que *desencontrado* por sua hesitação. As recusas ou as saídas pela tangente às perguntas de Marília ficam claras na sequência de Alessandra (Fig. 6) quando ela investe em ocupar o outro lugar do quadro e questiona a equipe do filme, perguntando a eles o que fazem no filme, como a Canarinho responsável pelo som e Ivo, pela fotografia. Às respostas recebidas, Alessandra acrescenta sua opinião, expondo-se mais que Marília-entrevistadora que parece ainda tentar achar seu lugar nessa fronteira.

Figura 6: Alessandra perguntando a Ivo o que ele faz no filme.



Fonte: frame do filme *A falta que me faz*.

Na relação entre as personagens e a equipe, entre o espectador e a tessitura do filme, forma-se uma *indeterminação*²⁰ sobre o que se experiencia com a imagem e o som. O documentário se imbrica não em processos de ficcionalização mas, sim, sob as formas de se trabalhar a imagem no fluxo dos afetos, na criação de ambientações, como as imagens das montanhas, dos rios, dos adolescentes brincando nas ruas da vila, das danças. Destaco a cena na qual duas personagens estão sentadas na grama em um plano fechado: a câmera percorre seu corpo seguindo os gestos de tatuar com a agulha de costura (Fig. 7), buscando aquilo que não se apreenderia apenas no discurso, pois essa cena é desprovida de causalidade, de uma ação ou de uma contextualização para o todo do filme.

Figura 7: Tatuando



Fonte: fotograma do filme *A falta que me faz*.

Há uma gratuidade narrativa indicada pela forma como a imagem foi filmada. Importa mais os movimentos das personagens no plano, sua presença na imagem, do que informar algo concreto sobre elas. A falta se coloca, então, como um tema ou uma busca do próprio filme e que perpassa tanto as personagens como a equipe dele, como aponta Cláudia Mesquita:

Girando em torno de um vazio central, as meninas de Curralinho e os meninos de Morro do Céu aparecem melhor constituídos pela falta (do que desejam) e pela indefinição (de um porvir) do que por uma identidade (social, local, regional, comunitária) precisa e emoldurante (mesmo que traços “identitários” atravessassem muitas cenas) (MESQUITA, 2010, p. 153).

²⁰ Vou ao encontro do entendimento de Mariana Duccini Silva (2013) sobre a indeterminação no documentário contemporâneo brasileiro. Para ela a indeterminação seria: “uma espécie de força motriz para um redimensionamento das formas de estar no mundo, uma assunção às possibilidades em detrimento de uma fixação unívoca da identidade em determinados parâmetros. Trata-se, em tudo, de um jogo entre movimento e cristalização, uma experiência de alteridade, no sentido de um deslocamento, de um tornar-se outro nos limites da própria linguagem cotidiana” (SILVA, 2013, p. 159).

As personagens, então, escapam do visível captado pela câmera, colocando as filmagens sob o risco das improvisações e do acaso. A identidade das mulheres, no sentido daquilo que elas demonstram como pertencente a uma cultura, difunde-se na ausência de uma subtração, de uma redução de suas subjetividades, a favor não de uma complexificação, mas dissolvendo-as no filme como corpos, gestos e palavras vazias. Aquilo que se filma já traz consigo algo de não filmável²¹, que remete também a essa falta que o título traz.

Aquilo que chamei de *indeterminação* é criada nesse lugar em que o vazio emerge, como parte de um processo de criação de subjetividades. Dialogo, no uso desse termo, com o trabalho de tese do pesquisador Cezar Migliorin²² (2008) na qual debate como as construções de dispositivos nos documentários permitem a produção de individuação (termo próximo de subjetivação). Cria-se, neste espaço de indeterminação, o personagem em devir, introduzindo uma subjetividade que pode ou não se formar.

A noção de devir-personagem deriva de leituras de Rancière e Deleuze e das interlocuções de Migliorin. Trago a hipótese principal de Migliorin para traçar o caminho de arguição sobre esse personagem. Trabalhando com o conceito de imagem-experiência em filmes-dispositivos que se formam com a participação de pessoas comuns colocadas em uma determinada posição, seguindo alguns princípios dados pela direção do filme, ele indaga sobre como esses documentários abrem um espaço de visibilidade que possibilita a invenção de si mesmo.

É o caso do já mencionado *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães. Para Migliorin (2008), o filme cria uma metaestabilidade que faz parte do processo de individuação. À luz de Gilbert Simondon, o processo de individuação não esgota as potencialidades do indivíduo, “é nesse sentido que o ser pode ser pensado para além do que ele é” (MIGLIORIN, 2008, p. 68), essas potencialidades do ser ficam virtuais, tornando-se atuais por meio da metaestabilidade. A metaestabilidade é um conceito caro a ele pois é o que possibilita uma instabilidade pela qual

²¹ É o que Jean-Louis Comolli (2008) atribui como característica do documentário: “Esses homens e essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e de dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida –, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado... Concomitantemente, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isso quer dizer que nós também filmamos algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas [...]” (COMOLLI, 2008, p. 176).

²² Tese de doutorado defendida em 2008 pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientada pelos pesquisadores Ivana Bentes e Philippe Dubois.

o indivíduo pode habitar uma multiplicidade de ser e existir, deixando de representar uma categoria social, uma única identidade ou qualquer papel específico que o documentário demanda.

Quando retomamos a noção de dispositivo passando por Simondon, estaremos articulando esse espaço de presença do indivíduo como elemento de uma multiplicidade que é o próprio dispositivo, campo metaestável que os indivíduos são menos pensados e interrogados pelo o que eles são do que pelo tipo de energia que eles emprestam à metaestabilidade do dispositivo. É esta força que o indivíduo pensado como uma fase do ser traz para o documentário. (MIGLIORIN, 2008, p. 71).

A imagem, com isso, transforma os lugares dos sujeitos no filme, refaz uma partilha de um campo antes determinado pelas condições impostas pelo dispositivo. Apoiando-se em Jacques Rancière (2009), Migliorin (2008) diz que essa imagem se torna uma *imagem-experiência*, pela instabilidade criada, a comunicação é suspendida, assim como a finalidade qualquer da narrativa, tornando a experiência um fim em si mesmo. Como ocorre com a imagem dos corpos das mulheres sendo *tatuados* com a agulha, pouco importa a finalidade dessa imagem para a narrativa, e sim a imagem como um gesto. Da cena, não se determinou um sentido específico, a ação das mulheres é rarefeita. É, nesse sentido, que uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) é refeita, e aqui a imagem toca a política.

Retomarei em parte os autores que Migliorin aborda em sua tese para depois me desvencilhar deles e seguir meu próprio percurso teórico para chegar nas diversas manifestações do cinema contemporâneo brasileiro no que tange à incorporação de encenações de si nos filmes de ficção, documentários e híbridos entre esses dois formatos, como veremos aqui. Rancière é um filósofo chave para entender a maneira como a imagem se associa à prática política ao redistribuir uma partilha em um campo de visibilidade, como o cinema. É nesse caminho de pensamento que Migliorin encontra em Rancière sua base militante para apreender como a estética se relaciona com a política nos documentários analisados por ele.

Retomando a noção de partilha do sensível, Rancière (2009) faz uma leitura de Kant que me parece pertinente de ser mencionada para entender como a partilha do sensível se relaciona com a política. Sua leitura é sobre a estética transcendental de Kant revisitado por Foucault (2015) e sua concepção de *a priori* histórico²³. Ele coloca que a partilha do sensível

²³ Ver o trabalho de pesquisa de mestrado de Pedro Danilo Galdino “A relação entre a estética e a política na obra de Jacques Rancière” (2016, UFRN), no qual analisa a relação do *a priori histórico* de Foucault com a estética primeira de Rancière.

pode ser entendida como um “sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Essa determinação ocorre em um espaço e um tempo de forma contingente, o que a caracteriza como um sistema heterogêneo e múltiplo.

O sensível dá a ver categorias formadas em um espaço e um tempo que modulam as ocupações das atividades do comum. Consiste, nessa instabilidade derivada da heterogeneidade e da multiplicidade, a potência de transformação dos lugares na partilha. As identidades, assim, tornam-se fluídas, permitindo a subversão como o rompimento do que foi fixado e a multiplicidade (como um sistema de diferenças e singularidades) como um devir. A irrupção de vozes dissonantes, de ruídos que transmutam as posições na partilha é o que configura a política. Rancière (2009, p. 17) diz que a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das prioridades do espaço e dos possíveis do tempo”.

Rancière (2011) define a política como consolidação de um dissenso que desestabiliza a partilha, embaralha os lugares predeterminados, rompendo com o aparato estável que mantém a harmonia e a ordem. O que ordena o caos, resolve os conflitos, impõe a divisão das ocupações e funções na partilha, vai ser chamado por ele de polícia. Para o Rancière (2011, p. 7): “a polícia não designa parte do aparelho estatal dedicado à repressão, mas esta ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar, à sua função e à sua identidade”.

A política, dessa forma, é a ação que vai embaralhar esses posicionamentos fixados, contudo, não para dar lugar a uma nova estabilidade, um novo consenso, pois isso está no campo da polícia, e sim para permitir uma abertura de uma potência de reconfiguração dos lugares, do que se diz e do que se vê. Para ele, a política é:

a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar, ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar para o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

Para Migliorin (2008), no documentário, essa noção de polícia pode funcionar por meio da voz *over* que estabelece os papéis e as funcionalidades dos personagens no filme:

“Onipresente e onisciente, a voz *off*²⁴ era propriamente a distribuidora dos lugares dos indivíduos e grupos, organizadora da partilha” (MIGLIORIN, 2008, p. 211). A voz *over*²⁵ foi intensamente incorporada nos documentários clássicos na intenção de direcionar os sentidos do filme por meio da análise das imagens.

A fala pode servir à comprovação de um argumento, ela é encaixada no filme partindo de uma premissa. Jean-Claude Bernardet (2003) classificou esses filmes no contexto brasileiro como sociológicos, cujo modelo se baseia em teorias sociais, sendo o filme, uma aplicação das teses. *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) é um filme emblemático dessa tendência: a voz *do outro*, ou a voz *da experiência* como chama Bernardet (2003, p. 16), permitiu a fala dos migrantes vindos do Norte e Nordeste a São Paulo, contudo, ela serviu para ilustrar um diagnóstico sobre o tema social abordado. As falas dos migrantes são elencadas com hierarquia e de forma esquemática, entre as opiniões colocadas como autoridades de homens especialistas que nos explicam os problemas sociais.

Voltando ao filme *A falta que me faz*, a montagem não apresenta uma estrutura que nos leva a apreender a identidade daquelas mulheres ou seus objetivos, ou, ainda, o objetivo de sua narrativa. As escolhas técnicas circundam um modo de mostrar um grupo de mulheres de uma pequena vila que escapa de se definir em uma representação, que se forma no encontro com a realizadora do filme e sua equipe; as fotografias no início, como dito, são como recortes, gestos, que trazem uma multiplicidade de corpos femininos e modos de apresentação, dando uma espécie de premissa do filme. Logo, escapam-nos também quem é Valdênia ou Alessandra, porque também à Marília (representada pela montagem), elas escaparam de um modo de representação pré-definido.

O documentário termina como um acontecimento, com um fim nele mesmo. Tal como a imagem-experiência de Migliorin, ou ainda, na linha de como ele entende o acontecimento no dispositivo: “o acontecimento pressupõe uma lógica de potencialização dos encontros incorporais, entre subjetividades e conceitos que não se desdobram em representações, nem aparecem como ponto de chegada, mas como ponto imaterial de fissura nas linhas do tempo” (MIGLIORIN, 2008, p. 39).

Para ele, o acontecimento no dispositivo é o que promove a metaestabilidade para a abertura da multiplicidade de possíveis. O encontro da equipe com aquelas mulheres, aquele

²⁴ Migliorin chamou de *off* o que entendo como voz *over* pois é um tipo de narração que funciona como a voz de Deus, ou seja, de um locutor que não identificamos, não sabemos quem é. A voz *off* se destina aos personagens que falam fora da tela mas sabemos quem são.

²⁵ Um uso, talvez irônico, do recurso foi feito por Buñuel no filme *Terra sem pão* (1933). A narração em *over* aparenta uma voz suprema, distanciada e analítica sobre o pouco conhecido povoado de *Las Hurdes*.

povoado, possibilitou um acontecimento. A montagem, por sua vez, não opera a construção de uma sequência orgânica baseada em uma história com começo, meio e fim²⁶; ela refaz a partilha dando a ver as personagens sem uma finalidade específica, sem representar um tema ou um símbolo social.

O filme é posto em uma zona de indeterminação por meio do encontro daquele que filma com o filmado; ou melhor, a experiência parte tanto daquele que filma, como daquele que é filmado. A noção de encontro, para Marcius Freire (2011), distingue-se de *relação*. A relação precede o encontro com o outro; ela abre para a possibilidade dialógica do encontro, porém não o fundamenta. Partindo de Vermes, Freire aponta que o encontro se dá como um acontecimento “quando se encontram juntos, numa comunhão existencial, dois ‘eu’ e dois ‘tu’. O encontro é um privilégio que eu recebo. Eu entro numa relação de ‘tu, por minha própria vontade, e com isso cumpro ‘o ato do meu seu’.” (VERMES *apud* FREIRE, 2011, p. 60).

No encontro dialógico, abre-se a reciprocidade entre aquele que filma com o filmado. Freire coloca que esse encontro só surge no documentário a partir do cinema-verdade de Rouch. No documentário clássico, os personagens são tratados como o *isso*, não o *tu* que permite o encontro. No *isso*, eles são matérias-primas para a construção do filme, são objetos com finalidades específicas. No clássico, a transparência da mediação impede que as relações estabelecidas fiquem claras, a exposição da mediação, por outro lado, como ocorre no documentário de Rouch, evidencia a proposta do filme, coincidindo *palco e bastidores* e permitindo ao espectador “[...] penetrar nos interstícios de uma relação cujo meandros eram até então escamoteados” (FREIRE, 2011, p. 67).

Em *A falta que me faz*, a relação entre a equipe e as personagens é dada sob a forma do *encontro*, a interação é recíproca. Há um modo de criar o diálogo pela entrevista que acaba por jogar a própria equipe em um mesmo questionamento quando proposto, por exemplo, na cena que conversam com Alessandra sobre casamentos e seus proponentes. Em uma proposição feita pela diretora sobre o que o futuro reserva para personagem, Alessandra joga o assunto ao outro membro da equipe, Canarinho (engenheiro de som), e uma conversa se dá entre eles. Pelo conhecimento que a personagem tem da vida pessoal de Canarinho, fica claro que eles criaram uma relação fora das câmeras, como foi dito, embora não saibamos de que tipo. A incorporação da cena desnuda a mediação, ela se faz presente e alude ao antecampo do filme.

Essa forma de reconfiguração da partilha é própria da ação política colocada pelo acontecimento do filme. O documentário dá a ver aquelas personagens, com suas ausências e

²⁶ Penso aqui nos três atos narrativos que indica David Bordwell (2005) sobre a construção dos filmes clássicos: apresentação do conflito/desenvolvimento do conflito/resolução do conflito

desejos, na aparente banalidade do cotidiano, das esperas, sem enunciar um conflito que precisa ser resolvido. Antes de buscar uma forma didática ou pedagógica de apresentar aquele universo feminino, seguindo uma tese a ser provada, o filme se abriu aos possíveis do acaso no encontro/desencontro com elas. Os fragmentos, as cenas de cotidiano, as conversas que parecem não ter um objetivo específico rondam um outro tipo de construção de documentário que se pauta a partir de sua dimensão afetiva.

A pesquisadora Mariana Baltar (2013) fez uma interessante análise do filme na qual entende que esses fragmentos de cotidiano, bem como o encontro da câmera com as personagens, mobilizam os afetos mais do que nos direcionam para um modo explicativo do filme. Ela diz:

certas performances das personagens do documentário instauradas no encontro com a câmera e com os sujeitos ao lado dela mobilizam afetos e reconduzem nosso olhar por todo o filme. Os dispositivos desses filmes contemporâneos tentam de algum modo não recusar essa dimensão performativa desse encontro, ou seja, não reenquadrá-las (ou ao menos tentar não reenquadrá-las totalmente) em esquemas miméticos, desejos representativos e explicativos (BALTAR, 2013, p. 71).

Como Baltar expõe, as performances no filme (incluindo a de Marília) despertam afetos operados pela imagem e som, assim como pela montagem. *A falta que me faz* e os outros filmes que veremos aqui apresentam, na forma da imagem e do som, o trabalho desse encontro produzido em um instante e em um lugar entre todos os participantes do filme: equipe, atores, atrizes, dançarinos, atores sociais, militantes, pessoas comuns. É claro que todas as obras possuem esse encontro, aqui busco aqueles filmes nos quais esse encontro fica apreensível por meio dos artificios audiovisuais.

A performance constitui esse encontro que reconfigura uma partilha do sensível, articulando também outros modos de operação dos afetos. Aqui recorro a um belo texto da pesquisadora e performer Tânia Alice (2016) sobre a “performance como revolução dos afetos”²⁷:

Performance: presença, intensificada; ecologia mental e higiene da alma por meio de um esvaziamento do corpo e da mente para a abertura de outros canais. A performance como prática espiritual, existencial, como fusão da arte e da vida, intensificação de afetos e das relações. A performance como abraço planetário, ecologia social, ambiental, da subjetividade e como poder de transformação potente e potencializador. A performance, imaginação liberada, desterritorialização de afetos e como invenção do cotidiano, longe

²⁷ É o título de um livro que reuniu diversos artigos seus e em coautoria sobre o tema.

de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta urgente a cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. A performance como ritual de comunhão, como convite para a partilha, o sossego, a troca. Em outras palavras: aqui, agora, dentro de um movimento compartilhado entre artista e participante, a performance como o mais perfeito estado de entrega ao mundo (ALICE, 2016, p. 33-34).

Para ela, a performance introduz modos de afetos construídos em uma situação artística relacional (aqui ela faz menção a estética relacional de Bourriaud (1998) em obras cujas relações criadas durante seu processo artístico são incorporadas a elas). Essa dimensão afetiva na imagem e no som é sobreposta ao discurso do filme.

E é justo essa dimensão afetiva no cinema que me interessa aqui. Entre os anos de 1980 e 1990, houve um crescente interesse no estudo dos processos envolvendo as experiências espectatoriais na teoria do cinema, como as análises filmicas de representações sociais nos Estudos Culturais e a ascensão da teoria cognitivista e da filosofia analítica. Há uma volta nos estudos de estética sobre o afeto (LOPES, 2014) na teoria da arte que procura se sobressair ao estudo do sentido, do texto e do discurso (como produção de presença em Gumbrecht (2010)). As atuais teorias da afetividade no cinema procuram recuperar um estudo do corpo tal como ele é estimulado pelas estratégias cinematográficas. Tais pesquisas procuram não apenas compreender como o espectador entende a narrativa (no sentido cognitivo), mas de que modo ele é confrontado por ela, pela imagem e som, buscando pensar, dessa forma, o filme como uma mídia que desperta reações no corpo do espectador, como coloca Shaviro (1993, p. viii): "[o cinema] é um meio vivo, e é importante falar sobre como ele desperta reações corporais de desejo e medo, prazer e repulsa, fascínio e vergonha”.

Em *O que é a filosofia?* (2010), Deleuze e Guattari discutem as obras de artes como blocos de sensações formados por perceptos e afetos²⁸. Não vou me deter em uma extensa conceituação sobre a noção de afeto, pois isso nos levaria a um novo capítulo. Ou ainda, a uma retomada de um estudo que desenvolvi em minha dissertação de mestrado. O que me interessa

²⁸ Desenvolvi um estudo sobre o afeto partindo de Deleuze durante meu mestrado na UFJF que resultou na publicação do artigo “O afeto em Deleuze: o regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema” (2012). Coloco aqui a passagem pela qual defini a noção de afeto adotada a partir de Deleuze: “A ideia de afeto em Deleuze vem de Espinosa, que propunha a afeição (latim *affectio*) e o afeto (*affectus*), sendo que esta é a representação do nada, isto é, uma forma de pensamento vinculado ao nada, algo não representativo. Deleuze exemplifica isso com o verbo ‘querer’, o que queremos sobrecai em alguma coisa, entretanto, o fato isolado de querer não se coloca como ideia, mas, sim, como afeto. Sendo assim, o afeto implica uma ideia, contudo, são modos diferentes de pensamento. Ele define, a partir de Espinosa, o afeto como: ‘a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas idéias que se tem’ (1978, p.16). Considerando essa variação como uma sucessão de idéias que se afirmam em nós” (ALVARENGA, LIMA, 2012, p. 33).

nesse debate é calcar, na imagem, a imanência de sensações presente no processo perceptivo e afetivo.

Podemos analisar isso no cinema a partir do próprio Deleuze. Em seus dois livros sobre cinema, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, o filósofo faz uma tipologia das imagens cinematográficas para o par imagem-movimento/imagem-tempo, cada uma criando uma relação distinta com o modo de operar os afetos e perceptos na imagem e no som. A imagem-movimento é formada pela imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, criando um esquema sensório-motor na imagem (ação e reação). A imagem-afecção seria o intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Ela está ligada ao rosto, ao primeiro plano, ao *close*, que descontextualiza a imagem, sublinhando seus dados sensíveis mais do que seus elementos inferenciais. O afeto é fundamental aqui pois é uma parte virtual da imagem-afeição. Como uma resposta a um impulso, a imagem-afeição logo se atualiza na imagem-ação. Ou seja, na imagem-movimento, o afeto se atualiza em ação, como algo que sabemos definir, apreender.

No cinema, a ação dos personagens resulta em emoções que podem ser determinadas narrativamente. Ou seja, em uma cena de suspense, de terror, de comédia, a ação funciona como uma resposta provocada pelas cenas. A resposta, nesse caso, pode ser uma determinada emoção, uma sensação que sabemos sobre o que se trata (um medo em um filme de horror, uma risada em uma cena cômica, um choro na cena da morte da Lassie). Entretanto, uma não está separada da outra, o virtual e o atual existem ao mesmo tempo, uma não segue a outra. O que ocorre na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo é justamente esse prolongamento da imagem-afeição, sua duração que não segue imediatamente em imagem-ação, interrompendo a resposta, rompendo o circuito da ação-reação e, desta forma, criando imagens óticas e sonoras puras designadas como imagem-cristal. A imagem-cristal, segundo Deleuze (2007), apresenta uma indiscernibilidade entre o passado e o presente, o atual e o virtual, sujeito e objeto; ela conserva o passado e coloca o presente em devir. Deleuze vai falar em um cinema de vidente²⁹

²⁹ É interessante a leitura de Roberto Machado sobre esse cinema de vidente deleuzeano: “Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior, por um “uso superior” da faculdade de ver, um “exercício transcendental” da faculdade de sentir. E a importância dessa visão é que ela suspende o reconhecimento sensório- motor da coisa ou a percepção de clichês, proporcionando um conhecimento e uma ação revolucionários. Esse cinema moderno se dá conta de que os esquemas sensório-motores não permitiam ver o mundo, se dá conta de que eles reproduziam clichês, davam respostas prontas. E, ao mesmo tempo, ele é capaz de escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês. E é necessário procurar e encontrar uma saída” (MACHADO, 2010, p. 206).

que permite a exploração do espaço-tempo no filme dando outros modos de “ver” que se desvencilham de um senso comum. Para Deleuze (2007, p. 51):

Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá um representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos raccords das próprias imagens.

Aqui retomo novamente a interlocução de Migliorin (2008) que me parece relevante pois associa o par virtual/real ao acontecimento. Ele recupera a imagem-cristal de Deleuze e diz que é por meio dela que ocorre uma instabilidade na forma de reconhecer o mundo. Para ele:

A virtualização é o primeiro passo de uma saída do uno para a entrada na multiplicidade, tornando sensíveis as potências da vida ainda não estabilizada. Em relação às construções identitárias, a virtualização determina uma crise na construção clássica fundada na estabilidade de um *eu* que é centro e determina as periferias. O centro em crise libera o *eu* para constantes reinvenções provocadas pelos encontros com o outro, com a potência de reinvenção do eu com o outro. O outro tem sempre uma potência virtual, dado que nunca acedemos a ele em sua totalidade ou “livre” de nós mesmos. O outro, na sua alteridade, só aparece no encontro, na possibilidade de acontecimento. A virtualidade do eu/outro é o que perturba as relações de poder, os enunciados pré-estabelecidos e os territórios demarcados. (MIGLIORIN, 2008, p. 78).

Permite-se, na potência virtual, o prolongamento dos afetos que não se dirigem diretamente a uma resposta. Logo, o virtual seria esse estado de suspensão, de intervalo que reverbera no devir do encontro (do acaso). É esta forma de realocação de posicionamentos que me interessa no recorte dos filmes aqui debatidos: um embaralhamento desierarquizante que transmuta as identidades sem uma finalidade propriamente narrativa, isso introduz uma multiplicidade de possíveis no personagem, que chamo aqui de devir-personagem.

A noção de “corpo vibrátil” de Suely Rolnik (2016) me parece interessante aqui. O corpo vibrátil permite um conhecimento do mundo a partir de um campo de forças, em uma multiplicidade que evidencia um campo de percepção do sensível. Em síntese, a autora, a partir da neurociência, discorre sobre dois modos de percepção sendo um chamado de cortical no qual ocorre primeiro uma apreensão das formas para depois dar-lhes um sentido e outra subcortical, que apreende o mundo por meio das sensações às quais está associado o corpo vibrátil. Segundo Rolnik (2006, p. 03):

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem a lógicas totalmente distintas e irreduzíveis. É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos.

Esta tensão enseja crises de representações, introduzindo novas maneiras de expressão. É por isso que Rolnik fala em “políticas de subjetivação” pois a cada período histórico ocorre uma urgência em transmutar os modelos de representação em vigor que serão incorporados em nossos “territórios existenciais” (IBIDEM). Logo, ocorre nos filmes aqui apresentados um modo de fazer cinema que se sobressai aos modelos canônicos, que se abrem aos encontros com o outro, permitindo novas configurações estéticas e políticas da imagem decorrentes das possibilidades de criação de subjetivação. Na relação com o espectador, o devir-personagem se manifesta na multiplicidade que deriva de um estado de indeterminação em que outros mundos possíveis podem vir à tona. Isso, considerando a especificidade da arte para Rolnik que “enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de *possíveis* – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra” (IBIDEM, p. 02, grifos da autora).

Nos textos das autoras que venho debatendo até aqui, como o de Mariana Baltar, há um tipo de leitura dos filmes que circunda essa dimensão afetiva da imagem. A pesquisadora Cláudia Mesquita (2010), por exemplo, identifica um gesto comum produzido em *A falta que me faz* e no documentário (que atravessa a ficção) *Morro do céu*³⁰ (Gustavo Spolidoro, 2009) que seria a de uma espécie de ausência em torno de um tema central, pois o filme é repleto de situações de cotidiano, banalidades, preenchendo uma espera ou um desejo. Ela analisa, nos dois filmes, uma forma de trabalhar o tempo que corresponde a intervalos representados pelas temporadas registradas pelos filmes, como as férias e o inverno em *Morro do céu*. E, ainda, o intervalo como uma suspensão de algo, que vale para *A falta que me faz* e as esperas das personagens, como, por exemplo, a espera do nascimento do filho de uma das personagens ou de um casamento ou a espera nas tomadas de decisões. Vou ao encontro de Mesquita (2010) entendendo que esse intervalo coloca também em suspensão aquilo que Deleuze indica sobre a quebra do esquema sensório-motor na imagem-tempo.

³⁰ O filme se passa no interior do Rio Grande do Sul e acompanha o cotidiano do jovem Bruno e de seus amigos.

1.1.2 Os viajantes em devir de *Andarilho*

Vejamos isso em outro documentário, *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, que acompanha três personagens viajando por estradas do nordeste de Minas Gerais. Eles, os viajantes, assim como as mulheres de *A falta que me faz*, contam histórias (porém quase incompreensíveis) e falam sobre o mundo. O filme articula suas falas de uma maneira que não é diretamente relacionado a um propósito específico para a narrativa – que poderia ser um debate sobre o modo de vida dos andarilhos –, sobretudo, cria relações poéticas com as estradas, como se representasse os modos de experiências das viagens, de vertigens, compondo, com isso, outros arranjos com as imagens que descontextualizam a paisagem.

As falas dos andarilhos se entrelaçam em narrativas que não se complementam. O filme, então, potencializa mais a presença dos personagens do que exatamente seus discursos. Assim como as mulheres do filme de Marília Rocha, eles não são reduzidos ao papel social que invocaria um olhar antropológico ou curioso sobre um outro modo de vida. Como coloca Luiz Carlos Oliveira Júnior em sua análise de *Andarilho*:

O que importa, no fundo, é a massa de palavras formada pela sucessão desordenada da fala, é a materialidade sonora dos significantes que o sujeito mobiliza. Mais relevante que o aspecto comunicacional ou cognitivo da fala é a norma física da locução, a maneira como o rosto do personagem, assaz expressivo, regurgita cada palavra. Há uma evidência corporal na representação dessa personagem: ela se vale por sua simples presença [...] (2014, p. 180).

As imagens emergem no que seria um mundo dos andarilhos sem, necessariamente, submetê-los a uma reflexividade sobre suas vidas. Surgem disso imagens poéticas que os inserem como personagens em devir, entre dados subjetivos e objetivos, entre o real e o imaginário. Considerando que o devir-personagem não se configura para o espectador como personagem formado ou em formação, cuja personalidade (re)conhecemos ao longo do filme, ou que questionamos pelo modo como age; o devir-personagem está como presença, como parte do filme assim como os outros elementos narrativos. As estradas e os acostamentos se tornam espaço cênico para a performance desses homens, criando uma fissura naquele ambiente concreto introduzindo a alteridade³¹.

³¹ Como Zumthor (2018, p. 39) entende o pacto entre o espectador e performer quando se dá em ambientes públicos: “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isso implica alguma ruptura com o ‘real’ ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade”.

Em *Andarilho*, no início do filme, um dos andarilhos é mostrado de frente, seguindo o padrão de uma entrevista; ele divaga sobre o tempo, sobre Deus, sobre o espírito (Fig. 8). O filme não organiza sua fala para dar forma a algum pensamento lógico, não ocorre um intuito de fazê-la funcionar narrativamente como parte objetiva da estrutura de uma tese social ou de uma história a ser contada. Portanto, pela entrevista, o diretor liberta a fala do andarilho dos sentidos que ela surtiria dentro de um modo de representação totalizante criado pela montagem. Ou seja, o enquadramento, junto com essa fala, abre para outros arranjos de sentidos. O personagem, com isso, deixa de representar o papel de andarilho para ser outro. Para mim, por exemplo, ele se torna um sábio da natureza, como um mago ou um senhor das matas (se é que isso existe). No final, ele aparece falando sozinho e rindo, o filme explora esse lado performático do personagem, filmando sua sombra projetada em uma grande pedra (Fig. 9). A fala, portanto, ganha potência por estar fora de um olhar jornalístico; ela não é usada como fonte de informação ou para servir à construção de um quadro geral.

Figura 8: Entrevista



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Figura 9: Sombra do personagem rindo, contorcendo-se, parecendo um “Nosferatu”.



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Em seguida a essa sequência, é mostrada uma imagem em movimento da estrada à noite acompanhada de uma trilha sonora. Vemos em destaque as linhas da rodovia (Fig. 10), mostrando formas geométricas, lembrando a estética do cinema puro e poético das vanguardas modernas dos anos 1920. Artistas como Hans Richter³² propunham um tipo de cinema fiel às suas especificidades cinematográficas, atreladas à pureza das formas e às dinâmicas da luz, a favor de um cinema puro e poético através da objetividade da imagem fotográfica, como uma expressão não discursiva de algo. Eram fiéis, então, a pura sensação visual e às propriedades da luz. Para Richter, cada fotografia correspondia ao registro de uma imagem pictórica abstrata, suprimindo-a de qualquer vestígio mimético. As imagens, como essa (Fig. 10), criam uma ambiência para uma atmosfera fantástica, para um lugar estranho daquele que, tradicionalmente, conhecemos, porém, não distante de como as estradas são exploradas em *road movies*, lugar de travessia, de abertura e de encontros.

Figura 10: As linhas da rodovia.

³² Ver por exemplo o filme *Filmstudie* (1926) de Hans Richter.



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Há outras imagens ainda que lembram composições pictóricas, buscando artificios que expressam algo lúdico das paisagens. Os personagens são inseridos nesse ambiente fantástico, trazendo algo de estranho, como uma mulher que caminha pela rodovia usando um capacete (Fig. 11) ou um senhor que vai até a beira da estrada para catar as pedras no chão e lançá-las na estrada sem explicação alguma.

Figura 11: A imagem aparenta mostrar uma mulher andando sob a água.



Fonte: frame do filme *Andarilho*

Há uma certa apropriação desses elementos fora do comum no filme que pode causar um incômodo, como na cena deste mesmo senhor que aparece agachado no mato dando a entender que está evacuando. O incômodo se dá por uma certa exploração da imagem do outro, veremos melhor esse debate no terceiro capítulo, por meio do filme *Geru*, que aborda justamente esse modo de “exploração” da presença do outro em um tom reflexivo. Pois

interessa essa discussão uma vez que o encontro com esses personagens deixa de ser dialógico, passando a ser dissimétrico.

Ou seja, não fica clara a maneira como essa relação entre os personagens foi acordada no filme. Aqui o devir-personagem é criado na medida em que ele é introduzido em outro esquema de figuração estética que caminha menos pela representação e mais para uma abertura de seu papel indeterminado no filme. As imagens poéticas criam o cenário para a performance dos sujeitos que os aproxima mais de uma personagem em um filme ficcional ou experimental do que propriamente um documentário tradicional moldado por entrevistas e pela produção de conhecimento. Em razão desse tipo de filme que Elinaldo Teixeira designa o termo “expandido” ao documentário contemporâneo, segundo o qual:

Trata-se de uma série de operações postas em curso no domínio do documentário que visam à ampliação de suas fronteiras e que desmontam o senso comum, as idéias herdadas que dele se tinham até recentemente. Essa expansão de limites se dá, basicamente, em relação aos três grandes domínios da ficção, do experimental e do próprio documentário em suas feições clássica e moderna. Ou seja, ao mesmo tempo em que transforma sua própria tradição, a expansão do documentário desenha novas relações com os domínios ficcional e experimental (TEIXEIRA, 2007, p. 40).

Tanto *A falta que me faz* como *Andarilho* (assim como os outros filmes que veremos aqui) se colocam como um criador de um *real* que, não obstante, depende da realidade preexistente ou do universo criado pelos diretores, tal como um dispositivo. Esse modo de produção de um *real* é chave para Comolli (2008) diferenciar o cinema ficcional do documental. Para ele, a ficção segue um roteiro que parte de determinações externas para a construção da cena, logo, toda dramatização está submetida fora da cena. Enquanto no documentário, a dramatização surge dentro da cena e está sob o risco do real, podendo acontecer ou não. Há, algo que também escapa do filmável, como foi dito, já que está aberto aos acasos do encontro.

A mediação da câmera configura e estabelece a partilha da experiência. O *real*, nesse caso, escapa por entre as vozes narrativas no documentário que são inseridas sem hierarquia. Esses filmes se esquivam de se *atualizar* de modo acabado, de uma interpretação da realidade (como no documentário sociológico) ou mesmo de uma construção feita pelos diretores, não se voltando para a imagem como peça fundamental para o entendimento do filme (como ação), e sim suspendendo sua relação com aquilo que expressa, prolongando a experiência afetiva.

Em *Andarilho*, um mundo de estradas é povoado por estes sujeitos que não acessamos e cujas ações não são explicadas. Assim como ocorre em *A falta que me faz*, no qual a montagem

não articula essas imagens em uma estrutura linear. O que acessamos do filme é sua atmosfera que mobiliza afetos a partir da ausência de um direcionamento sobre aquilo que deveríamos apreender sobre seu tema.

É um outro modo de construção da narrativa que não coloca os conflitos na vida dos personagens, ou criam propósitos narrativos ao longo do filme, ou o estabelecimento de dramas. Tanto *Andarilho* como *A falta que me faz* se aproximam de uma tendência no cinema ficcional contemporâneo que foi chamada de “estética do fluxo” pela crítica francesa cujos filmes se interessam mais em promover uma experiência afetiva da imagem do que necessariamente contar uma história. Para os críticos franceses Martin (2012) e Stéphane Bouquet (2002), nessa forma de se fazer cinema, ocorre uma desdramatização, uma rarefação da narrativa, um modo de encenação que não apresenta conflitos, buscas, modulações, e, em alguns casos, personagens. Ele está fora do campo da narrativa clássica, por exemplo. Procuram mais criar atmosferas e ambientações do que contar uma história com começo, meio e fim. Isso é indicado no cinema contemporâneo em diretores de diversas partes do mundo, como Claire Denis (França), Pedro Costa (Portugal), Lucrecia Martel (Argentina), Gus Van Sant (Estados Unidos), Tsai Ming-Liang (Taiwan), Apichatpong Weerasethakul (Tailândia), Hou Hsia-Hsien (China), Jia Zhanke (China), Naomi Kawase (Japão), Karim Aïnouz (Brasil), entre outros.

Tal forma de se trabalhar a imagem, portanto, dialoga com a construção de personagem (ou ausência dele) nessa estética do fluxo. Essa noção surge em um texto do crítico francês Stéphane Bouquet (“Plano contra Fluxo”, publicado pela *Cahiers du Cinéma* em 2002) que faz uma distinção entre os cineastas do plano e os do fluxo. Os primeiros estão interessados no poder de construção de sentidos através da imagem, em uma forma de montagem e decupagem feita tijolo-a-tijolo (exemplificado por ele nos filmes do diretor francês François Ozon). Os de fluxo, por outro lado, voltam-se para a imagem como sensação pura, menos para o discurso, criando histórias sobre *nada*, filmando não as ações ou conflitos dos personagens, mas afetos. Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014), em seu trabalho sobre a *mise-en-scène* (ou ausência dela) no cinema contemporâneo, diz que a estética do fluxo trabalha:

prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 09).

No cinema de fluxo, assim como nos filmes aqui citados, o olhar não estaria diante de um mundo que é buscado ou construído, ele está imerso no mundo, em uma forma de

intermundo, como coloca Oliveira Júnior (2014) a partir do crítico da *Cahiers du Cinéma*, Stéphane Delorme:

Delorme (2006, p. 78) afirma que o processo de sutilização que leva o cinema a um estado imperceptível se pauta pela recorrência de personagens que submetidas às leis da afecção, perdem-se entre duas hipóteses, dois mundos, ocupando o intervalo entre eles, ou melhor, flutuando em uma espécie de intermundo (DELORME, 2006, *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 152).

Nesse entre mundos, o espectador habita o filme na forma da experiência, que ao mesmo tempo escapa dos processos de significação em decorrência do fluxo das sensações que é criado. A imersão segue na tônica da experiência da própria equipe de filmagem nesses documentários. No caso de *A falta que me faz*, como dito, a equipe passa a fazer parte da vivência daquelas mulheres durante o filme, criando situações de intimidade. Desse modo, sobre *A falta que me faz*, o espectador se torna também parte de uma partilha de experiência que advém da presença da equipe incorporada no filme, como identifica César Guimarães, Cristiane Lima e Victor Guimarães:

Quando aqueles que filmam se vêm totalmente implicados na narrativa, num movimento radical de incorporação do antecampo, a *mise-en-scène* transborda para o lado de cá da câmera e envolve o espectador de uma maneira insuspeitada. O campo de observação se expande, a presença da equipe se torna sensível, e passamos a nos movimentar de maneira transversal entre quem filma e quem é filmado (GUIMARÃES, LIMA, GUIMARÃES, 2013, p.12).

Em ambos os filmes, o cotidiano dos personagens apreendido pela câmera vislumbra uma banalidade que rompe com uma identificação social que, antes, veria de uma construção tradicional dos personagens. É o caso das imagens poéticas em *Andarilho* que são acompanhadas por uma trilha sonora ruidosa, com uma música lacunar. Vemos os personagens no filme, mas nada sabemos sobre eles, nem ao menos nos é dito seus nomes. Parece que quem mais representa um andarilho nos moldes tradicionais, como aquele que vaga pelas estradas sem necessariamente ter um rumo, é a câmera. Seu olhar vagueia pelos espaços, não exatamente buscando algo para ver, porém recortando a paisagem no intuito de criar quadros contemplativos e sem hierarquia. Um plano dos personagens ou das estradas é tão válido quanto uma garrafa que voa deslocando-se pelo chão, assim como de um gafanhoto caminhando pela rodovia (Fig. 11). Seria uma mimese dos modos de estar no mundo dos andarilhos? Não sabemos, pois, sobre isso, o filme nos escapa.

Figura 12: Gafanhoto, passeando pela estrada, é atropelado por um veículo.



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Aqui, a supressão do discurso a favor de imagens sem ação ou contextos, com falas vazias e que se entrecruzam, retira o que teria de expressivo da imagem a serviço da composição de uma história clássica. Se o cinema de fluxo é promovido por sua dimensão sensorial, o corpo se torna o foco de atenção dessa experiência. Não apenas o corpo do espectador é convocado a participar do filme, como também um modo de trabalhar a câmera que transita entre os corpos dos personagens nos espaços, intensificando sua presença nas cenas. É nesse sentido que Erly Vieira (2014) discute uma espécie de câmera-corpo a partir da visualidade háptica de Laura Marks. A maneira de filmar nos filmes de fluxo que o pesquisador analisa permite um contato com a imagem que beira uma dimensão tátil. O uso, por exemplo, de planos detalhes e próximos dos objetos potencializa um chamado ao uso da memória corporal do espectador para preencher o espaço aberto pelo recorte feito no enquadramento. Segundo Vieira (2014, p. 1223), “nesse tipo de visualidade, as imagens percebidas são completadas justamente pela convocação da memória e da imaginação, de modo a conferir outros significados ao que se filma em plano-detalle, para além de explicações racionais”. Em *Aboio* (2005), por exemplo, primeiro filme de Marília Rocha, essa maneira de filmar predomina no documentário o qual mostra o dia a dia de vaqueiros que buscam conservar a tradição do canto (aboio) no trabalho com a boiada.

Em um plano de *Andarilho* essa câmera é evidente, o mesmo senhor-das-pedras está caminhando pelo acostamento (Fig. 13), a câmera na mão fecha em sua cabeça e o segue, como o plano está bem fechado a imagem fica trêmula, o foco se perde em vários momentos. Essa composição lembra a fotografia dos filmes do francês Philippe Grandrieux, um dos diretores que participa da tendência da estética do fluxo, como *Um lago* (2008), *Sombra* (1998), *Apesar*

da noite (2015) e outros. Essa câmera é característica do estilo de Grandrieux: é enérgica, transita pelo corpo dos personagens, é instável, como na imagem abaixo (Fig. 13) retirada do começo de *Um lago*. Nessa cena, um jovem anda pela floresta na neve, a câmera na mão acompanha sua caminhada.

Figura 13: Câmera na mão seguindo o senhor. A imagem apresenta um foco instável.



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Figura 14: Jovem andando na neve, imagem foi produzida com a câmera na mão.



Fonte: frame do filme *Um lago*.

O papel dos personagens não é construído, portanto, com um olhar predeterminado, impositivo – como em uma roteirização – e não está a serviço de um questionamento social. É isso que marca a passagem de um regime de representação para o estético, segundo Jacques

Rancière (2012). Em uma imagem, tem-se a mimese clássica, que faz coincidir a narração e a expressão, em um regime de semelhança; em outra, essa relação é suspensa, prolonga-se a ação que no outro se fecharia em uma conclusão. No regime estético, abre-se um vinco entre o pensar e ou não pensar, o consciente e o inconsciente, criando uma imagem pensativa que escapa à conclusão. Pensatividade, para Rancière (2012a), diz respeito a um estado indeterminado que marca o pensamento e o não pensamento.

Irrompe, nesta zona de indeterminação, uma experiência de arrebatamento do pensamento, pois ocorre uma desconexão entre as operações da imagem e sua finalidade, aquilo que se apreende não se fecha em algo delimitado. Rancière (2012a) vai dizer que essa ruptura cria um *dissenso*, que seria “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2012a, p. 59). Ele rompe o esquema sensório-motor da imagem que gera a ação do espectador esperada pelo manuseio da técnica. O dissenso liberta o olhar do aprisionamento definido pela representação clássica uma vez que estabelece a hierarquia das classes sociais, a separação entre os temas dignos de representação e das formas de representação (baixa e alta cultura).

Aqui Rancière (2011) associa essa libertação ao olhar *desinteressado* de Kant. Em seu texto *O que significa “estética”?* (2011), Rancière traz a exemplificação de Kant sobre o olhar desinteressado: em um dia de trabalho em uma casa rica, um marceneiro interrompe o serviço para apreciar a vista da janela da residência do patrão. Para Rancière, esse olhar:

implica uma cisão no seio da realidade social: a dissociação entre a atividade manual do trabalhador, que é determinada por constrangimentos sociais, e a atividade de olhar, que se auto-emancipa, chegando a apropriar-se da forma de poder inerente ao olhar perspectivo (RANCIÈRE, 2011, p. 10).

O exemplo ilustra a experiência estética que refaz a distribuição do olhar que já não depende da organização policial. Lembrando que a polícia determina a ordem social, mantendo a estabilidade das estruturas da partilha de um comum. Isso toca a política em refazer a partilha, em tornar visível aquilo que não se via, pois estava já delimitado, pré-estabelecido e mantido pela polícia.

Para Rancière (2012a, p. 60), “se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais”. A política, nesse caso, insere-se na estética na forma de rupturas de preceitos determinados, dando a ver a multiplicidade de mundos. Ao não submeter os personagens a um roteiro – em *A falta que me faz* – ou colocar os discursos dos andarilhos sem subtraí-los à montagem – em *Andarilho* –, rompe-se um modo de representação que daria a eles

um papel determinado, assim como coloca o espectador diante de um filme que não apresenta os moldes tradicionais de documentário.

Esse modo de se relacionar com o personagem também é aplicada em outro filme, anterior ao *Andarilho*, de Cao Guimarães, *A alma do osso* (2004). A câmera acompanha o ermitão Dominginhos da Pedra no seu cotidiano, como o preparo de seus alimentos, o manuseio das latas de água e o ateu da fogueira. Filmado em *super 8mm*, as imagens do ermitão se intercalam com imagens poéticas dos rios, das águas, de um barco que navega isolado no mar. Longe de construir um discurso sobre o personagem, ou calcando nele uma identidade fechada, o filme constrói um encontro com ele a partir de uma câmera que, ao mesmo tempo, analisa seus gestos, mantendo-se assim testemunha do seu cotidiano, e se denuncia no ato da filmagem, mostrando sua enunciação.

Andarilho termina com uma imagem (Fig. 15) que expressa sua premissa: um filme que não dá conta de representar seus personagens e investe em contemplar, sem propriamente criar uma hierarquia temática. O plano aberto mostra as curvas da rodovia do lado direito do quadro e uma estrada reta de terra. O plano é longo, os carros passam e uma pessoa caminha pela estrada. A pessoa parece minúscula, quase imperceptível em vista do domínio da paisagem no quadro.

Figura 15: Última sequência do filme. A seta indica onde está o andarilho.



Fonte: frame do filme *Andarilho*.

Veremos no segundo capítulo que essas operações partilhadas acontecem também em filmes de ficção e híbridos, no entanto, agora na forma das encenações de si mesmos. Como podemos analisar esse artifício considerando um gesto político de construir filmes fora da lógica

de produções hierarquizantes em relação à equipe e em relação à construção de personagens ficcionais? A partir do caminho aberto por este capítulo, seguiremos pensando sobre a relação entre a estética e a política no cinema brasileiro contemporâneo.

1.2 DOCUMENTÁRIO E POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO

Ao longo da história do cinema, uma de suas muitas discussões foi a marcação de possíveis distinções estéticas entre os domínios do documentário e da ficção. Parte desse debate foi travado no campo da ontologia da imagem fotográfica, associando, ao documentário, o papel da objetividade e da revelação do real.

Outro ponto fundamental levantado pela teoria é sua relação com a ética na representação da alteridade. As propostas estéticas de *como representar o sujeito que existe* ou de *como 'dar a voz' ao outro* foram os substratos para a invenção de novos estilos e inserção de novos sujeitos. O compromisso com a informação, a objetividade e a educação do documentário tradicional engendraram sua função ética; enquanto o documentário moderno (cinema-verdade e cinema direto), com suas diversas manifestações estilísticas, voltou-se para a revelação do real, mantendo a proposta de estar a serviço de uma *verdade*.

Essa discussão é um problema de representação e revive o debate sobre o papel da arte na sociedade; no caso do documentário, seu lugar recaiu sobre sua funcionalidade enquanto um modo de produção de imagens distinto do cinema de ficção. Seu papel, portanto, aproxima-se da educação, da formação, apresenta em si uma funcionalidade social. Acredito que essa forma de *arte* atribuída ao documentário inicialmente se relaciona com um tipo de regime de imagens que o filósofo Jacques Rancière (2009) chamou de ético. Na tradição ocidental, ele identificou três regimes de imagens: ético, representativo ou poético e o estético das artes.

O primeiro deles associa àqueles documentários³³ que se valem de sua função pedagógica, da revelação de uma verdade. Rancière (2009) coloca que a arte, neste regime, é sublimada a favor do questionamento da origem e do teor de verdade nas imagens. Segundo Rancière (2009, p. 29): “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens

³³ É importante destacar que não relaciono o domínio do documentário a esse regime de maneira generalizada. E sim a uma retórica em torno do fazer documentário que foi discutido pela teoria durante a história do cinema. Há filmes classificados como documentários, fora do contexto contemporâneo, que podem ser entendidos dentro de outros regimes das artes, que seguem uma tradição distinta do documentário clássico, como, por exemplo, os filmes de vanguarda de Jean Vigo, Man Ray, Joris Ivens e Vertov. A divisão histórica feita aqui tampouco considera que os estilos documentais realizados anteriormente foram esquecidos, uma vez que há diversas realizações que mantêm esses modos de produção.

concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar”. Ou seja, a primeira questão colocada a essas imagens é se elas são fiéis ao seu original e, em seguida, a que elas servem.

A base de referência é Platão cuja crítica às artes perpassa a separação entre as obras que apresentam uma serventia para a transcendência do espírito e àquelas voltadas para o deleite, para o prazer, que seriam as artes menores. Segundo Rancière (2009, p. 28), para Platão, não há uma arte, mas maneiras de fazer, atrelando às artes verdadeiras a imitação de modelos com uma finalidade definida e “simulacros de artes que imitam simples aparências” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). A verdadeira arte, portanto, é dotada de um destino ético.

Parece lógico, até arriscado, dizer que diversos documentários seguiram essa retórica como os do cinema direto. O documentário *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, por exemplo, mostrou o cotidiano de um presídio de criminosos com doenças mentais com uma intervenção reduzida, porém não ausente, da direção. A câmera parece flagrar diversas cenas que supostamente não eram para ser vistas pelo seu constrangimento em seu teor, como nos momentos de banho e de crises dos doentes. Sob o estilo da minimização de artifícios, o filme cola na representação do real para criar um efeito de denúncia, de informação sobre o modo de vida desses prisioneiros e seu cotidiano, o que confere com o regime ético das imagens. O que não exclui um modo estético de se trabalhar com a imagem e o som, no entanto, sua intenção recai sobre a denúncia. Essa passagem de um regime para outro traz consigo uma mudança de ordem estética e política como veremos.

O regime representativo ou poético é identificado pela mimese aristotélica: obras que seguem um princípio normativo de estruturação a fim de imitar a realidade. A imitação não tal qual ao modelo, mas a uma recriação que define os modos operantes do fazer artístico. Parte de regras que vão normatizar aquilo que pode ou não ser representado e também parte de regras de composição. Como sintetiza Rancière, o regime representativo:

se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo aos temas representados, distribuição de semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes, etc (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Ocorre, então, uma distinção entre as artes, uma forma de classificação pela qual se dá a separação dos temas eruditos (alta) e populares (baixa). É importante colocar aqui que Rancière (2009) não associa esse regime a um tipo de procedimento artístico e sim a um modo de visibilidade das artes articulado a uma distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais (por isso acho válido o exemplo do filme de Wiseman). Estabelece-se, portanto, uma hierarquia de temas, de gêneros, em analogia ao modo hierárquico da sociedade. Segundo Rancière (2009), ocorre uma correspondência – a partir de sua consistência interna arquitetada pela estrutura normativa – entre a produção (*poiesis*) e a recepção dessas obras (*aisthesis*). Ou seja, cria-se uma relação estável entre a obra, que parte de regras que imitam a natureza, e os efeitos esperados no público.

No documentário, pensar sobre como realizar uma *boa* representação atravessa o regime representativo. Não se trata de associar um certo tipo de documentário a esse regime, mas de identificar os modos operantes da imagem que invocam uma ruptura das normas tradicionais de representação. É nesse sentido que Rancière (2009) analisa o regime estético das artes, que já não diz respeito às regras de produção da imagem (regime representativo), nem a que ela se destina (como no regime ético).

Rancière (2009) chama este regime de *estético*: “porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Logo, estético seria o próprio modo de ser dos objetos da arte. Nesse regime, não se define quais temas podem ser representados, nem as melhores formas de composição para a representação, não direciona os produtos a públicos específicos, não faz distinção hierárquica sobre os gêneros. Não diz respeito ainda à coincidência do objeto com sua representação, e sim ao colapso das regras de representação que constroem a semelhança. Todos os temas são possíveis de serem tratados, assim como pode se valer de qualquer tipo de modo de representação.

No regime estético, perde-se a relação estável entre os modos de fazer e as reações esperadas dos receptores das obras. A forma deixa de se ligar à matéria e de ser a fundadora da experiência, apaga-se a fronteira que separava a arte de outros objetos não considerados como arte (pelo regime representativo). A arte se dirige a um público anônimo que visita os museus³⁴ onde se reúnem diversas obras de tempos e espaços diferentes.

Rancière (2009) investe na denominação do regime estético das artes contra as noções de modernidade, pós-modernidade e de vanguarda. Para ele, os termos criaram uma confusão

³⁴ O museu, para Rancière, apresenta um “recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012a, p. 59)

na tentativa de unir, em um mesmo modo de pensamento, uma multiplicidade de manifestações artísticas. O regime estético não se deriva das decisões de ruptura das *vanguardas*, e sim “daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Coloca assim as questões entre a arte do passado e a arte do futuro a partir de outro posicionamento. O regime estético é, portanto, “um novo regime de relação com o antigo” (RANCIÈRE, 2009, p. 36), não identifica aquilo que é antigo e o que é novo, e sim contempla uma “co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2009, p. 37).

Penso que o debate em torno da mimese na pintura travado na modernidade, que coloca em oposição a arte figurativa com a não-figurativa, o que levou a revolução da arte antimimética, pode estar em consonância com a noção de documentário expandido. A especificidade do documentário ligada à sua ética, às boas formas de representação, parece-me, então, subvertida pela ruptura das hierarquias dos discursos, criando espaços de visibilidade antes restrito aos grandes temas. Os documentários estudados aqui fazem essa passagem de um regime ético e representativo para o estético.

Retomando o filme de Wiseman, Marcius Freire (2011) faz a análise de uma cena que me parece chave para compreender uma mudança de retórica em relação à teoria sobre o documentário. A cena em questão é a do prisioneiro nu em crise em sua cela, ele bate o pé no chão, faz gestos, como se encenasse para a câmera. Para Freire, essa sequência em nada acrescenta ao filme como informação, ela é mostrada gratuitamente. Como não há um contexto que direciona o sentido da imagem, a cena se esquia de uma compreensão dentro da narrativa. O corpo ali torna-se pura presença, como ele aponta:

Nada sabemos sobre os seus problemas mentais [do prisioneiro em crise], sobre os fatos que o levaram àquela condição. Ele é apenas um corpo em presença, um corpo que se revolta por ter perdido sua autonomia [...] Sim, podemos encontrar todos esses significados nessa imagem, mas, como se trata de uma imagem sem história, o que temos diante dos olhos é apenas uma mostraçõ desse corpo. Uma mostraçõ sem significaçõ (FREIRE, 2011, p. 41).

A encenação, que pode ter sido provocada pela câmera, evidencia a relação do realizador com o personagem, ela não isenta sua presença ali. O modo de representação nesse documentário segue uma política no tratamento das imagens que apresenta uma retórica em torno da representação ética e promove uma experiência estética. Ou seja, perpassa um modo estético de produção de imagens sustentado por uma retórica, por outras formas de produção imagética, como o fotojornalismo.

Trata-se, portanto, de políticas de produção de imagens envolvendo relações de poder. Como aponta Marcius Freire: “o documentário é quase sempre uma relação de poder, cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação” (FREIRE, 2011, p. 32).

É fundamental colocar aqui que essa relação de poder não se restringe apenas ao documentário; envolve qualquer forma de produção cinematográfica. O tipo de compartilhamento do espaço cênico é uma das maneiras de determinar a prática política dentro do filme. No caso do documentário clássico, a aproximação preliminar do(a) documentarista é munida de materiais de coleta de informações para a elaboração do roteiro, comuns aos métodos dos filmes etnográficos de *exposição*. Como bem analisou Claudine de France (2000), o(a) documentarista parte de uma fase preliminar de pesquisa que não aparece no resultado do filme, contudo é essencial para a estrutura que vai ter.

Em síntese, os filmes de exposição partem da observação direta e imediata de pesquisa para em seguida realizar o processo das filmagens. A pesquisadora Claudine de France (2000) chama essa investida de inserção superficial. Dentro dessa proposta de produção, é colocado em avaliação o que pode ou não funcionar para o filme que quer realizar. O olhar, nesse caso, é construído de fora para dentro de acordo com os elementos que vão dar forma para o assunto do filme.

Um outro modo de *inserção* que se opõe ao descrito acima é chamado por France de inserção profunda, no qual o(a) documentarista imerge no universo do personagem, estabelecendo um vínculo com ele pelo qual a autorização das filmagens é acordada. O ponto alto da distinção entre esses dois tipos de aproximação é que, no primeiro, as gravações estão submetidas à roteirização dada no momento da pesquisa, enquanto, no segundo, elas se abrem para o encontro da câmera com o personagem. Esse encontro pode derivar em encenações não previstas pela roteirização, como, por exemplo, o que ocorre nos filmes de Jean Rouch. Freire (2011) conclui, nesse caso, que a fase de inserção nos filmes denominados de *exploração* por France (1998) (como os documentários etnográficos de Rouch) se confunde com a própria realização do documentário, ou seja, o processo de construção daquilo que será o assunto do filme se torna o próprio objeto fílmico (FREIRE, 2011, p. 55). France diz que o filme de exploração “é, antes, um ato de descoberta progressiva do processo, no decorrer da produção e da leitura repetida dos registros que lhe são dedicados” (1999, p. 344).

Freire (2011) analisa ainda como se constrói o processo de filmagem a partir do encontro do(a) realizador(a) com o outro e de que maneira isso implica uma intenção ética. Aqui a noção de ética é fundada na responsabilidade sobre aquilo que se filma, é diante desse lugar que se julga, por exemplo, a postura de Wiseman em relação à cena do prisioneiro nu em sua cela.

A reinvenção das trocas e acordos entre os participantes dos filmes intenta para uma quebra dessa *supremacia* do realizador. A relação de poder, nesse caso, é reconduzida a partir de outras referências não motivadas por uma partilha pré-definida na tradição de uma realização cinematográfica. As novas práticas do documentário parecem, com isso, promover a invenção de métodos e artifícios no fazer cinematográfico que desestimulam essa *supremacia*, seja no modo de guiar a entrevista, de permitir a fabulação, de dar a câmera para o personagem, de construir junto o roteiro. No entanto, o que Freire (2011) aponta é que, mesmo no compartilhamento da câmera, da encenação, da construção coletiva e de outras estratégias, o poder sempre será reestabelecido ao(à) realizador(a) no momento da montagem do filme.

A montagem³⁵ pode assim determinar os papéis dos personagens, dar a ordem da construção dos sentidos. No entanto, pode depender do acordo feito. Há quem consiga desvirtuar um filme para caminhos distantes do contrato realizado com os participantes e há aqueles que fazem do próprio acordo o pressuposto do filme, como os filmes dispositivos.

³⁵ André Brasil faz uma ótima síntese sobre o papel na montagem no documentário: “Os diretores são responsáveis pelo filme – pelas aproximações e distâncias que ele toma: mesmo que recuado no espaço de síntese da montagem, o olhar que observa o outro expõe irremediavelmente a si próprio” (BRASIL, 2013, p. 596).

2 OS JOGOS DE CAMPO: DILUINDO AS FRONTEIRAS DA CENA

Figura 16: Personagens olhando os dançarinos.



Fonte: fotograma do filme *Inabitáveis*.

Figura 17: Personagens olhando os dançarinos.



Fonte: fotograma do filme *Inabitáveis*.

Figura 18: Personagens olhando os dançarinos



Fonte: fotograma do filme *Inabitáveis*.

Inabitáveis (2020) é um curta-metragem realizado em Vila Velha (Espírito Santo), é o primeiro trabalho dirigido por Anderson Bardot no cinema. O filme, dentre seus temas, apresenta um grupo de dança contemporânea que ensaia seu novo espetáculo abordando uma relação homoafetiva entre dois homens negros. O curta transita entre a história da cidade marcada pela escravidão e os resquícios de violência e opressão deixados pelo passado na realidade de diversos(as) jovens negros(as). Em sua trama, a personagem Pedro conhece o coreógrafo da companhia em uma visita de sua escola ao local onde aconteceu a “Insurreição de Queimado” e, também, onde trabalha o coreógrafo como mediador explicando a importância histórica do espaço. Ali, os negros escravizados lutaram por sua liberdade em 1849 após o não cumprimento de um acordo que previa a libertação assim que terminassem a construção de uma Igreja Católica.

Os fragmentos de imagem (Fig. 16, 17, 18) que abrem o capítulo foram tirados de uma cena na qual a câmera, em movimento da esquerda para direita, enquadra esses rostos olhando para um mesmo ponto fora do quadro. São distintas peles, distintos corpos e cabelos. Essas personagens atuam e vem o outro corpo atuar, são atores/atrizes e espectadores(as) do próprio filme que assistem ao ensaio dos dançarinos. A pluralidade evoca a representatividade imersa nessa imagem. *Imersa* pois os corpos estão ali como presença, personagens que se apresentam sem acrescentar elementos narrativos propriamente; em silêncio, apenas assistem à cena. Seu significado extrapola qualquer história do filme possível. Estão como presença qualquer, sem apresentar um papel pré-fixado.

A ausência de uma determinação dos papéis atribuídos a cada sujeito desfaz e refaz uma partilha do sensível que dá a ver outras possibilidades de ser e existir. Ali, eles contemplam a cena como o trabalhador que interrompe seu trabalho para olhar a vista (olhar *desinteressado* de Kant). Rancière (2011, p. 10) demonstrou em *A noite dos proletários*, agora em um sentido estético, que os operários, por meio do uso de formas expressivas que não pertenciam a sua classe social e política, emanciparam-se ao escapar de uma ordem policial responsável por manter cada um em sua condição.

No curta, a cena é um exemplo de um modo de declinar a uma hierarquização dos temas expressados e, também, uma ordenação das imagens na contramão de um tempo linear, colocando assim as imagens em uma instância mais próxima do campo dos afetos do que necessariamente reflexivo. Essa imagem indica como, por meio da presença desses corpos apenas assistindo a algo fora de campo, opera-se uma partilha de um sensível que desvia de um modo de representação convencional, voltada para a criação de causalidade entre as cenas.

Logo, o modo de pensamento engendrado pelo filme desarticula uma associação direta entre as imagens destinadas a criar causa e efeito entre as cenas.

Essa imagem me ajuda a apreender como o cinema, no silêncio desses corpos, na sua presença de apenas estar ali, assistindo, concretiza uma redistribuição dos lugares na partilha de um sensível. Já não se trata apenas de defender a potência do cinema para refazer essa partilha e criar uma comunidade sensível. É rever os filmes, ver o que escapou de uma história convencional das artes. Já estavam em disputa com os considerados clássicos, os filmes vagalumes de Didi-Huberman (2011), que existiam no escuro e nesse escuro ganharam foco. Filmes como *Inabitáveis* sobreviverão trazendo à tona aqueles que não fazem parte de um cinema dominante. Como um sintoma, restituindo, ao cinema, o lugar do qualquer um.

Entre tantos temas desse curta, destaco mais um: o esvaziamento das fronteiras entre a arte e a vida. Outra imagem: uma porta se abre revelando uma jovem, negra, parada na chuva, o ponto de vista é de dentro de um outro espaço (Fig. 19). A personagem é Pedro (Castiel Vitorino), uma adolescente negra que não se identifica com o gênero masculino. Esta é a cena final do curta e se inicia quando o espetáculo de dança da companhia do coreógrafo termina. Ouve-se, então, um som de uma batida no portão e uma voz *off* dizendo “abre pra mim”. É Pedro falando que quer se apresentar. No breu dentro do teatro, a porta é aberta, revelando Pedro, na rua, na chuva, à noite. Iluminada por um poste e pelos faróis de um carro da polícia militar que se aproxima. Fora do palco, enfrentando a limitação do seu corpo enquadrada no gênero e a realidade da violência diária investida contra a pele negra, ela dança sem camisa e sem sapatos.

Figura 19: Pedro dançando na chuva.



Fonte: frame do filme *Inabitáveis*.

Não foram as cortinas que se abriram a ela, como se abrem aos artistas em um palco; foi um portão que se abriu para o espaço público onde a arte encontrou a vida. Não foram os fresnéis que iluminaram a artista, e sim, as luzes do poste e do farol. Na rua, o tom da luz veio do sinalizador azul e vermelho da viatura policial. Assim foi composta a cena de Pedro. Seu corpo se tornou o sujeito e o objeto da obra de arte performada ali.

A dança na rua sob a chuva foi a forma como Pedro ocupou um espaço no filme desautorizada a ela que não faz parte da companhia. É mais um corpo que se coloca como presença pela performance. E também a forma de *ocupar* o cinema, ser parte dele e visível nele, como jovem, negra e *queer*. A ocupação aqui traz um sentido de intervir em um espaço que foi determinado, em alguma medida, que não lhe pertencia. A análise sobre as ocupações de prédios universitários por estudantes feita por Cezar Migliorin e Érico Araújo Lima (2017) se relaciona com a ocupação desse espaço da rua no filme. Nela, eles dizem: “Ocupar é introduzir uma descontinuidade entre o previsto nos usos e o imprevisível da invenção de outras práticas entre os sujeitos, e deles com o espaço” (2017, p. 205). Dessa forma, ocupar também caminha para um devir.

A vida invade a arte e a arte ocupa as ruas borrando seus limites. O espaço da rua é re-significado por sua intervenção, aqui a performance de Pedro dialoga com os atos performáticos realizados em espaços urbanos. Tania Alice (2016) associou esses lugares transformados em espaços artísticos no momento da performance às heterotopias de Foucault (1984). Para o filósofo, a heterotopia funciona como um espelho mostrando uma realidade concreta, que ocupa um espaço, e uma realidade virtual, aquela projetada no espelho. Para Alice (2016, p. 89):

A suspensão do significado e sentido de um espaço habitual, conforme se dá nas intervenções urbanas, gera outro espaço, que possui, simultaneamente, um caráter utópico e um elemento político, visto serem espaços ideais de convivência, marcados pela harmonia social e também espaços de desejo, onde os laços sociais são reforçados e onde, a partir de um rompimento com um estado de coisas, a felicidade se faz possível.

Na esteira de Alice, entendo também a rua, onde Pedro/Castiel se apresenta, como esse lugar regido pela liberdade de circulação por um lado e, por outro, pela constante restrição dessa circulação aos corpos negros provocada pela ordem policial. Pedro, por sua vez, concretiza no filme (em sua dimensão virtual, ilusória, utópica) aquilo que Castiel reflete em sua realidade concreta.

A performance de Pedro, nesse caso, demonstra um gesto político inserido no filme. O corpo de Pedro se confunde com o do ator, Castiel³⁶, que o interpreta; um mesmo corpo que vivencia a mesma experiência da performance³⁷. A imagem, portanto, acentua a ambiguidade presente entre a “figura de artista performer e de uma personagem que ele represente[a]” (COHEN, 2013, p.58). Seu grito deslocou o espaço do palco, restrito àqueles que são autorizados a ele. Ela fez uso dos modos expressivos até então limitados aos outros dançarinos. Além disso, a cena ecoa o início do filme fazendo alusão ao gesto de liberdade dos negros escravizados da “Insurreição de Queimado”, marcando desse modo sua própria luta, agora na rua, pela dança. Para além do que a narrativa desenvolve no filme, há ainda a visibilidade de Castiel, juntando a forma fílmica à proposta de criar também espaços para jovens, negros, *queers* no próprio cinema. Novos sujeitos, outros corpos circulando por festivais de cinema, criando cada vez mais referência para uma produção mais múltipla, ocupando espaços antes reservados a uma produção realizada por uma maioria branca e heteronormativa.

Seu corpo se tornou o sujeito e o objeto da obra de arte; sua performance consolidou atriz e personagem. É justo a dança de Pedro que criou a autoficção, pois não diz respeito apenas a narrativa do filme, uma vez que a performance nada acrescenta a história como informação para o todo do filme.

Esse curta de 2020 abre esse capítulo para trazer mais personagens em devir, que pairam em suspensão entre a encenação e o improvisado, o real advindo de um cotidiano e a fabulação. As narrativas são, antes de serem estabelecidas como ficções na contraposição ao real, falsificantes³⁸ (Deleuze, 2007) à medida que colocam os personagens expondo a si mesmos em um jogo de encenação. Não importa, neste caso, se o que foi exposto revela uma verdade sobre aquele personagem, como se, do “jogo”, emanasse um real, e sim abrir para a “potência do

³⁶ Castiel Vitorino Brasileiro assim se apresenta: “Olá, chamo-me Castiel Vitorino Brasileiro. Sou artista, estudante de psicologia e macumbeira. Moro em Vitória/ES. Trabalho onde for possível. Meu processo criativo é uma experiência de incorporação. Eu compreendo meu corpo negro, testiculado e feminino, como local de memória e utilizo-me para produzir liberdades percíveis. Me interessa em continuar viva, e para isso convoco a arte como mecanismo capaz de forjar possibilidades de sobrevivência. Minha produção localiza-se numa encruzilhada epistêmica, onde daqui enxergo diversas rotas de fuga da colonialidade. Eu fujo com meu corpo-flor, para os territórios geográficos e existenciais que me proíbem de entrar. Faço isso junto com a fotografia, vídeo, pintura em aquarela, textos, objetos, próteses. [...]” Fonte: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/> última visualização em 04 de setembro de 2020.

³⁷ Inclusive o espetáculo homônimo que ensaiam, assim como os bailarinos, foi apresentado em 2018 em Vitória (ES), tendo sido já registrado para o curta.

³⁸ Na imagem-tempo, Deleuze analisa a construção de narrativas falsificantes a partir de um outro modo de encadeamentos das cenas que deixa de ser racional, voltado para o entendimento da história. A montagem nesse caso passa a ter outra implicação, sendo mais aberta e ambígua, tornando indiscernível os tempos no filme, passado e presente se fundem, assim como o real e o imaginário. Deleuze (2007, p. 16) coloca que na indiscernibilidade: [...] não sabemos mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade”.

falso” que coloca em crise a verdade instituída de modo dominante. Segundo Deleuze (2007, p. 159): “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não - necessariamente verdadeiros”. Logo, não se busca uma verdade, mas uma potência que se abre ao devir, a uma multiplicidade de realidades possíveis.

Os filmes estudados a seguir apresentam esses personagens que são artistas e performatizam a si mesmos, como artistas e sujeitos políticos. O recorte dos filmes foi feito a partir da identificação de elementos biográficos que esses artistas trouxeram aos filmes. A proposta aqui, então, é apreender a encenação desses personagens como performance, uma vez que as fronteiras entre a arte e a vida se diluíram a favor da introdução de uma presença, ou de uma ambiguidade, ou de uma indeterminação entre os espaços fílmicos em relação ao campo e ao antecampo. Sigo o questionamento sobre a fala e a encenação colocado por Coutinho em *Jogo de Cena* (2007) no qual embaralhou os depoimentos das mulheres atrizes e não atrizes em um jogo de cena literal. O dispositivo armado por Coutinho desenvolve uma reflexão que escapa da indagação acerca dos limites da ficção e do documentário indo em direção ao cerne das próprias histórias encenadas ali.

Ilana Feldman (2012) analisa o filme apontando como a montagem provoca um curto-circuito entre as falas femininas, uma desestabilização entre “corpo falante” e “fala pessoal”, sobrepondo-se, assim, a expressividade da maneira como são evocadas as histórias à autenticidade da presença de um entrevistado. Ou seja, a entrevista como depoimento de uma experiência seria superada pela forma como se expressa a história ali, naquela fala, na contingência da cena. Como a pesquisadora conclui:

Uma estrutura lacunar, errante, que, ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, isto é, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade *do* cinema e *da* cena, ultrapassando as usuais dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, autenticidade e encenação, memória e presentificação (FELDMAN, 2012, p. 33).

Como ele não esclarece até o final do filme quem são as reais *donas das histórias*, todas elas ficam em uma mesma situação de encenação, como uma superfície sem fundo. Não há um *por trás da cortina* para ser apreendido, elas atuam em cima do palco de costas para o público, a câmera é colocada de frente para a plateia com poltronas vazias. A câmera e o entrevistador são também os atores, logo, todos no palco fazem parte do jogo da cena. Aqui, os filmes seguem essa linha de embaralhamento que faz obliterar a atuação sobrepondo-se à

ela; a expressão da fala acima de seu conteúdo, seja da atriz ou da pessoa que vivenciou o evento narrado.

A noção de performance será ampliada ao cinema, embora seu uso nas artes cênicas tenha ficado restrito às encenações que acontecem em um determinado espaço e tempo, ao aqui e agora da experiência. Sem a intenção propriamente de enveredar pelo campo de estudo da performance, veremos que entender certas atuações como performances ajuda a compreender as propostas narrativas dos filmes colocados em relevo. Considerando ainda que os estudos de performance no cinema ainda são incipientes no Brasil³⁹, no entanto, férteis para compreender as diversas operações adotadas nos filmes estudados na sequência.

2.1 A DANÇA, A CIDADE, O CASARÃO EM *ESSE AMOR QUE NOS CONSOME*

Esse amor que nos consome (Allan Ribeiro, 2012) apresenta a história da mudança da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Bardot para um casarão antigo no centro do Rio de Janeiro. O filme é uma encenação dessa transferência do grupo para a nova casa. Essa mudança aconteceu de fato alguns meses antes em função de um incêndio que atingiu a antiga sede. Os protagonistas Gatto e Rubens habitam e reconstróem o casarão deteriorado para se adaptar à nova rotina de criação artísticas e de ensaios.

O tema principal nos é apresentado quando são mostrados os créditos do filme por uma voz *off* que fala sobre um problema de moradia a uma outra pessoa também fora de campo. Essa primeira imagem foi composta por um plano feito na vertical (*plongée* absoluto ou zenital) mostrando um jogo de búzios, apenas. O problema em questão diz respeito à venda da casa; no jogo, a *mãe* informa que vão continuar na casa, de alguma forma, apesar de seu preço alto. Na cena seguinte, em um plano aberto, há uma espécie de salão, com janelas altas e abertas, com cortinas voando, ao som de uma música clássica. Entra no quadro um homem que parece, a princípio, passar por ali, até parar no centro do quadro, de perfil e começar a performar. Esta cena mostra o bailarino improvisando uma dança. A câmera se comporta como estivesse apenas fazendo um registro de um ensaio despojado, porém que foi encenado para ela. Há aqui o intuito de criar o efeito de uma câmera que está presente, contudo, sem constranger os personagens.

Os personagens, portanto, vivenciam seu cotidiano sem se atentar para a presença da câmera, aparentando um estilo documental. Na classificação de Bill Nichols (2016) sobre os

³⁹ Destaco aqui as pesquisas desenvolvidas na Pós-Graduação Performances Culturais e da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás.

tipos de documentários, esta cena se enquadraria no modo observativo no qual a câmera testemunha os eventos, buscando o mínimo de intervenção na cena. Segundo ele, este modo "ênfatisa o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta" (NICHOLS, 2016, p. 62).

Essa estratégia cria, com isso, um "efeito de real"⁴⁰ que se repetirá em outros momentos (e em outros trabalhos de Allan Ribeiro). Há tanto cenas de banho, de conversas, de refeições filmadas à distância, como danças encenadas para o filme, seguindo um estilo de vídeo-dança ou ainda, próximo ao documentário de Wim Wenders sobre Pina Bausch (que é referenciada no filme por um quadro encostado na parede) com trilha musical e figurino. E o cotidiano se torna também encenado, fazendo com que a distinção entre o que vem de uma realidade improvisada e testemunhada pela câmera e aquilo que é ficcionalizado para ela fique em suspenso. Ou seja, pensar aqui em *registro* ou *testemunho* como se fossem aplicados a uma distinção entre o real e ficcional parece não dar conta do que o filme carrega como representação da vida privada e pública desses personagens.

Assim, o filme constrói uma narrativa que estabelece o conflito dos personagens em torno da venda de um casarão ocupado pelo grupo de dança (foi emprestado a ele na realidade). A sede serve ainda como habitação para os personagens principais que são Gatto e Rubens. Ainda, no início do filme, uma sequência apresenta a fachada do casarão com uma placa anunciando sua venda. Com o uso de planos abertos, vemos a movimentação dos personagens entrando no casarão com caixas e objetos. Nessas andanças dos personagens, os espaços são mostrados cheios de caixas, objetos, rachaduras nas paredes, sinais de desgaste e de algumas (e falta de) reformas. Mesmo com a precariedade de um espaço que nem ao menos tem um chuveiro (o personagem toma banho de caneca), há um forte interesse dos personagens em se manter nele. Um buraco no teto deixa entrar uma luz solar criando uma contraluz na poeira do ar; essa abertura literal que a imagem expõe ganha um sentido poético de uma indeterminação entre a encenação proposta no filme e o concreto do espaço onde os personagens vivenciam seu cotidiano. O precário ali é um resquício do desgaste material pela passagem do tempo, como ocorrem também naqueles corpos que habitam o casarão.

Na casa, portanto, eles criam, trabalham, vivem, ensaiam e se apresentam. A história do espaço físico se torna similar à história do grupo de dança de Rubens e Gatto que sobrevivem diante da falta de incentivos e do incêndio responsável pela destruição do antigo espaço do

⁴⁰ Barthes (1972) discute o efeito de real na literatura ao mencionar um desaparecimento da mediação que a linguagem produz entre a representação e o objeto representado. Com isso, o "real" parece falar por ele mesmo.

grupo. A velha fachada do prédio (Fig. 20) contrasta com os casarões vizinhos reformados, com cores novas e aspirando a restauração.

Figura 20: Frente do casarão.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

O filme intercala momentos narrativos que acompanham a transformação da casa em um espaço de dança e cenas poéticas de performance encenadas para a câmera. Em outra cena, por exemplo, ocorre uma conversa entre dois dançarinos sobre o casarão, a partir do diálogo começa uma improvisação performática explorando o local (Fig. 21) e seus próprios corpos, isso em um plano aberto fixo com uma contraluz vinda das janelas expostas. Em um determinado momento eles param, conversam e voltam a dançar experimentando as dimensões do espaço e sentindo o chão duro.

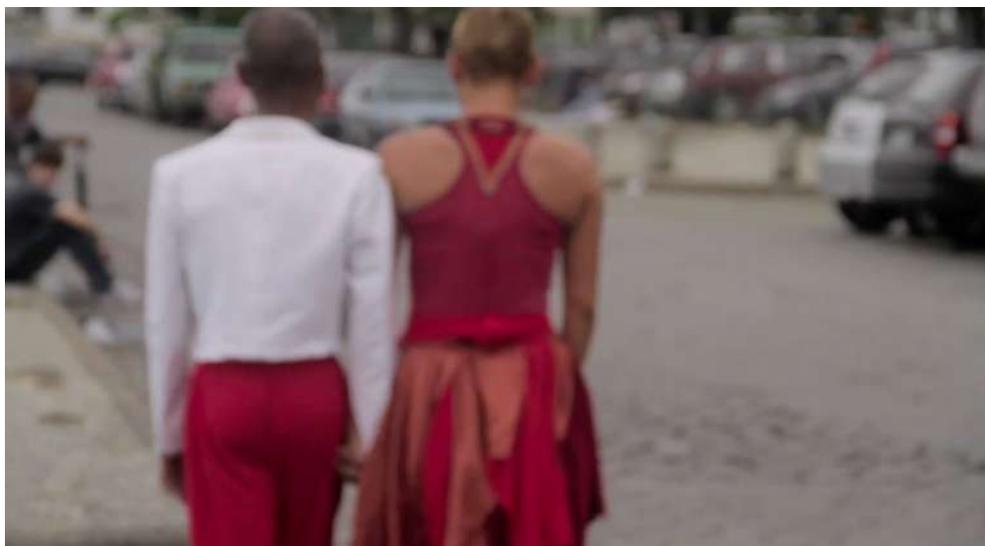
Figura 21: Dançarinos experimentando o chão.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

A improvisada casa passa a ser incorporada na performance, assim como os espaços na cidade nas cenas de dança que se intercalam ao longo do filme juntamente com as cenas sobre a história dos personagens. Em uma delas, dois deles (Fig. 22) dançam à beira-mar ao som de uma música, a câmera se aproxima de seus rostos, trêmula. No fim da dança, eles se afastam da câmera, de mãos dadas, andando fora de foco. A trilha sonora, que acompanhou a dança dos personagens, mantém-se na cena seguinte na qual mostra Rubens costurando; a música, por sua vez, foi inserida e justificada no espaço diegético. A cidade e o casarão se tornam não apenas o palco do grupo que se apresenta para o filme, como também um lugar do processo da criação artística.

Figura 22: Depois de dançarem eles se afastam da câmera, saindo de foco.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

A cidade é também tema de reflexão para Gatto. Ele declama em voz *off* alguns versos de Ferreira Gullar⁴¹ sobre a paisagem urbana mesclado com outros textos sobre o centro do Rio de Janeiro. Ele diz:

É no domingo que melhor se vê a cidade o dia se move sem sair do lugar como há 30 anos, quando cheguei aqui e me dei conta de que no centro da cidade as fachadas as janelas, esquinas igrejas a rua do Riachuelo as portas fechadas no silêncio no vazio parecem flutuar parecem esconder a sua rotina descendo ou subindo a rua vejo que as casas são praticamente as mesmas, mas nas janelas surgem rostos desconhecidos como em um sonho mau as casas, as cidades são apenas lugares por onde passando passamos o homem está na cidade assim como a cidade está no homem (ESSE..., 2016, 10 min)

As falas em *off* são acompanhadas por imagens da cidade. Dos versos de Gullar e de Gatto⁴², origina-se um outro texto. A criação do poeta se mistura com as criações de Gatto. Tal como a cidade, que vai sendo incorporada por seus habitantes, inspirando a produção artística da dupla Gatto-Rubens. Segue-se, depois desses versos, a performance de dançarinos mimetizando trabalhadores de construções em uma praça, com vários táxis ao fundo, um guindaste e um grande prédio antigo, ao som dos barulhos ritmados de construções (Fig. 23). Em outros momentos, essas rimas voltam, juntando imagens da cidade e performance acompanhadas dos versos de Gullar-Gatto e de sons com ruídos, estranhos e não-diegéticos.

Figura 23: Dançarinos mimetizando o trabalho em construções.

⁴¹ Fragmento de *Velocidades* de *Poema Sujo* (2013).

⁴² Em uma conversa com Allan Ribeiro em 2020, ele me disse que o texto foi escrito por ele a partir de conversar com Gatto.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

Em uma cena, as imagens das ruas urbanas dialogam com as sequências de dança em *Inabitáveis*. No longa, enquanto, em *off*, Gatto declama um poema sobre a ruas da cidade durante à noite, Rubens passeia pelo centro à noite. Ele encontra com diferentes pessoas, como um transexual e casais de homens namorando. A cena é em câmera lenta, investindo em um tom lúdico; as pessoas olham para câmera como se olhassem para Rubens. Um desses casais começa a dançar, a imagem segue em *slow* (Fig. 24). É importante destacar que os personagens em sua maioria são negros, inclusive a companhia é formada, também, em sua maior parte por dançarinos(as) negros(as). São esses corpos que ocupam as ruas da cidade pela dança, tal como Pedro na chuva e como os outros dois dançarinos de *Inabitáveis* (Fig. 25).

Figura 24: Dançarinos nas ruas do centro do Rio de Janeiro.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

Figura 25: Dançarinos nas ruas de Vila Velha.



Fonte: frame do filme *Inabitáveis*.

O longa de Ribeiro deixa explícito o desejo do grupo de se manter no casarão, como foi indicado pelo início do filme na previsão da *mãe-de-santo* sobre a permanência da companhia na casa. Dando sequência a isso, em uma das visitas do corretor de imóveis, Rubens diz que a casa será deles pois estão a salvo por Exu que aguarda os visitantes na entrada da casa. Então, é introduzido um som de tambor e vemos um personagem com vestes vermelhas fumando um charuto sentado na escada, olhando para cima, como se esperasse por alguém.

A cada visita do corretor com clientes, a casa é cogitada para se tornar algum estabelecimento comercial diferente, como uma boate, e até mesmo a sede de um partido político. Nessas ocasiões, a representação do Exu volta para salvar a casa de sua venda e mantê-la para a companhia de dança. Em uma de suas aparições para espantar os clientes, Gatto passa por Exu mas não o vê (Fig. 26), deste modo, a encenação se afasta do registro do cotidiano e mostra seu formato híbrido por excelência. A continuidade da trilha sonora mantém os dois formatos em comunhão.

Figura 26: Gatto passa por Exu sem notá-lo.



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

Em uma cena de Rubens dançando, é retomada um experimento estético feito no curta *Ensaio de cinema* (Allan Ribeiro, 2009). Neste, imerso no cotidiano de sua casa, Rubens improvisa uma dança enquanto Gatto se dirige a ele e ao cinegrafista falando como estivesse dirigindo a cena. Suas referências para os enquadramentos são retiradas de trechos de diversos filmes. A câmera tanto registra a performance de Rubens como improvisa as movimentações de câmera ditadas por Gatto. Ou seja, uma invenção ensaística que conjuga diversos processos criativos em forma de cinema. O ensaio articula a variedade de vozes artísticas atuantes no filme, desde Allan Ribeiro aos personagens, passando pela fotografia de Pedro Urano. O curta é a primeira experiência do diretor com Gatto e Rubens. Em *Esse amor*, a experiência de improvisação, em que Gatto dita o modo de filmar, volta em cena.

Logo, a reflexividade do filme perpassa não apenas pelo diretor como abre para os dois protagonistas. Allan Ribeiro é até citado por Gatto em uma conversa *online* com alguém que não identificamos. Na cena, ele diz que avisou Ribeiro sobre a dificuldade dos proprietários em vender o casarão. Penso que esse trecho introduz um sentido reflexivo ao passo que a fala não traz informações a história do filme importantes para seu desenvolvimento narrativo. Parece-me que citar o diretor do filme nos faz lembrar que vemos um documentário baseado em uma história que aconteceu (acontece) com o grupo. Alude há um antecampo, talvez, que segue em um mesmo sentido de *A falta que me faz*: a presença de uma equipe que negocia com os personagens, que encena com eles e compartilha a cena.

Essa sequência me lembra um filme recente do diretor francês Olivier Assayas, *Vidas Duplas* (*Doubles Vies*, 2018), com Juliette Binoche interpretando o papel de uma atriz. A história do filme apresenta quatro personagens que vivem relacionamentos, a princípio, monogâmicos. Porém, no decorrer da história, é mostrado que eles têm diversos amantes, isso

explica o nome do filme *Double Vies*. O título pode fazer menção ainda a “vida dupla” de Julieta Binoche já que é uma atriz e, no filme, interpreta uma personagem que é também atriz. Até aqui nada de novo, contudo, no final do longa, em uma reunião de amigos, um deles comenta sobre um filme que será estrelado pela atriz Juliette Binoche, eles ficam surpreendidos e acham graça do papel que irá desempenhar. O debate do filme vai mais longe pois traz temas importantes sobre a mercado literário atual que está migrando para o formato digital. As citações dos filmes caminham para essas adaptações do universo criativo a partir do mundo sensível, há, inclusive, um personagem escritor que publica livros de autoficção (espaço onde os personagens ganham outras dimensões, ou vidas, para referenciar o título do filme). Trago esse exemplo para refletir sobre as “duplas vidas” desses artistas no filme, tanto dos dançarinos, como de Ribeiro-diretor do filme e Ribeiro-personagem-diretor no filme.

Nas cenas finais de *Esse amor*, há uma encenação dos dançarinos mimetizando os gestos de costurar um conjunto de tecidos de diferentes tipos e cores estendido ao chão. A performance começa com o enquadramento aberto e fixo, mantendo os personagens em foco total. Um corte cria um contracampo⁴³ da cena mostrando Gatto vendo a cena e dando indícios de que se trata de um ensaio. Em seguida, mostra a frente do casarão sendo coberta por aquele mesmo tecido do ensaio pelos próprios personagens (Fig. 27). Este gesto alude à ocupação do espaço pelo grupo, pois, juntos, como um coletivo, cobrem a placa de “Vendo”, impedindo assim que o imóvel seja visto como um local em busca de um proprietário. A cena é acompanhada da mesma trilha da dança anterior, mantendo com isso a mesma intenção performática do filme todo: a partir da instauração de um conflito ou de uma ação ou de um acontecimento pensado para o desenvolvimento da narrativa (que, neste caso, foi dispor o tecido ao ar livre para tirar o cheiro de mofo), torna-se, por fim, uma performance do grupo para encenar sua própria história. O filme termina mostrando a frente da casa com o tecido pendurado na sacada, com Exu na janela ao som de batuques do candomblé, concretizando a ocupação do lugar.

Figura 27: Frente do casarão sendo coberta pelos personagens.

⁴³ Adoto aqui a noção de contracampo de Aumont e Marie no qual o entendem como um ponto de vista inverso ao que se mostrou no plano antecedente, usado, por exemplo, para mostrar algo que o personagem viu: “O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (2003, p. 61).



Fonte: frame do filme *Esse amor que nos consome*.

Além das paisagens urbanas que o filme compõe em consonância com a história dos personagens, ele incorpora os personagens do bairro (poderiam ser seus vizinhos) que surgem ao acaso. Não sabemos de onde e nem bem quem são, mas parecem amigos de bairro como a senhora que Rubens conversa na praça da Cruz Vermelha. Ele até encena uma performance com ela usando seus vestidos de lã. Em outro momento, Rubens conversa com um outro homem sobre os ensaios e apresentações do próximo espetáculo.

O diretor usa ainda a instauração de conflitos para enunciar as dificuldades financeiras da companhia de dança, como, por exemplo, quando um dos bailarinos da companhia conversa com Gatto sobre se desligar temporariamente do grupo por problemas econômicos. O conflito apresentado diz respeito à falta de estabilidade que diversos grupos artísticos passam diariamente para se manter e concretizar seus projetos, dependendo, na maioria dos casos, de patrocínios e incentivos públicos para colocar em cena seus espetáculos. É o que mostra o diálogo entre os dois.

Em outro filme de Allan Ribeiro, no formato de curta-metragem, *O clube* (2014), a narrativa é criada também a partir do estabelecimento de um conflito entre os participantes de um concurso de performance. No curta, a comemoração de 53 anos do clube de performistas *Turma Ok* no Rio de Janeiro é representada em um híbrido de ficção e documentário. A história dessa celebração é reencenada com a atuação dos próprios frequentadores da casa. O curta utiliza os códigos padrões de uma narrativa nos moldes do cinema clássico seguindo sua estrutura orgânica em três atos: apresentação dos protagonistas, estabelecimento do conflito e sua resolução final. O início do filme apresenta os personagens em uma missa em virtude do aniversário do clube. Um deles é destacado em primeiro plano, seguindo para outra imagem

agora em preto e branco, no qual aparece se maquiando. Dessa cena, segue-se para outro plano, em *slow motion*, agora, ele está no palco, vestindo roupas femininas tradicionais, olhando para câmera e sorrindo, até outro personagem ir em sua direção e, por trás, atacá-lo (Fig. 28). Um corte seco interrompe a ação. Essa cena inicial apresenta os personagens principais e antecipa o conflito, criando expectativas sobre a narrativa do filme.

Figura 28: Personagem no palco, seria um sonho? Uma previsão? Uma antecipação? Um medo?



Fonte: frame do filme *O clube*.

As cenas seguintes mostram a preparação do clube para sua festa de aniversário onde os personagens decoram o lugar, organizam as mesas e limpam o salão. Em paralelo, um diálogo acontece em um bar. Nesta cena, a mulher, que, no início do filme, aparenta atacar o outro personagem, diz para os outros que as vezes tem vontade de *enforcar* certos frequentadores da *Turma Ok*. Nessa conversa, ela expõe um conflito entre os artistas do clube, mostrando o motivo do medo da personagem na primeira cena. Em seguida, os personagens se arrumam para realizar suas apresentações no clube. Essas cenas de preparação são acompanhadas por uma música dublada por um dos artistas da casa; ele se apresenta, como se estivesse ensaiando, próximo a um piano ao lado do bar. Neste momento, o filme mostra imagens do local, dos personagens se arrumando, indicando a passagem de tempo, acompanhado por uma trilha sonora que faz referência ao filme *Querelle* (Rainer Fassbinder, 1992). As imagens seguidas pela música é uma estratégia comum usada no cinema clássico narrativo para indicar uma passagem de tempo.

O conflito no filme é instaurado no momento da enumeração da ordem de apresentação dos artistas. Aquele personagem do início do filme aparece agora vestido com roupas femininas tradicionais e é chamado de Elaine. Ele foi colocado para ser o último a se apresentar, todavia,

pede para ser o primeiro. Isso causa um mal-estar entre os artistas pois, como estão disputando o prêmio de melhor performance, parece que a troca traria algum tipo de benefício a ele. Aqui, o filme retorna à cena em preto e branco, aquela do início do curta, dando continuidade à ação, mostrando Elaine sendo enforcada e tendo sua peruca arrancada. Essa sequência, aparentemente, parece antecipar algo que vai acontecer durante o show de Elaine. A imagem em preto e branco aponta para um futuro que pode acontecer ou que é esperado pela personagem (ou um sonho).

Após essa sequência, agora com as imagens coloridas, Elaine é confrontada por Sofia, que coordena o show, em relação à tal mudança na ordem das apresentações. A resolução do conflito ocorre com o sumiço de Elaine. Ele aparece fora do clube, sem peruca, fumando um cigarro e tirando um brinco. Os personagens ficam apreensivos com seu desaparecimento do camarim, preocupados se sua apresentação vai acontecer ou não. Por fim, ele volta para o clube e se apresenta. Nada de maléfico acontece, todos parecem se divertir com seu show. As imagens em preto e branco indicavam, possivelmente, que Elaine estava com medo de sofrer um ataque durante sua apresentação ou que foi algo criado por sua imaginação.

O roteiro, construído de forma simples, foi atuado pelos próprios artistas do clube. O filme não seguiu a linguagem tradicional do documentário, tomando mais o caminho da ficção, trazendo os performistas como personagens para contar a história do aniversário do clube. Tanto o grupo de dança de Gatto e Rubens, como os artistas da *Tuma Ok*, reencenam suas criações no espaço onde estão acostumados a frequentar. Nesse sentido, as situações ficcionalizadas são claras, mas isso não deixa de atestar para presença desses artistas enquanto frequentadores do clube, assim como sua própria existência.

A forma como os personagens reencenam a história da companhia de dança e do aniversário de 53 anos do Clube *Tuma Ok* sugere uma linha linear de narrativa, sequenciada como um roteiro ficcional. Essa ficcionalização pode colocar em xeque o que vem da improvisação dos atores e daquilo que foi demandado pela direção. Contudo, esse questionamento se perde em vista da indiscernibilidade calcada pela performance dos artistas que se dispuseram a reencenar sua própria história, porém, agora reinventada. Por meio dessa reinvenção de si e de seus relatos, emana uma outra possibilidade de ser e existir, em devir, no qual a fabulação permite reconfigurar o real.

2.2 A VIDA TOMADA DE IMPROVISO EM *CASTANHA*

O filme *Castanha* (Davi Pretto, 2014) apresenta alguns artifícios cinematográficos similares aos explorados em *Esse amor que nos consome*, como a encenação de si mesmo, um ponto de vista que aparenta não ser diretivo, com imagens tanto do cotidiano como fantásticas. No longa de Pretto, acompanhamos a rotina do personagem João Carlos, conhecido como Castanha. A ficcionalização construída por Pretto é clara desde o primeiro plano do filme, mostrando um homem correndo nu coberto do que parece ser sangue por uma rua deserta à noite (Fig. 29) com um som estridente, repleto de ruídos não-naturais.

Figura 29: Castanha ensanguentando correndo à noite no meio da rua. Não fica claro no filme se é um sonho ou a antecipação de um evento ou uma lembrança de algo que aconteceu.



Fonte: frame do filme *Castanha*.

A história é mostrada como se tivesse sido tomada de improviso, como se a câmera estivesse ali observando o personagem, como as imagens de Ribeiro em *Esse amor*. A câmera filma em planos abertos, parada, em sua maior parte, distante (nos planos mais fechados a câmera faz um reenquadramento em relação à distância focal⁴⁴), flagrando o personagem. No início do filme, por exemplo, vemos, por um ângulo aberto gravado fora do prédio, uma senhora em uma janela pendurando panos no varal (Fig. 30); escutamos o diálogo dela com outro personagem que parece ser Castanha. A câmera filma de fora esse diálogo, porém o som foi gravado dentro do espaço pela nitidez da fala.

⁴⁴ A estratégia de direção de fotografia consiste em usar objetivas com grandes distâncias focais, como as teleobjetivas, assim a câmera pode ficar mais distante do(a) ator/atriz dando mais liberdade para a atuação. Um diretor que faz uso desse recurso é o tawanês Hou Hsiao-Hsien para trabalhar com atores não profissionais como em *Café Lumière* (2003) e *Milleniun Mambo* (2001).

Figura 30: Mãe de João Carlos pendurando roupa.



Fonte: frame do filme Castanha.

Próximo da estrutura encadeada da montagem em *O clube*, *Castanha* apresenta ao longo da história os personagens, suas relações recíprocas e seus conflitos. Os eventos são introduzidos pelos diálogos que parecem rarefeitos, contingentes do cotidiano dos personagens, sem dramaticidade⁴⁵ e sem um tipo de hierarquização que chamaria nossa atenção para os elementos importantes da narrativa para entender sua história como, por exemplo, durante a conversa entre mãe e filho enquanto assistem à televisão. Subentende-se que o assunto é sobre alguém que está em outro lugar e que recebe visitas de Celina (mãe de Castanha). Ao longo do filme, é revelado que essa conversa dizia respeito ao pai de Castanha que está em um asilo.

Essa forma de apresentar os conflitos do filme traz características de um tipo de realismo cinematográfico que direciona pouco a maneira como a narrativa precisa ser entendida. As cenas, que teriam um peso importante para história uma vez que revelam os conflitos entre os personagens, são mostradas como se tivessem sido flagradas em uma conversa rotineira. O que não significa uma ausência de encenação. Voltando à cena de diálogo de Castanha com sua mãe vendo televisão, a imagem começa em plano aberto, mostrando os dois no quarto; ao começar o diálogo, a câmera ora mostra a mãe de Castanha, ora ele; essa intercalação permite ver a reação dos personagens diante das falas. Além disso, deixa implícito que há um certo distanciamento entre eles decorrente de uma possível discórdia acerca do pai de Castanha. Faço essa leitura já sabendo que isso é de fato um ponto de discordância entre os personagens em relação ao pai. De qualquer forma, a encenação da câmera acontece na cena, ela faz uma análise

⁴⁵ Essa desdramatização dialoga com o teatro contemporâneo pós-dramático analisado por Hans-Thies Lehmann (2007). Segundo ele, o teatro pós-dramático emancipa-se do texto como base para a forma representativa calcada na mimese.

das falas. A atuação dos personagens é feita sem um peso dramático, sem alteração no tom da fala, sem movimentação brusca dos corpos, sem que desviassem a atenção da televisão.

Esse tipo de construção de cena do realismo cinematográfico pode ser visto no filme *Café Lumière* (Hou Hsiao-Hsien, 2003), por exemplo, quando a personagem principal, em visita aos pais, revela sua gravidez. Na cena mostrada em plano-sequência e em plano aberto, os personagens comem em uma mesa no centro do quadro e ao fundo. A personagem principal fala de costas para câmera e de uma maneira simples (Fig. 31), sem mudar sua entonação na voz e sem movimentos de corpo (além da ação de comer), ela conta a novidade como se estivesse conversando sobre um tema rotineiro com sua mãe. Ela, por sua vez, demonstra surpresa, mas não faz escândalo e tampouco expressa exaltação. O filme faz uma homenagem ao diretor japonês Yasujiro Ozu que apresenta esse estilo *zen*⁴⁶ de filmar sem criar dramas, ou melhor, apresenta os conflitos rotineiros sem explorá-los com dramaticidade. Não se trata de uma ausência de conflitos, mas de um modo de apresentá-los sem um peso dramático.

Figura 31: Plano aberto, na altura do chão. A personagem revela sua gravidez a mãe.



Fonte: frame do filme *Café Lumière*.

Em *Castanha*, o conflito principal do filme é mostrado em uma visita de Celina em um hospital onde solicita uma consulta com um psiquiatra para tratar da dependência química de seu neto Marcelo. Exposto o conflito, Celina procura ajudá-lo, diferente de João Carlos que já não o socorre mais. Marcelo é a presença estranha do filme, é mostrado na penumbra com ruídos não naturais, destoando da ambientação mais realista do filme. Em outros momentos o vemos com sua avó, mas distante, sem compreender o diálogo. Tanto José Carlos quanto

⁴⁶ Marvin Zeman (1990) identifica no estilo de Ozu compor suas imagens e os sons a influência de alguns princípios do zen budismo como a ausência de grandes temas, os silêncios e os planos de natureza-morta.

Celina, preocupam-se com Marcelo, principalmente com possíveis violências policiais decorrentes de suas ações ilícitas em virtude de sua dependência química.

Esse medo de Castanha e Celina é indicado por meio de uma operação de montagem bem articulada com a banda sonora: em uma sequência, Celina, ao telefone, alerta alguém sobre Marcelo, dizendo que ele está rodando a região e pode apedrejar o lugar. Em seguida, é mostrado um telejornal falando sobre a violência policial em civis durante manifestações sociais, ouve-se, então, barulhos de tiros, como uma espécie de metralhadora se sobrepondo ao som da televisão, ainda, nesta imagem, ouve-se Castanha falando em um show. Depois, segue para a sequência de Castanha neste show. O som dos tiros na cena da televisão é revelado agora nesta imagem do show de Castanha e corresponde à música *Tropa de Elite* (Tihuana, 1999) que está sendo performatizada no clupe Mix onde Castanha trabalha. Logo, o som da cena do show é adiantado na cena anterior, funcionando como um comentário que conjuga o tema do filme com os eventos⁴⁷ políticos que estavam acontecendo no Brasil em 2013.

A dimensão ficcional ganha mais força com o aparecimento de Marcelo que perturba a vida da família. Ele surge como uma sombra e até como um fantasma que assombra Castanha. Seu pai também aparece como uma sombra, em mais um diálogo com a mãe sobre o pai estar em um asilo, Castanha olha para fora do campo da cena (Fig. 32), em seguida, no contracampo, vemos que ele olha para um senhor de cadeira de rodas na cozinha (Fig. 33). Assim, os limites entre um registro do cotidiano baseado em uma banalidade de eventos rotineiros e os conflitos dramáticos são expandidos formando o filme como uma superfície povoada de performances. A mistura entre vida e ficção se consolida na indiscernibilidade mais uma vez do formato híbrido.

⁴⁷ Em 2013, o aumento das passagens do transporte público em diversas cidades estourou uma onda de manifestações que levaram grande parcela da população às ruas. Muitos vestindo verde e amarelo (nas cores da camisa da seleção brasileira de futebol), os manifestantes se levantaram contra a corrupção e o governo federal. Crescente clima de tensão, levou ao fim, a estabilidade política e democrática que se mantinha desde a redemocratização, com o fim do regime militar em 1985. Disso, surgiu um binarismo ideológico que colocou em disputa aqueles que viam o Partido dos Trabalhadores como o culpado por toda a crise econômica e social dos últimos anos e os outros.

Figura 32: Castanha olhando para seu pai.



Fonte: frame do filme *Castanha*.

Figura 33: Contracampo da cena mostrando o pai como um fantasma.



Fonte: frame do filme do *Castanha*.

José Carlos trabalha apresentando shows performáticos em um clube gay na noite de Porto Alegre. Ele assume a personagem chamada Maria Helena Castanha. No decorrer do filme, acompanhamos o trabalho de José Carlos como ator tanto em trabalhos de entretenimento, como no audiovisual e no teatro. Vemos sua performance nesses espaços colidindo com sua própria atuação no filme. Nesse caso, sua forma de encenação no teatro é mais expansiva, mais calcada na potência da fala, divergindo de sua atuação no filme, quando ele sai do teatro e volta a ser seu próprio personagem. O interessante é que a peça encenada no filme, mostrada como

parte da sua rotina de trabalho, parece ser também sobre ele, envolvendo relatos de sua vida. O texto recitado no filme, volta ao teatro como reflexões sobre seus medos e suas agonias, como o tema da morte que também aparece em uma outra cena em um diálogo com uma pessoa sobre o falecimento de um amigo. De forma poética e reflexiva, em *off*, Castanha fala sobre a morte, depois, em outra cena, esse mesmo texto é retomado, porém, agora, encenado no teatro.

Na crítica⁴⁸ de Pablo Gonçalo sobre *Castanha* publicado na revista *online Cinética* (2014), é citado o filme de Coutinho *Jogo de cena* (2007) como um precursor no debate sobre a atuação de atores/não atores. Ele comenta: “Talvez *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, tenha aberto uma trilha mais clara aos cineastas jovens, uma trilha que delineou documentários ‘de’, ‘sobre’ e ‘com’ atores” (GONÇALO, 2014, n.p).

A referência me parece também muito pertinente não só por trabalhar com atrizes profissionais (algumas delas bem familiares ao público por seus trabalhos em televisão) e com não atrizes, como também por mesclar as histórias de vidas de todas elas. João Carlos encarna a si mesmo como um personagem. O longa ao mesmo tempo que se aproxima de um filme biográfico se afasta de se manter rente a um modo narrativo que expõe eventos fidedignos de sua vida. Logo, em *Castanha*, os elementos ficcionais do filme são colocados no mesmo nível daquilo que foi construído com base na realidade do personagem. A atuação de Castanha, sua dupla atuação Castanha-personagem-ator e Castanha-ele-mesmo, fragmenta-se mais ainda em outros personagens, multiplicando os Castanhas, formando um devir-personagem que não deixa seu papel se fechar.

2.3 ENTRE A CENA E O FORA DE CENA EM *MOSCOU*

Em *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), Coutinho radicaliza o dispositivo explorado em *Jogo de Cena*. Ele reúne o grupo de teatro Galpão de Belo Horizonte para montar, em três semanas, a peça do dramaturgo russo Tchékhov, *As três irmãs* (1992). O procedimento empregado do filme nos é apresentado no início: trata-se de uma experiência na qual a montagem atuará mais por construção de um texto do que necessariamente por uma desconstrução. Ficará a cargo dos atores acrescentar outros elementos ao texto, construí-lo na experiência de sua montagem, juntamente com o registro cinematográfico dessa vivência.

Mesmo na inclusão de falas pessoais (se assim de fato os são pois não nos é informado), a montagem quebra a fluidez da cena que opera os códigos da ficção, lembrando-nos de que se

⁴⁸ <http://revistacinetica.com.br/home/castanha-de-davi-pretto-brasil-2014/>

trata de uma encenação. Como, por exemplo, no início do filme na cena de um dos atores segurando um retrato. Em plano fechado em seu rosto, ele fala olhando para a câmera sobre três irmãos, indicando que são os da foto. Encerrada a fala, a câmera faz um *zoom out* brusco, dando a ver o espaço ao redor. Então, um cinegrafista passa na frente da câmera (Fig. 34) e o ator refaz a mesma cena, repetindo a mesma fala. O texto é um tanto dramático, nostálgico, expressado com emoção, o plano fechado compactua para aumentar a dimensão afetiva da imagem. O *zoom out* que a câmera opera quebra essa emoção da cena, faz-nos ver sua encenação bruta como parte do ensaio.

Figura 34: Momento em que uma câmera passa na frente da outra câmera.



Fonte: frame do filme *Moscou*.

Esses ensaios vão acontecendo ao longo do filme como se fossem direcionados exclusivamente para as câmeras. Logo, os ensaios são encenados para o documentário. O procedimento do filme torna a construção cênica seu próprio motor. Para André Brasil (2013), em sua análise breve sobre *Moscou*, ocorre no filme uma operação que “estilhaça a cena” (2013, p. 597). Essa assunção vai ao encontro do nosso entendimento de que os espaços no filme elidem um lugar fora de quadro que separaria o conteúdo de sua forma de produção. E, tal como notou Brasil, resultando um filme em que tudo parece um grande bastidor. O extracampo do filme se aproxima da cena de *Esse amor que nos consone* na sequência final quando os dançarinos performatizam com o tecido (estudada anteriormente): a cena foi filmada como ensaio, no entanto, encenada para a câmera. *Moscou*, no entanto, radicaliza isso não mostrando seu antecampo (o espaço delimitado da equipe), mas, usando a voz *off* do diretor da peça para guiar a cena.

No final da cena das irmãs conversando com o comandante Verchinin (Fig. 35), as atrizes falam seus textos dando pausas para as falas dos outros atores (intérpretes do comandante) que não estão no quadro. A sequência termina com a voz do diretor da peça (não o Coutinho e sim Enrique Diaz, escolhido para dirigir a peça) conduzindo a reação das atrizes, que olham diretamente para a câmera, atuando como se estivessem com os outros atores na cena. A montagem, em alguns momentos, desarticula a linearidade que seria construída por meio do uso do campo-contracampo, como uma adaptação da peça teatral para a linguagem cinematográfica comum em diversos filmes desse tipo.

Figura 35: As três irmãs olhando para câmera como se fosse o outro personagem.



Fonte: frame do filme Moscou.

As falas ficam, portanto, fragmentadas, são mostradas de forma bruta, como se estivessem sendo exibidas ao vivo, sem o trabalho posterior da montagem clássica. Essa cena inclusive começa com os atores vendo os monitores de *video assist* das câmeras como ocorre em uma *switcher*⁴⁹ de um estúdio televisivo (Fig. 36). Há momentos de continuidade entre os cortes que parecem ser feitos ao vivo, no ato do registro, em função da quantidade de câmeras que acompanham as cenas.

⁴⁹ Espaço dentro do estúdio formado por diversos televisores e equipamentos técnicos de edição onde se controla o que as câmeras gravam ou exibem (em programas ao vivo). É onde a montagem é previamente feita, assim como o conteúdo que entra ao ar durante os programas ao vivo.

Figura 36 - Atores olhando as imagens nos monitores.



Fonte: frame do filme Moscou.

O filme-dispositivo assume, assim, seu compromisso com a experiência do jogo proposto inicialmente: a montagem de uma peça em três semanas. O que é externo ao filme, o que ficou de fora da montagem final foram as cenas do ensaio propriamente (nem sabemos se foram gravadas), explicando a maneira como a peça estava sendo articulada, como foram feitas as distribuições dos papéis, as indicações de encenação, as marcações no palco, os direcionamentos de arte e as escolhas dos espaços. Inclusive há cenas em que diversos atores interpretam um mesmo personagem com o texto sendo falado de forma alternada entre eles. O que valida pensar sobre como os ensaios condensaram a peça, uma vez que o filme reside em filmar o processo de montagem⁵⁰ da peça, que é produzida não buscando um resultado, ou seja, uma montagem finalizada para ser apresentada como filme ou como espetáculo para o público.

As cenas da peça são apresentadas de forma fragmentadas o que confunde a construção da narrativa. É um tanto difícil acompanhar a história sem conhecer o texto. Busquei as falas no próprio texto da peça para ter certeza sobre o que era próprio da peça e o que foi improvisado ou acrescentado, pois eles adaptaram livremente o texto. Por exemplo, em uma cena a personagem Natacha (Lydia Del Picchia), cunhada das irmãs, carrega fitas crepes nos braços como pulseiras, Olga, uma das irmãs, diz que ela está horrível com aquelas “crepes”. No texto da peça, Natacha está usando um cinto verde, não fitas crepes, obviamente (mas não custava nada conferir).

⁵⁰ Entendo montagem aqui como a construção da peça, não como a montagem cinematográfica, trabalho posterior das filmagens.

Os ensaios exploram os próprios espaços da companhia teatral, não apenas o palco. Em um exercício proposto por Enrique Diaz, os(as) atores(atrizes) falam sobre algo que estão confrontando no momento, resgatam uma imagem do passado e falam sobre alguma imagem para representar o futuro. É um dos poucos momentos de exposição das escolhas criativas em torno da construção da peça, não obstante, o foco está na técnica de composição dos personagens. Depois que o exercício foi colocado, atores e atrizes falam olhando para câmera com um enquadramento fechado que lembra um retrato. Volta-se assim a produzir um modo de encenação para a câmera com o qual a imagem deixa de ser um registro da atividade. É a partir dessa imbricação de encenar para a câmera que os atores/atrizes começam a incorporar suas histórias a dos personagens, fazendo com que suas lembranças e afetos se conjuguem com as da peça.

Além disso, a peça vai sendo construída se associando a outros textos, transitando por diversas referências. Por exemplo, em uma cena, uma das atrizes, carregando um retrato seu, canta uma música da animação *Mogli – O menino lobo* (Wolfgang Reitherman, 1968), da Disney. No desenho, a canção é cantada pela personagem que vive na aldeia dos seres humanos.

Tanto a crepe, como diversos outros objetos cênicos usados adquirem uma função fabuladora que desperta o improvisado e o deslocamento daquele objeto sem perder sua forma (ele não substitui um outro objeto, como em um “faz de conta”, a fita crepe continua uma fita crepe). Esse deslocamento consiste em não atuar como representação e sim tornar esses objetos “transformadores” (Lyotard, 2011), permitindo a fluidez de afetos e intensidades.

Lyotard analisa no ensaio *O dente, a palma* (1976) a representação no teatro do período dos anos 1970 em conjunção com a condição econômica pós-moderna. O “dente” e a “palma” no texto representam a causa e o efeito, uma dor de dente que leva a morder a palma da mão. Lyotard inverte a lógica de pensar que há, nessa representação, uma subordinação do sentido, uma hierarquização, entendendo como uma indiferença que apresenta uma teoria do valor que:

nos coloca potencialmente em circulação não-hierárquica, onde o dente e a palma já não têm uma relação de ilusão e de verdade, causa e efeito, significante e significado (ou vice-versa), mas que coexistem, independentemente, como investimentos transitórios. Acidentalmente compo uma constelação interrompida por um instante, uma multiplicidade de reais congelados na circulação de energia. (LYOTARD, 2011, p. 145).

O fundamental dessa análise do ensaísta aqui é como ele apreendeu uma crise no limite traçado entre a realidade exterior ao teatro e seu interior, a plateia e o palco no teatro dos anos 1970, que foi chamado por ele de teatro energético. Nesse teatro “sua questão é produzir a

máxima intensidade (por excesso ou por falta de energia) do que há, sem intenção” (2011, p.146). Logo, um modo de representação que ultrapassa uma forma mimética de causa e consequência, do modelo da cópia do mundo (duplicação), para ressaltar os afetos e suas potencialidades, tal como o teatro pós-dramático para Lehmann (2007).

A proposta de construção cênica se concilia, portanto, com a ideia de construção fílmica, explanando seus artifícios de encenação. Esses recursos chamam atenção do filme para seu caráter de constructo artístico, aqui no sentido do construtivismo da vanguarda russa dos anos 1920. A arte como um trabalho, expondo sua feitura, na oposição do trabalho alienado que não transparece os modos como as coisas são produzidas. Os bastidores das cenas são incorporados ao filme, sublimando a própria ideia tradicional de bastidor ou se tornando um grande bastidor (como André Brasil analisou). De qualquer forma, a estratégia adotada foi não separar como espaços distintos o que vemos na cena e o que está fora dela. Logo, a forma⁵¹ chama mais atenção do que o texto, uma vez que é apresentado de modo fragmentado, labiríntico, lacunar e aberto.

Outra cena parece ilustrar isso também: reunidos em uma sala, eles fazem um lanche e ali começam a declamar o texto da peça⁵². É curiosa essa cena porque parece um momento de *pausa* dos ensaios ou das próprias filmagens, onde comem salgadinhos e tomam um refrigerante (Fig. 37). Normalmente, fazem parte das gravações esses momentos de intervalo para as equipes (são quitutes típicos de produção, inclusive). No entanto, essa *pausa* não acontece para os ensaios e menos ainda para as filmagens. Ou são todos *workaholics* e não param de trabalhar um segundo, ou temos o mesmo caso de uma certa ausência de bastidor ou um momento fora da peça. Na cena seguinte, fica mais claro que a cena do lanche foi incorporada na encenação simulando a festa de aniversário da personagem Irina (Simone Ordones), umas das três irmãs, embora as falas ditas pelos personagens tenham sido repetidas em outro momento do filme, em outro espaço do teatro. Assim, construindo o filme em retrospecto, vai ficando mais claro que tudo no filme se volta para a montagem teatral tornando mais difícil identificar o que é um ensaio e o que é apresentado como resultado do processo.

Figura 37: Parece uma *pausa* mas pode ser uma cena da peça.

⁵¹ É possível relacionar também essa performance da peça com a encenação no teatro formalista, uma vez que a forma importa mais do que seu conteúdo narrativo. Renato Cohen (2011, p. 67) destaca como a performance desfaz o texto a favor da maneira como é representado: “na performance a intenção vai passar do ‘what’ para o ‘how’ (do que para o como). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito”.

⁵² Sabemos disso porque em alguns momentos um ator precisa ser lembrado do texto pelo diretor da peça que acompanha a cena.



Fonte: frame do filme Moscou.

No final do filme, é mostrado um aparente bastidor das cenas, um *background* dos ensaios. Tanto o texto da peça, como o filme, termina mostrando o diálogo entre Olga e Irina. À medida que a conversa vai acontecendo, a câmera realiza um movimento de *zoom out* abrindo o quadro para mostrar o elenco que assiste a essa última cena (Fig. 38). O diálogo termina e entra em *off* a voz de Coutinho falando a última frase da peça. Um *fade out* faz a transição seca da imagem mantendo a tela preta ainda com Coutinho falando, sua voz vai diminuindo de intensidade lentamente até sumir de vez. No entanto, o som continua com vozes que dão indício de que a cena acabou, mas ouvimos as conversas entre os autores, a voz de Enrique Diaz falando algo sobre alguma cena, sem muito contexto. Essa cena final indica que filme e peça não terminaram, há um antecampo que aparece ausente como imagem, mas se fez presente nesse som final, no entanto, sem se encerrar, mantendo viva essa indiscernibilidade entre um dentro e um fora da cena (da peça e do filme).

Figura 38: Última cena do filme, o plano começa com o quadro aproximado das duas atrizes e termina com ele aberto mostrando as pessoas assistindo à cena.



Fonte: frame do filme *Moscou*.

Além disso, os objetos que compõe as cenas são, portanto, incorporados sem apelar para o imaginário (do tipo vamos-fazer-de-conta-de-que-estamos-em-um-jantar), como a cena da fita crepe de Natacha que faz parte da mesma sequência do lanche/almoço da peça/filme. Algumas cenas de *Moscou* me lembram o filme *Dogville* (Lars Von Trier, 2003) como nos momentos em que os personagens rodeiam vários peões girando no chão do palco, isso na sequência que segue à festa de aniversário de Irina. Macha (Fernanda Vianna) começa a cantarolar uma canção de ninar (*Xô papão*), os outros acompanham a cantoria, o plano é aberto enquadrando os personagens até começar um *zoom in* fechando em Macha chorando. O quadro abre (Fig. 39) e já não estão mais presentes na cena os outros personagens, apenas Macha e Anfissa (Teuda Bara) que a abraça (depois a cena continua com a presença das irmãs). No palco, estão dispostas cadeiras simples, uma mesa com um vaso de flor em cima, a iluminação parece de serviço (não é focada ou direcionada a um personagem, nem apresenta um tratamento dramático de cor ou de difusão).

Figura 39: Macha chorando no final da cena.



Fonte: frame do filme *Moscou*.

Essa cenografia pouco contribui para uma composição dramática, apenas o vaso de flor e uma toalha harmonizam a mesa. Essa ambientação pode ser associada ao palco construído em *Dogville*. O cenário do filme de Trier é bruto como os espaços de atuação em *Moscou*, no entanto, os personagens abrem e fecham portas imaginárias e respeitam os limites espaciais desenhados no chão. Apenas em uma cena os personagens param de *fingir* que existem paredes no cenário, é quando Grace (Nicole Kidman) diz para Tom (Paul Bettany) que acredita estar sendo vigiada pelos moradores da vila, nesse instante, os personagens em suas casas falsas olham direto para ela (Fig. 40), como se não existissem, de fato, paredes.

Figura 40: Momento em que os personagens olham para Grace, rompendo a parede imaginária.



Fonte: frame do filme *Dogville*.

É possível entender o uso desses objetos de cena como *mise-en-situation* tal qual foi identificado pela pesquisadora Josette Ferál (2008) em relação aos objetos de cena no teatro contemporâneo que deixam de ter um sentido simbólico, ganhando significado durante o próprio ato da encenação:

[...] nas ‘colocações em situação’ [mises-en-situation] que os espetáculos performativos instalam, é a inter-relação, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado [...] (FERÁL, 2008, P. 205).

Em *Moscou*, a emoção de Macha nessa cena, que levou-a chorar, pode ter sido derivada da música de ninar cantarolada por eles e os piões rodando no chão, a memória de infância despertou a lembrança do pai e a nostalgia de viver em Moscou.

Os espaços, então, não servem como cenário da peça, aludem mais a um cenário para o filme, como uma construção, um ambiente cru. Há, por exemplo, uma plano-sequência que começa em um corredor com barulhos de construção ao fundo, indo em direção a um homem sentado em um degrau lendo um texto (provavelmente o texto da peça). A câmera passa por ele e entra em um camarim onde estão outros atores e atrizes que também leem um texto. A cena finaliza com a câmera mostrando seu reflexo em um espelho ao fechar o enquadramento no ator. Essa sequência borra o limite entre uma imagem que revela um momento fidedigno de estudo dos(as) atores(atrizes) do texto e a ficcionalização disso para o filme. Ou seja, não sabemos, por fim, se foi encenado ou se eles estavam realmente ali lendo o texto. O espaço por onde a câmera passa parece em construção literalmente, com paredes sem reboco, escadas e entulhos espalhados.

Logo, em *Moscou*, ao tornar o filme um grande bastidor, o antecampo passa também a performar no filme. Para Richard Schechner (2013), a performance nas artes visuais envolve técnica, aprendizado, treino tal como a vida cotidiana⁵³ que também exige uma certa performance apreendida em comportamentos sociais e culturais⁵⁴. Ele resume seu entendimento sobre performance como:

⁵³ Marvin Carlson (2010) segue em um caminho próximo apontando que qualquer atividade humana pode ser vista como performance.

⁵⁴ Judith Butler (2003, p.59), por exemplo, entende a identidade de gênero como uma performatividade a partir de um processo no qual se dá um “conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser”.

[...] um ‘amplo espectro’ de atividades que vão desde o ritual e o play (em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição) até formas populares de entretenimento, festas, atividades da vida diária, os negócios, a medicina e os gêneros estéticos do teatro, da dança e da música (SCHECHNER, 2013, p. 37).

Essa noção expande o ato performático para fora do espetáculo, justo o que parece acontecer com os atores/personagens de *Moscou*. Se os(as) atores(atrizes) se reapresentam como si mesmos, então é possível entender isso como performance, pois estão em um filme, foram colocados em um dispositivo, em um jogo com determinadas regras. De atores profissionais passam a ser atores sociais (Nichols, 2016) no documentário.

A arte do ator, em relação ao lugar do artista (com a tônica de um antiteatro), atualmente se tornou uma questão cara⁵⁵ à prática e à pesquisa das artes cênicas em função das discussões levantadas pela arte performática. A atuação dos atores no documentário se difere de um tipo de atuação tradicional de filmes de ficção, uma vez que, no cinema ficcional, empreende-se uma encenação determinada pela direção, pelo roteiro, a partir de certas técnicas e de diversos ensaios. Porém, os atores sociais não deixam de entoar uma performance. Nichols (2016), caracteriza como documentário performático⁵⁶ os filmes que se apropriam de elementos estéticos subjetivos, trazendo experiências reais e ficcionais dos atores sociais e dos cineastas.

Coutinho faz colidir essas encenações no filme: as produzidas para a peça com as *atuações* dos(as) próprios(as) atores e atrizes. Em que medida é possível pensar em autenticidade em relação ao comportamento das pessoas enquanto não estão encenando a peça? Essa cena do corredor, muito sutil, embaralha isso: não sabemos, pois é próprio do dispositivo traçado pelo filme questionar esses limites da performance. A autenticidade⁵⁷ da atuação, da fala, da personalidade ou do que quiser provar o cineasta por meio dos *atores sociais*, desmancha-se, como Coutinho mesmo já experimentou em *Jogo de cena*.

Isso acontece também nos momentos dos exercícios propostos pela direção da peça sobre a exposição das lembranças pessoais dos(as) atores e atrizes, bem como dos outros como se fossem suas. O método de Stanislávski (1989) – no que tange ao trabalho anterior do ator na

⁵⁵ Cassiano Sydow Quilici (2015) produz uma ampla pesquisa sobre o par ator/performance trazendo fôlego para reflexões acerca do campo fronteiriço que atravessam as duas práticas. Esse aparente confronto é perceptível em *Moscou*.

⁵⁶ Fernando Alvares Salis (2007) faz uma interessante análise sobre uma imprecisão de Nichols a respeito da noção de performance no documentário. Ele argumenta como a classificação de Nichols sobre o documentário performático é generalista e, a parti disso, busca restringir o uso do conceito de performance.

⁵⁷ Diana Taylor (2013) aponta as oposições em torno do entendimento da performance e sua relação com o real e o artificial, pois para Turner a performance revela um real, um algo profundo, enquanto outros vão no oposto disso, entendendo a performance como o próprio artifício.

construção do personagem envolvendo um arranjo de suas memórias⁵⁸, da imaginação e de estudos de comportamento voltado para uma atuação naturalista parece se desviar para uma zona de indiscernibilidade como resultado do ato performático. Os atores deixam seus personagens de lado para assumirem suas personalidades? As imagens confundem as falas, não sabemos se as memórias descritas por eles são de fatos deles ou foram *emprestadas* de outros. Tal como em *Jogo de cena*, vale mais a expressividade da fala, de seu conteúdo, do que a autenticidade de quem as vivenciou.

Parece-me, então, que o filme coloca em xeque a teatralidade promovida pela peça para dar lugar à performance⁵⁹ fílmica. Entendo aqui a noção de teatralidade como distinta da performance. O campo de estudo da performance abarca diversas concepções de áreas de conhecimento distintas⁶⁰, desde a antropologia à administração, passando pelas artes. A teatralidade, o espetáculo, a performatividade constituem a pesquisa da performance na criação artística. No caso de *Moscou*, procuro pensar a performance naquilo que se distingue da teatralidade, sendo esta mais próxima da forma como é apreendida no campo das artes do espetáculo. O documentário, neste caso, opera uma espécie de cruzamento entre a teatralidade envolvida na criação do espaço ficcional do filme e a performance promovida pelo dispositivo que rompe esse espaço ao borrar os limites entre a cena e o espaço fora da cena (novamente da peça e do filme).

A teatralidade, neste caso, distingue-se da performance, pois é o mecanismo que envolve toda a encenação teatral, que nos faz ver um jogo de representação em torno do público, do ambiente (cenário), dos atores e das atrizes. É formado por códigos que são apreendidos pelo espectador como parte do dispositivo cênico; dessa forma, o espectador identifica uma *intenção de teatro*, segundo Josette Féral (2013), o que implica não apenas a teatralidade envolvida no espaço do teatro, como também nos lugares cotidianos, desde que isso fique claro ao espectador.

Ele [espectador] transformou em *ficção* o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos *performers* e a ilusão

⁵⁸ Em “O ator-compositor” (2011), o pesquisador Matteo Bonfitto observa que no Método das Ações Físicas de Stanislávski, o uso das memórias torna-se mais relevante no trabalho criativo do ator durante sua preparação. Para Stanislávski, a ação interna (da Mente) deve desencadear a ação externa.

⁵⁹ Diana Taylor (2013, p.13) identifica que “um dos problemas em usar a palavra ‘performance’ e seus falsos cognatos ‘performativo’ e ‘performatividade’ advém do extraordinariamente amplo alcance de comportamento que ela envolve - desde uma dança específica até o comportamento cultural generalizado.”

⁶⁰ Diante da amplitude que o termo *performance* alcançou, seguir apenas uma definição desse conceito para ser adotada nesse trabalho não seria suficiente, seria até um desperdício de conceito. Portanto, a noção de performance vai ser entendida em cada caso. Espero, no entanto, não dobrar o termo a minha conveniência do estudo, mas tentar ampliar essa concepção para trazer outras dimensões para a própria pesquisa dos filmes.

onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do *performer* e de sua intenção expressa de teatro. Mas é uma intenção que o espectador deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa (FÉRAL, 2013, p. 87, grifos da autora)

É importante, na conceituação de Féral, a forma como destina, ao olhar do espectador, a criação do espaço cênico, podendo ser criado tanto pelo *performer* como pelo próprio espectador ao olhar por uma janela, por exemplo, isso como um efeito de enquadramento⁶¹. Nesse caso, ocorre uma separação entre o espaço apreendido como lugar de um espetáculo e o espaço do cotidiano. Féral aponta que:

a condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade (FÉRAL, 2013, p. 88).

No teatro contemporâneo, por influência dos estudos da performance, a teatralidade se une a performatividade, extenuando os limites da cena naquilo que cria como uma ficção. A performance, enquanto um acontecimento, questiona a obra de arte como um resultado concreto de um trabalho, seja essa obra uma peça teatral ou mesmo um filme. Nesse caso, o acontecimento é experienciado como um processo, em aberto, no encontro entre os corpos (como expus no capítulo anterior sobre o acontecimento).

Os ensaios da peça *Três irmãs* formam o filme e contêm a experiência da apresentação pouco importando então seu resultado. O final de *Moscou* também não conclui o filme; encerra a peça, mas não termina a encenação uma vez que o som mantém as vozes dos participantes do dispositivo. Há uma ficcionalização criada pelo texto da peça conciliada com o registro do dispositivo colocado em ação. Os limites entre o dentro e o fora da cena ficam em suspenso, assim como a própria teatralidade é tensionada, sendo colocada sob conflito e, por fim, manifestando-se como um “teatro performativo” designado por de Josssette Féral (2015) para conceituar o teatro contemporâneo. A pesquisadora identifica três elementos de teatralidade na performance: a *mise-en-situation* (os objetos não simbólicos da cena), um tipo de enquadramento que é dado pelo lugar e não pelo espaço do palco (é bem o caso dos espaços de encenação usado em *Moscou*) e a corpo onde se dá a performance.

⁶¹ Pelo enquadramento há o recorte do campo da cena onde se delimita o espetáculo.

Moscou pode nos levar ainda para outras questões como o lugar da memória na performance⁶², todavia, queria seguir no mesmo curso do dispositivo empregado no documentário e pensar isso em outros filmes como *Olmo e a gaivota* (Petra Costa e Lea Glob, 2014), que segue na linha dos filmes híbridos como *Esse amor que nos consome* e *Castanha*.

2.4 ENTRE A ATRIZ E A PERSONAGEM EM *OLMO E A GAIVOTA*

O longa *Olmo e a gaivota* (Lea Glob, Petra Costa, 2014) é uma coprodução Brasil-Dinamarca filmado em Paris. Sua realização contou também com a colaboração dos atores Olívia Corsini e Serge Nicolai. O filme é protagonizado por Olívia (Olívia Corsini) e narra a história de uma atriz que engravidou durante a preparação da peça *A gaivota*, de Tchekhov (coincidentalmente) que sairá em turnê pela América do Norte. Essa nova rodada de apresentações da peça impôs novos desafios à carreira de Olívia em função de sua gravidez que se diagnosticou como sendo de risco. Sua rotina muda diante das exigências médicas a favor de sua saúde e a do bebê tendo que interromper seu trabalho no teatro para ficar em repouso em casa.

Nessa sequência inicial do filme (em torno de 17 minutos), os atores e atrizes encenam sem denunciar a presença da câmera. Os planos foram gravados com a câmera na mão, seguindo os personagens e filmando seus momentos íntimos. Foi usado, neste início, um tipo de decupagem que criou elementos de campo e contracampo, seguindo, então, um estilo mais clássico de filmagem pelo qual acompanhamos a história dessa personagem sem notar a maneira como a imagem foi gravada. Até o momento em que ocorre uma cena tensa entre o casal Olívia e Serge. Em razão da gravidez, Olívia precisa ficar de repouso, enquanto isso, Serge, seu companheiro e pai do bebê, vai para os ensaios da peça, a mesma que Olívia teve que interromper. Depois que Serge sai de casa, Olívia é interpelada por uma voz *off*, feminina, chamando por ela, fora de quadro. Olívia olha para a câmera (Fig. 41) e diz que não sabe mais o que podem fazer e se poderá continuar com as filmagens. A voz fora de quadro responde, “sim, a gente continua” (OLMO..., 2014, 17 min). O diálogo se estende sobre a mudança de papel (aquele que representa no filme). Ela questiona como ficará esse papel se ela não pode se mexer (por ordens médicas). Então, a voz *off* pergunta o que ela está sentindo. Olívia desabafa

⁶² É inclusive uma forma de entender a performance e sua relação com a memória que o corpo carrega. Para Taylor (2003, pp. 16-33 apud Schechner, 2013, p. 40), a performance “constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento. Ver ainda Joseph Roach (1996).

sobre sua carreira de atriz, refletindo se vai sobreviver a essa parada imposta. A voz *off*, então, diz que será sobre isso que vão falar ao longo do filme.

Figura 41: Olívia no momento que é interpelada pela diretora do filme.



Fonte: frame do filme *Olmo e a Gaivota*.

A partir disso, o filme é atravessado pelo antecampo, antes sublimado pela decupagem transparente⁶³ (que delimita esse campo exclusivo da equipe). Agora, percebemos a presença da equipe nas cenas, fazendo parte do filme, performando junto com a atriz. Não sabemos, contudo, qual era o filme planejado antes e qual era o papel de Olívia nele. É interessante a maneira como o filme quebra o ritmo narrativo dado nesse início, pois parece que a súbita mudança acometida pela gravidez de risco, que foi apresentada de forma cronológica, implicou diretamente o planejamento do filme que seria feito. Essa quebra coloca em relevo o novo formato do filme. E, ainda, em que medida esse novo filme que será feito não era já o esperado? Ou seja, o que vemos é um novo acordo ou foi criado um dispositivo que abre o filme para as contingências da nova condição de Olívia?

⁶³ A noção de transparência Ismail Xavier (2008) diz respeito a forma como o cinema clássico esconde seus artifícios cinematográficos. Xavier vai falar em opacidade, em oposição a transparência, quando certos recursos cinematográficos são expostos no filme (como olhar para a câmera).

Parece-me, portanto, antes de chegar a outras partes do filme, que tudo isso foi o planejado, e que isso não importa tanto, embora o questionamento seja relevante. Os acontecimentos, independentes de terem sido ficcionalizados ou de serem baseados na vida da atriz, foram apresentados como parte de um filme. Os eventos direcionaram uma tensão entre Olívia-personagem, que precisou interromper o trabalho por sua gravidez, e a Olívia-atriz, que rompe a ficcionalização para questionar também a produção do filme (é um pensamento lógico: “se eu preciso parar de trabalhar na peça, também preciso repensar meu trabalho no filme, uma vez que ambos necessitam de atuação”). Ou seja, nesse instante, o filme nos chama atenção para o corpo da atriz que passa por uma gravidez, corpo que é o mesmo da personagem e o dela, obviamente. Se uma sofre, a outra também sofrerá considerando que o filme é um documentário o qual apresenta eventos da vida de Olívia-atriz. Ou seja, independente da gravidez de Olívia de fato ser de risco ou não (isso poderia ter sido inventado) o filme, tendo se colocado dentro do campo documental, introduz uma reflexão sobre a relação entre arte e vida representada pelo corpo da atriz. Esse tensionamento será explorado no decorrer do filme.

As cenas seguintes mostram imagens antigas de Olívia falando em *off* sobre seu trabalho como atriz, como estava sempre atuando, sobre como o teatro a protegia, como estava sempre rodeada pelo universo do teatro, dia e noite. Aqui parece que a separação entre o trabalho de atriz e sua vida pessoal é difusa, como os limites do filme. No ato performático, como Renato Cohen (2011) aponta, essa linha tênue entre vida e arte extrapola a profissão do ator/performer:

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte da performance e da *live art*. Não se encara a atuação como profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização da vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida (COHEN, 2011, p. 105).

Se está sempre atuando, o que vemos mantém isso. Já não é importante agora, no acompanhamento do filme, se trata-se de uma ficção ou de um documentário sobre Olívia. A encenação do filme como estava sendo feita antes não pára diante da interrupção da equipe. A história, então, não é interrompida, é, todavia, acrescida pelos elementos do antecampo em relação à produção do filme. Por isso, a atuação fica borrada, como se a história fosse a mesma; atriz e personagem vivenciam um mesmo acontecimento implicando mudanças na carreira. Esses acontecimentos vão sendo encadeados em razão do tédio de Olívia, sua rotina em casa⁶⁴

⁶⁴ Estamos passando nesse momento por um período de pandemia da Covid-19 no mundo inteiro. Rever este filme ganhou uma outra dimensão, pois compartilho(amos) desse mesmo isolamento auto-imposto de Olívia em casa

sem uma ocupação específica além de cuidar da própria saúde. Os conflitos travados no filme seguem o percurso de sua gravidez, principalmente, refletindo sobre como a maternagem traz mudanças significativas na vida e no corpo das mulheres.

O filme ainda cria mais camadas trazendo outras personagens vividas por Olívia ao longo de sua carreira como atriz. Na peça *A gaivota*, Olívia representa Arkádina e se recorda de algumas cenas enquanto está entediada em casa. O filme, a partir disso, insere cenas da peça com falas relacionadas com esse momento de resguardo de Olívia, como se traduzisse seus sentimentos e anseios. No trecho da peça, ela encena junto com seu companheiro Serge (que atua como Trigórin), não sabemos o contexto da peça, mas, pelo diálogo, fica implícito que ocorre um conflito entre eles. As falas soltas poderiam ser falas de Olívia dirigidas ao próprio Serge em seu papel de companheiro e pai, por exemplo, ela diz na peça “Sei o que prende você aqui” (OLMO..., 2014, 29 min). Na cena anterior, Olívia repreende Serge por sua ausência em casa. Logo, essa fala atravessa tanto a peça quanto a vida de Olívia. O restante das falas também se assemelha ao contexto do drama de Olívia. Em outro momento, quando ela e Serge estão montando o berço do bebê, são introduzidas cenas de outra peça tendo Serge e Olívia como um casal; nela, eles parecem brigar por uma criança. Olívia diz em outro momento em que ela e Serge já viveram diversos outros casais no teatro como *Desdêmona* e *Otelo*, e, *Ana* e *Ricardo III*.

Por fim, o filme segue a gravidez de risco como um tema que, como mencionei, traz diversas alterações no curso da vida das mulheres, estabelecendo ainda um comparativo com a vida dos homens. Serge ilustra bem isso, pois ele mantém sua rotina de trabalho, sugerindo que houve pouca mudança em seus planos de vida. Na cena seguinte a da inserção de um trecho da peça, Serge e Olívia discutem a relação de uma maneira hostil. A briga é tensa, filmada por campo-contracampo. Em um momento, a briga é interrompida por uma voz *off*, no antecampo (provavelmente uma das diretoras), pedindo uma mudança no tom das falas, direcionando o personagem de Serge para uma linha menos hostil, assim como Olívia. Se havíamos novamente acostumado com a forma mais clássica narrativa das cenas (“esquecido” que era um filme), um modo que torna a câmera menos evidente, colocando nossa atenção para o conteúdo da cena, voltando o filme para o drama de Olívia-personagem, essa interrupção da direção volta a nos lembrar que vemos um filme encenado. Ou como um rito que mostra um momento de transição

por razões sanitárias. A quarentena muda o cotidiano afetando nossas perspectivas sobre o presente e o futuro. As aflições de Olívia não deixam de ser próximas das que muitos vivem hoje, como estudantes que não sabem se terão aulas, comerciantes receosos e inseguros com uma queda da economia, aumento do desemprego e, sobretudo, as mortes de milhares de pessoas cujos familiares precisam reinventar um outro processo de luto substituindo o clássico ritual do enterro.

da vida de Olívia. Nesse caso, a presença das diretoras se torna análoga a presença de um público, que participa do ritual e testemunha essa passagem em comunhão com Olívia.

No decorrer do filme, o drama de Olívia é floreado, com reflexões sobre sua vida, os medos da maternidade, falas que vem à tona despertadas por suas memórias. As imagens são apresentadas com textos em voz *off* da atriz, mostrando seu rosto, com planos fechados, recortando partes de seu corpo nu, especialmente a barriga, sem profundidade de campo, focando nossa atenção. Essas cenas são acompanhadas por uma trilha mais serena, suave, contudo, com um tom melancólico. É um tipo de dramatização de cena que segue o estilo de Petra Costa em outros filmes como o longa *Elena* (2012) e o curta *Olhos de ressaca* (2009). Em ambos, ela cria uma reflexão poética sobre sua família. No curta, ela faz uma montagem com imagens lúdicas e fragmentadas dos avós em sua casa ensolarada, acompanhadas de vozes em *off* dos dois falando um sobre o outro, quase uma poesia de amor. Em *Elena*, ela vai em busca de memórias da sua infância e juventude para compor uma imagem de sua irmã, Elena, que cometeu suicídio. Ela insere no filme sequências reflexivas sobre o suicídio como imagens de mulheres e, dela mesma, boiando no rio, uma espécie de referência a Ofélia, de *Hamlet*. São cenas que concentram uma dramatização derivada do conteúdo melancólico do filme. Pela poesia, a emoção ganha uma dimensão afetiva mais prolongada, menos voltada para o sentido narrativo destinado ao entendimento do filme.

Figura 42: Olívia reflexiva.



Fonte: frame do filme *Olmo e a Gaiivota*.

Figura 43: Plano fechado de Petra em Elena.



Fonte: frame do filme *Elena*.

Figura 44: Avó de Petra Costa filmada também com plano fechado, câmera na mão.



Fonte: frame do filme *Olhos de ressaca*.

Em *Olmo e a gaivota*, as diretoras não poupam o drama de Olívia, contudo, não enveredam pelo melodrama nos diálogos, buscam uma via mais sutil, compondo imagens mais lúdicas, algumas até afetadas demais pela fotografia muito contrastada. Na cena em que ela sai de casa depois de ficar em torno de sete meses isolada, suas imagens na rua procuram transpassar uma sensação de liberdade; ela pára em uma praça, olha para o céu, em seguida, o plano se torna subjetivo, mostrando imagens de árvores com folhas balançando ao vento.

Há uma frase dita por Olívia, próximo ao final do filme, que vai ao encontro da leitura que faço aqui: “Era como se eu não existisse sem o olhar dos outros” (OLMO..., 2014, 1h 4 min). A individualidade de Olívia se expressa na maneira como ela se constrói para o olhar

externo. Logo, o filme se firmou como mais um trabalho de Olívia, interpretando a si mesma, dando vida a um drama de sua própria condição. Nesse caso, em que medida o filme se trata de um documentário focado em Olívia? Ou um filme que segue o estilo do realismo cinematográfico no qual acompanhamos uma personagem ambígua com seus conflitos cotidianos?

O filme explora esses campos do documental e da ficção em sua proposta formal. A interpelação das diretoras e os eventos que fazem parte da vida dos protagonistas explicitam o lado documental. Por outro lado, o filme segue um tipo de decupagem e montagem que não deixa transparecer que se trata de uma encenação. Os atores, portanto, encenam a si mesmos a partir de uma indiscernibilidade que vem dos acontecimentos reais da sua vida com uma ficcionalização disso. Um modo de existir que se aproxima da subjetividade contemporânea que “se forma enquanto performa na imagem” (Brasil, 2010). Ao dispor os personagens dentro de um jogo de encenação, cria-se um devir-personagem, que, tanto aponta para uma artificialidade do real, quanto para uma realidade artificial. Com isso, segundo André Brasil (2010), a vida é colocada em jogo, dentro de um experimento mediático que, no entanto, parece repercutir em um devir outro por meio da performance de si: “Hoje – eis uma consideração importante – a imagem como performance é o lugar onde se gere a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir (como se devir e indivíduo fossem exteriores um ao outro)” (2010, p.192).

Em *Esse amor que nos consome*, *Castanha*, *Moscou* e *Olmo e a gaivota*, há uma intenção de fazer filmes que não *falam sobre* algo. *Esse amor que nos consome* não fala sobre os apertos financeiros de um grupo de dança e, sim, proporciona-nos uma experiência estética a partir da encenação dos personagens interpretando a si mesmo. *Castanha* também não é um filme sobre José Carlos, assim como *Moscou* tampouco fala sobre o processo de criação teatral e menos *Olmo e a gaivota* é sobre Olívia. Este *sobre* parece substituir o real por um modo de representação. O que vemos nesses filmes, por outro lado, é a construção de um real que se dá pela encenação, elaborada por um dispositivo e em colaboração com os próprios participantes.

2.5 O MINOTAURO EM *A COR DO FOGO E A COR DA CINZA*

A colaboração no roteiro contribui para a maneira como os corpos serão apresentados colocando os limites sobre aquilo que o filme demanda. Os acordos, desse modo, não se dão em uma forma tradicional de produção de cinema envolvendo atores profissionais que desempenham os papéis orquestrados pela direção do filme. O curta *A cor do fogo e a cor da*

cinza (André Felix, 2014) parte do pressuposto envolvendo a construção de um real a partir de um dispositivo mais próximo de *Moscou* que se baseia na própria encenação de uma ficção. Nele, o garoto Wagner, de 18 anos, morador de uma favela no estado do Espírito Santo, tem uma rede televisiva imaginária, que já “transmitiu” setenta novelas. No filme, ele dirige pela primeira vez um capítulo de uma de suas novelas. O curta começa mostrando Wagner sentado em uma escada de uma periferia (Fig. 45). Em seguida, ele fala sobre a programação de seu canal televisivo, a Rede Metrór. O formato do curta, a princípio, parece ser comum ao de um documentário expositivo, pois ele conversa com uma pessoa fora de quadro, como se estivesse em uma entrevista tradicional. Sigo na esteira da classificação de Nichols (2016) acerca dos modos do documentário. O modo expositivo diz respeito aos filmes que expõem um argumento ou recontam uma história, apresentam, em diversos casos, a voz *over*, ou legendas que ajudam a explicar o conteúdo trabalhado.

Figura 45: Wagner falando sobre a programação da Rede Metrór.



Fonte: frame do filme *A cor do fogo e a cor do cinza*.

Wagner criou diversas novelas, bem como os autores delas. No curta, ele usa desenhos recortados dos personagens para descrever os *plots*. Uma dessas novelas será escolhida para ser encenada. A produção do curta coloca em prática um dispositivo criado para Wagner no qual precisa dirigir alguma cena de uma de suas diversas novelas (Fig. 46). Muda-se, assim seu papel no filme: antes, ele era o exótico, aquele que desperta curiosidade, o Wagner-que-inventou-uma-TV, agora se tornou o ator da situação posta em jogo pelos realizadores, o Wagner-diretor. Como se o filme enveredasse pelo mesmo curso imaginário de Wagner: se Wagner inventou uma TV, o curta inventou um diretor.

Figura 46: Gravação da novela dirigido por Wagner.



Fonte: frame do filme *A cor do fogo e a cor do cinza*.

Intercalado aos ensaios da gravação da cena da novela, o curta também acompanha Wagner em sua apresentação como performista transvestido em uma boate (Fig. 47). A performance de Wagner no filme inclui sua atuação como diretor, roteirista de suas obras e ator. O curta sai do formato documental sobre o canal televisivo imaginário de Wagner para se tornar uma ficção no qual a Tv Metror existe e tem o garoto como seu diretor e criador. Este híbrido entre ficção e documentário coloca em evidência a multiplicidade do personagem.

Figura 47: Wagner se apresentando em um clube.



Fonte: frame do filme *A cor do fogo e a cor do cinza*.

O curta termina com um *off* de uma voz lendo a última parte do conto *A Casa de Asterion* (1947), do escritor argentino Jorge Luis Borges. O texto é sobre Asterion, um híbrido de homem com um touro, preso em seu labirinto que considera uma casa, pois o habita, brinca e aguarda nele a vinda de seu redentor. A alusão ao conto sugere à relação de ruptura que foi estabelecida

com as vozes narrativas na última parte do texto, pois ele é narrado em primeira pessoa em sua maior parte, sem se identificar como Minotauro. No último parágrafo, o texto é narrado em terceira pessoa contendo o diálogo de Teseu com Ariadne, o qual diz que assassinou o Minotauro – é aqui que compreendemos a identidade de Asterion – e que este apenas se defendeu. Essa ruptura corresponde à mesma mudança de formato que o curta empreendeu, indicando a multiplicidade de formas de representação possível do personagem Wagner, bem como uma abertura em seu modo de ser criada pela performance engendrada pela dimensão ficcional do filme. A narrativa em primeira pessoa implica olhar para Asterion para além daquilo que o representa como Minotauro, um outro modo também de olhar para Wagner, abrindo outras possibilidades de representação fora dos estigmas que o circundam (jovem, negro, morador da periferia, *queer*).

Portanto, utilizar Wagner como ator de si mesmo deixa de ser apenas uma estratégia de autenticação da narrativa, apontando para a artificialidade presente na performance. Não obstante, essa performance implica também a criação de um personagem que só existe em razão do dispositivo criado pelo filme.

Wagner, assim como Gatto e Rubens, José Carlos, o Grupo Galpão, Olívia e Serge, foram colocados dentro de uma ficção em filmes sobre suas vidas. Parece um paradoxo: a busca do real pela ficcionalização. Aparenta uma contradição se considerarmos o documentário o formato que tradicionalmente se volta para a representação do real. No entanto, os caminhos do documentário são múltiplos na história do cinema. O cinema-verdade de Jean Rouch, na França e, Michel Brault e Pierre Perrault, no Canadá incita a criação de eventos que não aconteceriam sem a presença da câmera. Contra a ilusão de filmar o real sem a intervenção do(a) cineasta, como se a presença da câmera não surtisse mudanças no comportamento daqueles que são filmados, surge uma proposta de buscar um modo de representar o real a partir da produção de encontros provocados pela própria câmera.

O filme fundamental dessa tendência é *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, inaugurando uma nova proposta para a produção de documentário. O filme elenca uma série de entrevistas, com imagens de cotidiano, monólogos, no qual os diretores participam das conversas com os personagens e comentam sobre o próprio processo de realização. Por isso, o filme une um modo participativo e reflexivo segundo a classificação de Nichols, sendo que o primeiro apresenta a participação da direção do filme e o segundo traz reflexões sobre a própria forma filmica adotada, podendo ampliar o debate para o campo do cinema e do audiovisual. Ainda para Nichols (2016, p.188), a interação do cineasta com os personagens do filme “torna-se um índice da natureza” desse encontro.

Na abertura de *Crônica de um verão*, é mostrada uma legenda dizendo que o filme não foi encenado por atores, mas “vivido por homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de cinema-verdade” (CRÔNICA DE UM VERÃO, 1960, 1 min). E, assim, o documentário filmou pessoas comuns vivendo seu dia a dia para a câmera, entre momentos de falas e gestos, ora revelando-se e ora ocultando-se. A parte reflexiva cabe nas cenas em que Morin e Rouch questionam a metodologia do filme, procurando entender como os personagens se portaram diante da câmera. A reflexividade se torna instrumento para pensar as formas de representação do documentário, as negociações envolvendo cineastas, personagens e espectadores. O processo do filme é exposto, então, ao espectador que apreende a encenação como parte da proposta dos diretores.

É a respeito desse *encontro* que se origina o nome *cinema-verdade*, um retorno ao cineasta russo Dziga Vertov. O diretor da vanguarda soviética compõe uma estética na contramão das narrativas dramáticas do cinema clássico, a favor da construção de um novo ser humano (dentro da premissa das vanguardas modernas). Para ele, a verdade se revela pela interação da câmera com os eventos filmados, como um cine-olho: “possibilidade de tornar visível o invisível, iluminar a escuridão, desnudar o mascarado, tornar a representação uma não-representação, tornar a mentira uma verdade” (VERTOV, 2003, p. 262).

Para Vertov (2003), a câmera capta a vida de improviso, sem máscaras, sem encenação, sem maquiagem, ela está liberta dos juízos do olho humano. O cinema-verdade de Vertov criava analogias visuais pela montagem para revelar uma *verdade*, um modo de produção de sentidos que organiza a matéria fílmica. Ou seja, a construção dos sentidos se deriva da montagem, logo, não se opunha a subjetividade presente no processo artístico.

Diferente de um tipo de documentário no qual os personagens vão servir para expor e provar um argumento (como acontece no modo expositivo), em *Crônica de um Verão* e em *A cor do fogo e a cor da cinza*, eles vão protagonizar o filme. Sua individualidade se torna a premissa da narrativa. Para Mariana Baltar (2007), no entanto, os personagens no cinema-verdade se mantêm como categorias sociais cujas identidades vão sendo compostas durante a narrativa:

ainda o indivíduo como categoria social, de certa maneira, mas um sujeito descentrado, que a própria narrativa do documentário tratará de recompor como unidade, para então estruturar um argumento/tema que pode problematizar questões de ordem mais sociais e políticas. Nesse sentido, em termos de organização da narrativa, o argumento é submetido ao personagem, pois, como tema, ele se constrói através do que nos é dado a conhecer, pelo filme, dos personagens e de suas ações (BALTAR, 2007, p. 64).

Nesse caminho, *Crônica de um verão* é uma referência para os processos de fabulação que propiciam certas formas de condução de entrevistas. O que fica claro com o cinema-verdade é que há uma nova política envolvendo a produção de um documentário: quando se liga uma câmera, um evento fílmico é criado, modos de visibilidade são marcados e quem direciona isso apresenta um olhar, uma subjetividade; é também quem vai determinar o que vai ser visto e o que vai ser dito na imagem.

Atuam nesses filmes brasileiros atores(atrizes) e dançarinos(as)/performistas, logo, são pessoas ligadas à arte visual de alguma forma. Não são, portanto, pessoas afastadas do debate sobre sua relação com o corpo, a cena, o imaginário e o real. A arte performática faz parte de suas vidas, até mesmo de Wagner, que mesmo não tendo ainda elegido sua profissão, passou sua infância criando uma programação televisiva, além do hábito de se apresentar em clubes. Por isso, há uma questão reflexiva desses filmes que aponta para a maneira como a *encenação* cinematográfica é construída, deixando claro o limite entre essa construção cênica e o fora da cena. É importante notar que os filmes indicam a existência desse limite para poder rompê-lo e borrá-lo, deixá-lo, portanto, indiscernível como um jogo de cena (título bem conveniente aqui).

2.6 O SHOW DA VIDA EM *A FALTA QUE NOS MOVE*

Para *fechar* esse capítulo, faço um estudo agora de mais um filme, *A falta que nos move* (Christiane Jatahy, 2011). O longa é baseado em uma peça⁶⁵ de autoria da própria diretora. A primeira cena mostra uma sala com televisores exibindo imagens de partes de uma casa; há algumas pessoas ali, algumas sentadas, outras andando (Fig. 48). Em voz *off*, (embora não saibamos de quem é a voz, mas aparentemente vem de alguém da sala) é dito para a equipe testar o celular de todos os atores para saber se vão receber corretamente os *torpedos* (mensagens de textos) da direção. É uma fala solta, contudo indica já a proposta do filme de deixar claro que se trata de uma filmagem. Essa fala expressa o dispositivo criado pelo filme: a encenação dos atores a partir de mensagens encaminhadas a eles pela equipe.

Figura 48: Primeiro plano do filme. A imagem está tremida porque a câmera está na mão e se movimenta pela sala.

⁶⁵ A peça “A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção” ficou em cartaz de 2005 a 2009 no Rio de Janeiro e em São Paulo.



Fonte: frame do filme *A falta que nos move*.

Vemos, então, um homem subindo as escadas; foi entregue a ele sacolas, que as recebe e se despede da equipe olhando para câmera e para as pessoas em volta. A câmera segue o ator, quando ele entra em uma outra sala, a imagem é cortada para uma outra câmera. A cena parece contínua, embora não saibamos se houve mais de uma tomada. Um indício sobre essa sequência da ação do ator é que, lá no início, vimos as televisões com imagens de partes de uma casa, logo há várias câmeras na casa, como em *Moscou*. Assim que ele entra na sala, pergunta, olhando para a câmera, se não havia chegado mais alguém, deixando mais evidente que as câmeras fazem parte da interação (um *Big Brother*?). Ele segue indo para a cozinha onde há outra câmera, novamente ele interage com a equipe. Os percursos que faz pela casa são acompanhados por várias câmeras. A diretora parece não querer perder de vista o que os atores irão fazer ali, quase como um *reality show* (sim, um *Big Brother*).

As imagens vão sendo gravadas por diversas câmeras, isso é explicitamente marcado pela montagem que mostra os cinegrafistas na cena. Assim como em *Moscou*, as câmeras ficam expostas, bem como os monitores de *video assist*. Portanto, nesse momento do filme, fica mais evidente que aquela sala mostrada na primeira cena é um espaço improvisado para ser uma *switcher* e onde está alocado uma parte da equipe. Aqui já fica delimitado o espaço do antecampo, logo, sabemos que há uma separação aparente.

Diferente do documentário de Coutinho, a proposta segue em direção a construção de um *Big Brother*, pois há um claro direcionamento de Jatahy, que vai compondo os conflitos e as ações a partir do que ela visualiza na câmera. Portanto, sua presença está menos interessada em performar do que dirigir os atores. Além do envio de mensagens para os celulares dos atores e atrizes, foram colados também, nas paredes, papéis com indicações de ações. Isso é mostrado

e falado pelos atores nas cenas. Logo, a quantidade de câmeras parece vigiar os atores e atrizes dando, à direção do filme, o controle do que ocorre nas cenas. Não obstante, a montagem do filme é repleta de elipses, ou seja, a montagem final não foi produzida no calor das gravações como normalmente ocorre nas filmagens televisivas ao vivo.

A trama do filme mostra a reunião de amigos que vão comemorar o Natal realizando um jantar naquela casa. A festa junta cinco amigos, além de um sexto, que é aguardado para dar início ao jantar, porém essa pessoa desconhecida (pois eles não sabem quem é o aguardado) nunca chegará. É como se eles esperassem por esse personagem para dar início ao filme. Na peça, a premissa é a mesma, eles aguardam a chegada da personagem desconhecida para dar início ao que seria a peça. O título do filme remete a essa ausência do sexto convidado, isso moveu o filme como um dispositivo, pois aguardar sua chegada criou diversos acontecimentos no decorrer das gravações, ou seja, a falta do convidado os moveu em direção ao desenrolar da trama.

Os(as) personagens/atores(atrizes) são Daniela (Daniela Fortes), Kiko (Kiko Mascarenhas), Cristina (Cristina Amadeo), Marina (Marina Viana) e Pedro (Pedro Bricio), eles mantêm o uso de seus próprios nomes artísticos. Eles mesmos preparam o jantar. Não sabemos de quem é aquela casa, eles parecem inclusive investigar o espaço. Entre a preparação de alguma coisa do jantar e outra, eles tomam *uns drinks* e conversam sobre assuntos quaisquer, como as crises de idade e de relacionamentos, e contam histórias cômicas. O começo aparenta um tom leve, mas já apresenta alguns diálogos que ironizam ou provocam algum personagem. Quando um assunto incomoda alguém, a câmera focaliza esse personagem, indicando as relações problemáticas, assim como os temas polêmicos que poderão criar conflitos, como uma antecipação do tipo *preste-atenção-aqui- pois-será-importante-no-futuro*.

Essa é bem a tônica do filme que vai nos levando como quem não quer nada, como se fossem nós mesmos reunidos com nossos amigos ou familiares. No entanto, é um filme baseado em um texto teatral dramático, os conflitos serão criados eminentemente. E quem vai provocar isso é a nossa Grande Irmã, a diretora do filme. Os diálogos são improvisados, cada um sabe seu papel na trama, no entanto, os acontecimentos vão sendo ditados por Jatahy. Não há um roteiro prévio, como um filme de ficção, há um dispositivo mais próximo de um documentário, como em *Moscou*. Enquanto em *Moscou* as encenações chegam a ficar indiscerníveis no nível de não sabermos mais quando eles estão atuando ou sendo eles mesmos (como na cena do lanche que citei), aqui, a interpretação de alguns atores é um tanto afetada, um tom acima de uma encenação mais naturalista (digo “naturalista” como próxima de uma performance rotineira).

A forma como falam, como abordam seus dramas e conversam entre si, já esquecendo da presença da câmera, coloca em relevo a encenação ficcional. A câmera é próxima, chamando a atenção para o assunto mostrado, o que oblitera a maneira como está sendo mostrada. Destaco isso porque nos outros filmes há uma estranheza que quebra essa encenação transparente que deriva, por exemplo, da presença de um Exu em *Esse amor que nos consome*, de *flashes* de sonhos em *Castanha*, das vozes das diretoras em *Olmo e a gaivota* e etc.

Há uma marcação estabelecendo o limite de um real fora do filme e o construído para o filme. A equipe aparece no início, é o dispositivo dando a sua cara, semelhante ao dispositivo de *Moscou*. A diferença vai se dar primeiro no antecampo que fica bem separado e segundo pela afetação da interpretação presente nos diálogos improvisados, muito mais teatral, sublinhando a ficção em torno da cena. Avalio assim porque eles não estão propriamente em um palco, como o Grupo Galpão, e tampouco estão preparando uma peça. Ou estariam?

Enquanto escrevo fui refletindo mais sobre esse filme, inclusive se esse estudo não se aproxima mais de uma crítica, pois ele me coloca em crise em relação a esse devir-personagem. Nos outros filmes, a ideia de um devir-personagem me parece mais coerente, eles estabelecem isso seguindo os rituais padrões da linguagem cinematográfica compondo uma estrutura formal que vai se rompendo e quebrando nossas expectativas. Quando eu vi *A cor do fogo e a cor da cinza*, não esperava que aquele menino tivesse inventado uma programação completa para um canal televisivo imaginário; não esperava aquele final de *Moscou* com o Coutinho dando a última fala da peça, e menos ainda a interpelação de Olívia para câmera e as interrupções das diretoras que entram sem aviso, fora o Exu em *Esse amor* e os fantasmas de *Castanha*.

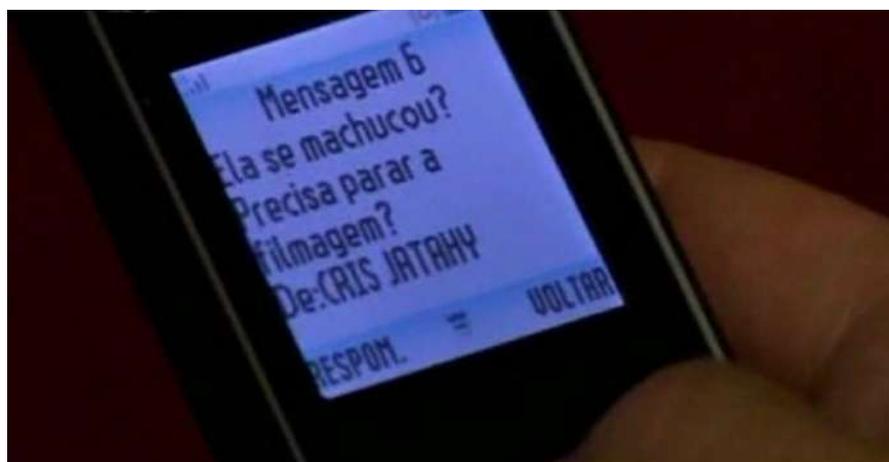
Neste, parece-me um filme cujo potencial está em ver os(as) atores(atrizes) explorando seu trabalho de improvisação. As sequências vão ficando cada vez mais dramáticas, os personagens vão se provocando com piadas ou indiretas sobre algum assunto que não poderia ser abordado. Claro que essas provocações e conflitos foram arquitetadas por eles mesmos e incitados pela direção. Logo, poderia ser interessante analisar o filme da perspectiva da teatralidade: eles estão se preparando para peça, como uma pesquisa para a construção de seus personagens, fazendo dessa preparação a própria peça. Aqui, então, o filme se aproxima de *Moscou*.

Mesmo que se trate de caminhos narrativos percorridos a partir da improvisação, o filme parece buscar o conflito o tempo todo. A ficcionalização, desse modo, não se confunde com um real, ela já está imersa no real criado pelo dispositivo. Eles separam o filme de um mundo fora dali em algumas falas, como quando Pedro pergunta sobre o irmão de Kiko, se ele vende

ipod, Kiko se irrita com a pergunta (não sabemos o porquê, tampouco os outros personagens), e diz não querer falar sobre o irmão “naquele filme” (A FALTA..., 2011,13 min).

Em outro momento, Cris machuca sua cabeça enquanto brincava com o cachorro, a diretora envia uma mensagem para o celular dos atores perguntando se está tudo bem e se precisam parar as filmagens, a câmera focaliza a mensagem (Fig. 49). Esses momentos parecem quebrar a ficcionalização, porém, só chamam mais atenção para o jogo da encenação. O que se passa ali é da ordem da ficção, como o título da peça alude: todas as histórias são ficção. Como um *mise-en-abyme*: atrás de uma câmera, há outra câmera; a vida sendo vigiada, colocada em um constante estado-de-performance.

Figura 49: A diretora enviou uma mensagem para o celular do Pedro.



Fonte: frame do filme *A falta que nos move*.

Os conflitos entre eles vão ficando cada vez mais intensos marcando as características de cada um: Kiko quer seguir o roteiro do filme e preparar o jantar como programado, ele é o mais pragmático (deve ser virginiano) e entra em conflito com Pedro; Pedro é aquele que não faz nada, o folgado (talvez taurino ou leonino); Daniela parece ser namorada de Pedro, é a mais introspectiva deles (pisciana, com certeza), tenta conversar com Pedro sobre a relação; Marina é a divertida, a extrovertida (sagitário com ascendente em libra, óbvio) e Cris é um pouco dramática, fora isso, não consegui identificar outras características muito bem (pelo drama, pode ser canceriana).

Os dramas que os personagens criam entre si são tantos que eles parecem até inimigos, do nada alguém muda o comportamento, chora, começa a jogar coisas no chão, assumindo um tom sarcástico. O roteiro fica exposto em uma dispensa para consulta, em alguns momentos eles precisam retomar ou parar alguma cena por erro, porém, o *erro* pode ser parte do roteiro.

Além disso, eles não saem do personagem ao passo que não foi traçado um limite determinando alguma base para ser quebrada entre uma encenação e um fora de cena.

Trago esse filme aqui para entender em que medida posso pensar sobre o devir-personagem e sua construção em um filme sem roteiro prévio com personagens que mantêm seus nomes. Faz parte do que quero conceituar com devir-personagem essa ideia de um personagem que se forma enquanto performa na imagem. Pois ele acontece no seio da discussão de performance, naquilo que ela apresenta de um virtual, de um devir, que acontece a partir da encenação para alguma coisa. Contudo, neste filme, os personagens já estão prontos, eles foram colocados para encenar, como fantoches em um jogo guiado pela direção. Logo, escapam de uma possível abertura.

Esse filme me levou a uma peça do Pirandello, *Seis personagens a procura de um autor* (peça que estreou em 1921). É uma comédia na qual seis personagens interrompem um ensaio de um grupo teatral para apresentar sua história e tentar, enfim, encená-la. Os personagens tinham suas caracterizações, seus perfis traçados, suas relações recíprocas; foram criados para uma peça, diferente dos outros personagens dali. O autor, segundo eles, não deu conta de terminar a peça, não sendo, por fim, encenada. Por isso, eles vão em busca de alguém para concretizá-la. O personagem do Diretor (os nomes dos personagens apresentam sua função dentro da peça), ao ouvir as histórias daquelas figuras estranhas e seus conflitos tão intensos e dramáticos, aceita dirigir a peça, porém, usando seu próprio grupo de atores e atrizes no elenco. Isso estabelece o conflito da peça, pois os seis personagens só existem para este fim: encenar sua própria história.

Ao verem a companhia de atores ensaiando as cenas de suas vidas, o Pai e a Enteada julgam o tipo de performance realizada pelo grupo como não “autêntico”. É um conflito que a atriz Fernanda Torres expõe para Coutinho quando fala sobre a dificuldade de encenar um depoimento dado por uma pessoa que vivenciou o acontecimento narrado. A noção de performance, nesse caso, vai em direção a avaliação da forma como o ato se assemelha a um modelo, a consciência que o ator ou atriz tem de que há uma maneira de se executar aquilo. Carlson (2010, p, 16) inclusive recupera a definição da linguística de performance feita por Richard Bauman (1989) para expor essa noção de semelhança com o modelo: “toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação”.

O interessante dessa peça é que os seis personagens foram criados por um autor para uma determinada finalidade. Eles seguem um roteiro, desempenham um tipo de perfil de papel

bem caracterizado, tanto que seus nomes representam o que são, como disse. Eles foram assim chamados: o Pai, a Mãe, o Filho, a Enteada, o Rapaz e a Menina. Durante a peça, no entanto, eles ganham uma certa autonomia no embate com o Diretor, como se conseguissem pensar fora de seus papéis determinados. O Pai é tão articulado que chega a questionar o Diretor sobre a ilusão de sua própria existência. O grupo de teatro segue também um tipo de caracterização, um perfil clichê, como a Primeira Atriz, que é arrogante e prepotente, chegando com seu cãozinho, tratando os outros como empregados; o Galã do grupo como o típico galanteador e o Diretor com sua arrogância de autoridade mor do teatro.

O Pai, para convencer o Diretor que apenas eles mesmos conseguiriam encenar sua própria história, desafia-o a sair do “jogo da arte” que cria uma ilusão de realidade. Pois, ao colocar seus atores para atuar em uma história que não os pertencem, cria isso: a ilusão de uma realidade. No entanto, para os seis personagens, não há ilusão, aquela história faz parte de sua realidade. Ele diz: “Agora, se o senhor considerar que nós, como somos [indicando a si próprio e, vagamente, aos outras cinco Personagens], não temos outra realidade fora dessa ilusão!” (PIRANDELLO, 2004, p.76).

O Pai sublinha ainda uma diferença fundamental entre sua realidade e a do Diretor: a sua não muda, é imutável, está determinada; a do Diretor, pode se renovar, o ontem torna-se uma ilusão, por outro lado, o presente se abre para novos rumos. Já os seis personagens estão fadados a serem sempre parte da criação de seu autor. Assim o Pai responde sobre sua autonomia:

[...] os autores costumam esconder os tormentos de sua criação. Quando os personagens são vivos, realmente vivos, diante de seu autor, este não faz outra coisa senão segui-los, nas palavras, nos gestos que, precisamente, eles lhes propõem. E é preciso que ele os queira como eles querem ser; e aí dele se não fizer isso! Quando uma personagem nasce, adquire logo tal independência, mesmo em relação ao seu autor, que pode ser imaginado por todos, em outras várias situações, nas quais o autor nem pensou colocá-lo, e adquirir também, às vezes, um significado que o autor nunca sonhou dar-lhe! (PIRANDELLO, 2004, p.76).

Em relação ao filme *A falta que nos move*, não estariam os personagens presos em suas caracterizações, seguindo uma lógica traçada por seus perfis, dando vida a um jogo? Assim como todos ali, a equipe e a diretora? A suposta autonomia que lhes foi dada não está submetida a predeterminações de seus personagens e de um modo de se construir uma narrativa baseada

no drama e nas instaurações de conflitos? Penso se os outros filmes também assim seguem esse mesmo jogo de ventríloquos.

A autonomia dos personagens de Pirandello seria do mesmo tipo dos personagens do filme de Jatahy? Há falas que envolvem a família dos personagens que poderia ser dos atores, ou de algum outro ator, então, entramos no *Jogo de Cena* de Coutinho: importaria mais a expressividade daquele drama do que a autenticidade de quem a viveu? A estratégia do filme é outra, pois ele não revela quando o acontecimento faz parte ou não da vida daqueles atores. Se de fato a atriz-Cris não teve por perto a presença do pai, como a personagem-Cris afirma em uma cena de brinde ou se Pedro e Dani de fato vivem um relacionamento, não sabemos. Nesses momentos de revelação íntima, os personagens escapam de seus papéis beirando suas vidas fora dali? Ou estão tão presos em seus dramas como os seis personagens⁶⁶ de Pirandello? A atuação teatral se vale de uma técnica, uma desenvoltura que está presente na encenação desses personagens de Jatahy. Os seis personagens de Pirandello tampouco saem do seu papel, pois nasceram para isso, é nato, portanto, o modo como atuam. Porém, eles ganharam autonomia, eles saíram das amarras do autor, do seu controle.

A autoria sobre a qual nos fala o Pai cria personagens vivos e os tornam sombras desse autor. Esse poderia ser o caso desses atores e atrizes que não saem do papel, nem mesmo quando aludem ao filme e a sua realização. Como são personagens⁶⁷ vivos, compartilham sua autoria com Jatahy. Eles fazem uma *auto-mise-en-scène*⁶⁸ na qual esboçam seus personagens a partir de improvisos e dos encontros provocados pela singularidade de cada um. Para Comolli (2008, p. 85) a *auto-mise-en-scène*:

seria a combinação de dois movimentos. Um vem do habitus e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários

⁶⁶ Além disso, os seis personagens de Pirandello estão fadados a ficarem juntos para sempre, enlaçados pela peça, assim como os personagens de Jatahy, que não parecem se dar bem, parecem presos na casa, eles brigam a maior parte do tempo, questiono-me do porquê deles se considerarem amigos? Por que foram passar o Natal juntos? O Filho na peça de Pirandello não suporta ninguém da família, mas ele não consegue ir embora. Todos eles então estão presos na sua própria encenação.

⁶⁷ Em um artigo ensaístico de Evaldo Mocarzel (2014), ele diz algo interessante sobre essa presença na cena: “Quando nos colocamos em cena, seja em um filme ou em uma peça de teatro, imediatamente criamos uma ‘alteridade’ de nós mesmos, um personagem além, mas, ao mesmo tempo, a partir de nós mesmos, que acaba adquirindo vida própria como em uma assumida obra de ficção” (MOCARZEL, 2014, p. 177). É um artigo sobre o que ele chamou de “documentário cênico” no qual discute a peça *Conversas com Meu Pai* (2014, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo), encenado e dirigido por Janaina Leite, em diálogo com o campo documental.

⁶⁸ Essa noção é “essencial em cinematografia documental, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (COMOLLI, 2008, p. 330).”

campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “profilmia” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta a operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria mise-en-scène, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)

Por fim, os personagens explodem no final, expõem-se, questionam a própria exposição e as barreiras da intimidade, agora, exteriorizada. Cruzaram os rumos dos *realitys shows* e das redes sociais que encenam suas vidas para o olhar do outro. Como uma ironia final, eles, juntos, choram a dor de todos (Fig. 50). A representação entoa a imitação da vida comum, como a *pseudovida* apresentada nos programas de confinamento com suas bebedeiras, brigas sem sentido, gente chorando também sem sentido. No entanto, estão ali confrontando as fronteiras entre a ficção e o documental, presos como personagens de si mesmos.

Figura 50: Personagens chorando no final do filme. Segue-se a essa cena o momento do brinde no qual eles celebram as "mentiras" bem contadas.



Fonte: frame do filme *A falta que nos move*.

Os consumidores desses conflitos, agora, são as estrelas da sua própria vida, dirigem seu próprio espetáculo. Incitados pelo mercado, baseado no *slogan* do “seja você mesmo”, vivem e tornam autêntica sua vida, ratificando-a através do olhar externo. A *auto-mise-en-scène* está aí e se intensifica com uma banalização das câmeras portáteis:

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia

fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque registra, nele inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro (COMOLLI, 2008, p.81).

A auto-mise-en-scène escapa ao controle da direção e pode expor ainda traços e gestos que podem escapar a si mesmos. O risco do real é criado pelo jogo da presença da câmera, transformando tudo em evento filmável. A montagem se encarrega de dar o sentido para os acontecimentos criados na cena, traçando, com isso, umas das diferenças fundamentais da adaptação da peça para o filme.

Os filmes estudados aqui permitiram que os atores pudessem atuar como personagens de si mesmos, colocando-se em cena sem um modelo prévio para construção de um personagem. Esse tipo de encenação dialoga diretamente com a prática performática, no qual, segundo Carlson, há um entendimento entre os praticantes que:

não baseam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (CARLSON, 2010, p. 17).

Nos filmes, portanto, a representação é colocada em suspenso, pois como poderia representar algo que se constrói durante a própria encenação? Como representar a si mesmo? O olhar sobre os filmes aqui buscou as operações que criaram os deslocamentos entre o interior da cena e seu exterior, aquilo que se colocou como um risco produzindo uma indiscernibilidade. Os filmes ilustram uma ruptura em seu próprio interior entre o real e o ficcional da encenação.

As questões que esses filmes despertam como a construção da cena em relação ao ator/atriz/personagem perpassam os debates feitos no campo das artes cênicas, tanto acerca da performance já discutida aqui, como do teatro. Há um diálogo dos artifícios cinematográficos elencados nos filmes com o teatro pós-dramático⁶⁹ discutido por Hans-Thies Lehmann. No seu ensaio sobre certas práticas teatrais do período dos anos 1970 a 1990, ele observa um outro

⁶⁹ É uma referência ao teatro dramático cunhado por Brecht para opor o seu teatro épico científico. Para Lehmann o teatro dramático “está subordinado ao primado do texto”. (2007, p. 25) É o que conjuga a totalidade de todos os elementos cênicos como música, declamação, cenografia e figurino. Segundo ele, o teatro dramático: “pretendia erguer um cosmos fictício e fazer que o ‘palco que significa o mundo’ aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraindo, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para tal uma ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um ‘mundo’, isto é, a um conjunto” (2007, p. 26).

modo de encenar o drama, em congruência com o uso do prefixo *pós* que aponta para uma certa superação do modelo dramático calcado na mimese, no texto e na ação, e até mesmo pós-brechtiano que ainda se valia do enredo para a construção da peça. Segundo Lehmann (2007, p.51), o teatro pós-dramático “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’”.

Para ele, o drama apresenta um universo ficcional que abrange “a totalidade, ilusão e representação do mundo” (2017, p.26). Ao romper com essa forma convencional do teatro dramático, o teatro pós-dramático atua para além do drama, portanto, não como uma negação ao “drama”⁷⁰, contudo, como uma lembrança, uma irrupção que atua na estrutura da peça. Deixa assim de ser uma cópia de um mundo, uma representação de algo preexistente; a ação⁷¹ dos atores em cena perde a centralidade de sua constituição. No entanto, o teatro pós-dramático não renúncia ao drama, à ação, e sim, quebra o modelo de representação mimético baseado na imitação da vida.

Lehmann (2007, p.91) contextualiza essa passagem do teatro dramático para o pós-dramático a partir da expansão da “intermedialidade, civilização das imagens e ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas”. Para ele, ocorre uma inversão da encenação teatral que deixa de se construir apenas em torno do discurso literário; o texto, por sua vez, é colocado como parte de sua composição, deixando de ser seu centro. Essa desierarquização dos elementos textuais destitui a totalidade estética do teatro, tornando-se fragmentado e lacunar.

Na mesma linha das artes cênicas, o cinema apresenta certas propostas políticas que questionam seu modelo de representação atravessando o drama tal como foi discutido por Lehmann. A representação deixa de se relacionar com a mimese como forma de totalizar o mundo e se volta para a presença, para o fluxo de intensidades, para a circulação de afetos. O cinema clássico carrega esse modelo tradicional de construção dramática. As operações cinematográficas que desorganizam a estrutura narrativa como as quebras de expectativas, o embaralhamento entre o campo e o fora de quadro reservado a equipe técnica, a suspensão de conflitos, a performance de si e as operações híbridas dos gêneros narrativos, articulam-se com certos artifícios do teatro pós-dramático.

⁷⁰ Lehmann usa o prefixo *pós* para indicar uma continuidade das formas tradicionais do teatro, contudo, sob uma nova forma: “‘teatro pós-dramático’ supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (2007, p.34).

⁷¹ A palavra drama em grego significa “ação”.

Há, neste teatro pós-dramático ou performativo (para Féral, 2008) e nos filmes estudados aqui, uma outra maneira de se trabalhar o texto, a encenação dos(as) atores e a atrizes, a apresentação e sua montagem. Em *Moscou*, por exemplo, os atores interpretam o mesmo personagem, repartindo as falas entre eles, criando uma polifonia na declamação do texto. A criação coletiva, neste caso, supera as vontades de um só encenador, alterando os papéis atribuídos no processo de encenação. Os filmes estudados nessa parte inventam os modos de trazer as histórias de si em um jogo de encenação, colocando os atores para encenarem momentos vividos por eles. Um modo de instituir uma fabulação que abre para um personagem em devir, como um devir-personagem. Suas histórias foram contadas por eles mesmos ao passo que sua encenação partiu de um desdobramento de si. Na fronteira tênue entre o documentário e a ficção, os filmes caminham em criar narrativas falsificantes, “potências do falso”, destacando, como em *Jogo de Cena*, mais a expressividade dos corpos que “falam” por si mesmos do que a revelação de uma verdade. Coutinho continua vivo no cinema brasileiro.

3 ENCENAÇÕES DE SI

Dois lençóis pendurados. Ouve-se passos, eles se abrem por um idoso, como cortinas de um teatro. No plano aberto, em *plongée*, o senhor fala para a câmera (Fig. 51). No fundo, há um quintal com árvores e uma horta. Nenhuma palavra sai de sua boca, ouvimos um barulho de sopro apenas. Ele tem um problema nas cordas vocais, pois é visível uma abertura com um tubo metálico na garganta, provavelmente uma traqueostomia. Essa imagem inicial do curta-metragem *Geru* (2014), de Fábio Baldo e Tico Dias, é chave para o modo como o personagem e a câmera encenam um jogo duplo entre o sujeito e o objeto da representação cinematográfica. No filme, Zé Dias comemora seus 100 anos de idade e tem sua rotina filmada. Na cena seguinte a dos lençóis, ele está em um pomar; ele aponta para o local fazendo vários gestos com os braços. Isso deixa implícito que ele está fazendo uma apresentação de si, do lugar onde vive e trabalha. É mostrado, a partir daí, seu cotidiano como a hora do almoço, a sesta, as caminhadas pelo quintal até o momento de ir dormir.

Figura 51: Zé Dias abrindo as cortinas.



Fonte: frame do filme *Geru*.

A câmera, entretanto, passa a ficar cada vez mais invasiva, filmando situações em lugares onde o personagem acena para não ser gravado, como no seu momento íntimo de evacuação nas árvores (como aquele senhor de *Andarilho*). Diante de sua recusa em ser filmado, a câmera passa a se distanciar de Zé Dias, gravando-o de longe, agora sendo flagrado por ela, pois não mais consegue se preparar para as filmagens. Ao notar a presença da câmera, ele se afasta, como quando impede a entrada da câmera no quarto ao se preparar para ir dormir. Zé

Dias, contrariado, demonstra em vários momentos que já não quer mais ser filmado por ela, como uma recusa ao próprio filme.

Há uma cena na qual o filme se reconfigura: de um curta que é, aparentemente, sobre o cotidiano de Zé Dias, passa a ser autorreflexivo, voltando-se para o embate entre o ato de filmar e seu objeto de representação. A cena em questão é quando Zé Dias desafia a câmera para uma partida de xadrez (Fig. 52). Há um diálogo entre ele e a máquina que foi retirado do filme *O sétimo selo* (1959), de Ingmar Bergman, no qual o protagonista joga xadrez com a morte. Aqui a referência é clara, a câmera se torna a desgraça de Zé Dias, consumindo-o cada vez mais. Sem voz, ele se comunica por meio do diálogo retirado do filme de Bergman.

Figura 52: Zé Dias disputando uma partida de xadrez com a câmera.



Fonte: frame do filme *Geru*.

Zé Dias perde a partida e a câmera, por fim, incorpora seu corpo, passando, assim, a narrar o filme e a protagonizá-lo. Os planos agora são subjetivos e mostram o olhar mecânico do personagem/câmera; ela, fora do tripé, circula livremente pelo pomar; olha para o céu, para o prato de comida, para o cachorro. O filme termina com a festa de aniversário de Zé Dias, onde todos estão em torno do bolo em cima da mesa cantando o tradicional “parabéns”. Encerrado o canto, todos ficam imóveis olhando em silêncio para a câmera/Zé Dias, ao som de um ruído de câmera filmando (Fig. 53).

Figura 53: Familiares no final do "parabéns".



Fonte: frame do filme *Geru*.

Percebe-se com essa virada narrativa que Zé Dias, inicialmente, participa do filme até ficar incomodado com a câmera. Como se tivesse feito um pacto com a morte, ele tenta se livrar dela, mas perde, sendo, por fim, incorporado pela máquina. Diante disso, Zé Dias sai de sua posição de personagem, deixando de ser o objeto de representação e, com isso, torna-se a própria forma de representar. O pacto entre ele e a câmera se explicita na morte do personagem por aquela que o filmou e o usou como objeto. Sua ruína ao querer ser representado deixa em evidência que a câmera cria um outro personagem, um híbrido entre Zé Dias e a câmera.

Logo, o filme parece apontar para um paradoxo das encenações de si mesmos presentes tanto em documentários como nos filmes de ficção: ao trazer as próprias pessoas como personagens de si mesmos, acaba por se tornar outra estratégia audiovisual que consome o sujeito da representação, no caso do curta, isso acontece de fato. A encenação de Zé Dias no curta atende à proposta da narrativa bem demarcada: ao contar a história de uma pessoa comum, imerso em seu cotidiano, o personagem, antes preso na representação que a câmera produzia, torna-se o próprio narrador à custa de seu corpo.

O questionamento que esse curta proporciona pode ser ampliado para o debate de como as produções audiovisuais estão imersas em uma mesma forma de vivenciar as relações do poder. Agora parece mais claro o que Cao Guimarães produz em *Andarilho* ao manter os personagens como representação, já que não necessariamente os livrou do seu próprio olhar sobre o tema. Foi o que também fiz no *Minas Hotel*.

Neste capítulo, interesse-me em compreender como a incorporação de pessoas comuns encenando elas mesmas engendra um gesto que permite a criação de subjetividades. A ausência da fala de Zé Dias permite que ela possa ser substituída por outras vozes, como os diálogos do

O sétimo selo. A falta de uma voz evidencia um paradoxo no curta de dar voz ao outro, que é cara à teoria do documentário. Zé Dias não pode falar, mas a ele é dado o espaço para isso. Logo, o filme substitui sua fala por elementos do universo do próprio cinema, o que demonstra seu caráter reflexivo acerca de como o documentário permite “dar voz” ao outro. Além da já citada cena do jogo de xadrez, há uma outra sequência que sutilmente aponta para isto: Zé Dias está assistindo ao filme *The jazz singer*, primeiro filme oficialmente falado da história do cinema. O filme é um musical, embora tenha ainda partes silenciosas entre cenas faladas, que conta a história de um personagem de uma família judia que quer ser cantor de *jazz* a contragosto do pai. Há uma cena neste filme que é paradigmática aqui, quando o personagem “ganha voz” (quando a cena adquire som) e canta para sua mãe, sua voz é calada pela chegada do pai, figura de autoridade e símbolo da tradição e de hierarquia. A escolha, portanto, desse filme não me parece gratuita e aponta para a maneira como “dar a voz” explícita um jogo de poder de quem pode falar e como o cinema apresenta essa potencialidade de dar espaço para a fala. Retomando a noção de partilha do sensível, a direção do curta aqui permite a distribuição das funções no filme e esse papel do diretor foi interpretado pela câmera. O curta expõe o jogo que há na relação entre a representação e o personagem e finaliza com a junção dos dois. Se em *Geru* o caminho foi o embate final entre personagem e câmera, no documentário ele poder ser feito pelas indeterminações do encontro da direção com os personagens, permitindo os processos de fabulação e de outras subjetividades como ocorreu em *A cor do fogo e a cor da cinza*.

É válido mencionar aqui essa relação de poder da direção no teatro. Uma das críticas de Artaud ao teatro dramático (sério burguês de Diderot) estava calcada no domínio da direção sobre o processo de criação do espetáculo. O ator, portanto, encarnava as escolhas da direção, declamava o texto da maneira como lhe era indicado. Toda a encenação representa um olhar externo (do(a) autor(a)), que, por sua vez, replica o mundo. Para Lehman (2007, p.50), o teatro de Artaud combatia essa replicação do mundo, sendo o teatro pós-dramático a consequência dessa contraposição: “ele [o teatro pós-dramático] quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia”. Será nos filmes híbridos, entre ficção e documentário, que a encenação vai construir seu ponto de origem, ou seja, não como uma réplica do mundo, e sim como espaço para uma forma de partilha.

Por fim, em *Geru*, essa forma clássica de direção é exposta no processo de metamorfose de Zé Dias com a câmera. Zé Dias é usado no filme com essa finalidade: representar um modo de representação clássica. Ou seja, o curta em si não extrapola aquilo que ele mesmo coloca em

xeque: Zé Dias é de fato incorporado pelo filme, não há um compartilhamento da criação daquilo que foi encenado.

3.1 O LÚDICO EM *A VIZINHANÇA DO TIGRE*

A construção do filme sempre foi pontuada pela mistura da vida (documento) e da invenção (ficção). Me interessava fazer um filme sobre a vida daqueles garotos e mostrar, através dele, a vida no meu bairro. Com isso, evidentemente, eles também contariam a sua própria história, e senti que o mais honesto que eu poderia ser com eles seria se contasse a história deles junto deles, e não filmar a vida deles como algo que existia por si mesma.⁷²

Nos filmes híbridos (que trazem tanto elementos do documentário como da ficção), é notável esse compartilhamento entre os personagens e a direção do filme. Em *A vizinha do tigre* (Affonso Uchoa, 2014), os atores assinam o roteiro juntamente com o diretor. O longa é resultado de cinco anos de gravações de Uchoa com garotos moradores do bairro Nacional, na periferia de Contagem (MG). O filme é protagonizado pelos personagens Junim, Nequim, Menor (Maurício), Eldo e Adilson. Os adultos têm um papel reduzido no longa, apenas a mãe de Junim aparece em algumas cenas.

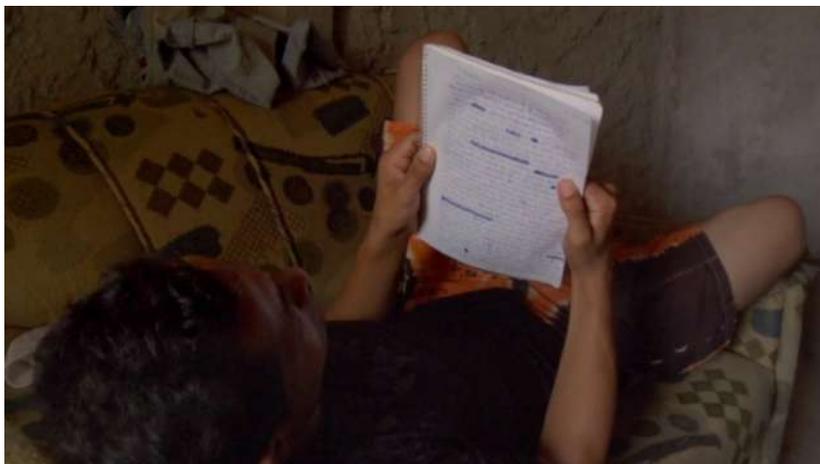
O filme não investe, propriamente, em uma história estruturada com um começo, meio e fim. Há uma narrativa rarefeita que apresenta, com mais proeminência, a vida de Junim. Acompanhamos, em sua maior parte, a rotina dos jovens envolvendo brincadeiras, trabalhos esporádicos, passeios pelo bairro e diversos momentos de tédio. Essa noção de narrativa rarefeita é associada à estética de fluxo a qual cria uma dilatação do espaço-tempo, um prolongamento do fluxo das sensações e dos afetos na imagem. Relaciona-se ainda a características como “a imobilidade, a duração extenuante, a lentidão, o enredo desdramatizado, a narrativa rarefeita” como analisa Oliveira Jr (2014, p.145).

O início apresenta Junim lendo sua carta destinada ao amigo que está na prisão. Nela, ele descreve como está sobrevivendo depois que saiu da prisão e como espera, com isso, mudar os rumos da sua vida. A carta foi escrita em um caderno. No texto, há palavras riscadas e

⁷² <https://ims.com.br/filme/a-vizinhanca-do-tigre/> Último acesso em 30 de junho de 2021.

rasuras. Ele lê deitado no sofá, confortável, como se estivesse revendo o que foi escrito nela (Fig. 54).

Figura 54: Junim lendo uma carta destinada a um amigo na prisão.



Fonte: frame de *A vizinhança do tigre*

Essa cena introduz o modo adotado pelo diretor de apresentar as informações narrativas importantes como: quem são esses jovens, quais são suas expectativas ou alguma informação pregressa sobre suas vidas. Por um lado, a cena apresenta uma forma convencional do filme ficcional de mostrar essas informações por meio de diálogos ou por meio de uma narração em *off* e, de outro, escapa do modo tradicional do documentário que usa a entrevista para fazer esse tipo de contextualização. A câmera oscila entre um modo documental que faz o registro do cotidiano desses jovens, sem, aparentemente, seguir um roteiro previamente ensaiado ou planejado e o modo ficcional que criou situações favoráveis à fabulação. Como observou também Cesar Guimarães (2017, p. 18) sobre o filme:

em sua mise-en-scène, feita da mistura entre o que foi combinado com os sujeitos filmados e o que se precipita na situação encenada, o filme jogará com a passagem entre dois registros: os componentes do modo de vida dos atores (um grupo de jovens habitantes do bairro Nacional, na periferia da cidade de Contagem) e a sua expansão e desdobramento na cena.

Um cabide, por exemplo, vira uma arma imaginária na mão de Neguim. Deitado na cama, ele brinca de “atirar” com o cabide em um plano geral, enquanto, no contraplano, aparece seu amigo, o Menor, que o interroga sobre a brincadeira. Trata-se de uma encenação construída e organizada por meio dos cortes entre os planos; a relação entre as imagens é indicada pela montagem, criando uma continuidade entre as ações. Assim, o início do filme elenca situações narrativas seguindo com proximidade o modelo clássico de montagem: encadeando as cenas em uma estrutura lógica e apresentando os personagens em seus cotidianos.

As cenas se prolongam mais nas brincadeiras entre os meninos do que propriamente em contar sua história. Os diálogos são, em sua maioria, provocações entre eles. As ações do filme aparentam um pano de fundo para o desenrolar das improvisações de ordem fabulativa, como o cabide que vira arma e o cigarro que é tragado como se fosse um bandido fumando. A história dos personagens vai sendo inserida entre essas brincadeiras e provocações, porém sem destaque e sem hierarquia. Por exemplo, em um diálogo entre Junim e Neguim, é expressa a necessidade em ambos de ganhar dinheiro, porém, cada fala é atravessada por uma piada ou uma ironia, como se um diálogo “sério” não fosse possível entre eles. Fica implícito um conflito que perpassa a vida dos personagens, contudo, o tom lúdico se sobrepõe ao drama, gerando uma estrutura na qual os problemas cotidianos, econômicos, sociais não ganham maior destaque do que vê-los rindo, fazendo piadas, pintando a cara com um corretivo ou dançando um funk ou uma música do Nirvana.

Um desses momentos de insultos é encenado por eles. Junim e Neguim começam a se provocar sobre quem é o mais esperto, sobre quem sabe mais, o que, a princípio, aparenta ser só mais uma brincadeira. Na cena seguinte, em um campinho de futebol, com um plano frontal, Junim, no centro do quadro (Fig. 55), olha em direção à câmera e acirra um duelo com Neguim, que responde fora do quadro, em *off*. No plano seguinte, Neguim, também mostrado em um plano frontal (Fig. 56), no centro do quadro, afronta Junim que responde seu desafio sobre quem é o melhor. A frontalidade da câmera os fazem olhar em direção à ela, como se olhassem diretamente para o espectador. A provocação de Neguim agora parece ser direcionada a nós, ele diz: “você está achando que é quem? Quem você acha que você é? Você é melhor no quê?” (A vizinhança ..., 2014, 23 min). Na cena seguinte, Junim mostra as marcas das balas que levou nas pernas; o documental irrompe o campo ficcional⁷³ por meio das cicatrizes de seu corpo, ao

⁷³ Em sua análise sobre o filme, César Guimarães (2017, p. 20) segue nesta mesma linha sobre como o ficcional e o documental se embaralham: “*A vizinhança do tigre* é animado por um duplo movimento: ao mesmo tempo em que, em sua matéria sensível, deixa se impregnar pelas formas de vida das juventudes periféricas – abrindo-se à duração do cotidiano, aos modos de habitar o espaço e à intensidade dos liames afetivos – também lança mão de

passo que se tornam índices de uma experiência de violência. Ao longo do filme, descobrimos que Junim está em prisão domiciliar e precisa pagar a dívida de um revólver usado em um assalto.

Figura 55: Junim interpelando Neguim.



Fonte: frame de *A vizinhança do tigre*

Figura 56: Neguim interpelando Junim.



Fonte: frame de *A vizinhança do tigre*

Essa cena introduz no filme os momentos vividos pelos personagens, rompendo o tênue limite que separava a diegese do filme daquilo que eles presenciam no bairro. O olhar voltado para o espectador insinua um tipo de engajamento, pois o que resta mais a fazer quando essa imagem retorna ao mundo senão refazer uma partilha do visível? Uma resposta possível é a do

recursos ficcionais que redimensionam certos aspectos da experiência dos sujeitos filmados, na qual se alicerça sua construção narrativa”.

pesquisador Érico Araújo Lima presente em sua análise acerca dos filmes *A vizinhança do tigre* e *Branco sai preto fica* (Adirley Queirós, 2014):

O cinema poderia ser tomado, então, como uma pragmática de relações: ele toma pedaços do mundo e vai retornar a esse mesmo mundo, contribuindo para afetar aquilo que não é cinema. Ao ser devolvida, uma imagem entra em uma circulação geral com alteridades e participa da invenção de lugares para aqueles que olham, que fazem, que participam de múltiplas maneiras desse visível partilhado (ARAÚJO LIMA, 2017, p. 157).

Os limites se extenuam e ficam rendidos a uma suspensão consequente da indiscernibilidade sobre aquilo que é mostrado, invadindo o antecampo ocupado, agora, pelo espectador. O filme se isenta de criar um modo de representação que daria conta daquele universo dos personagens; ocorre, ao invés de um assujeitamento daqueles jovens a qualquer tipo de papel social, uma singularização criada para o/no filme que deixa expor as marcas de suas experiências de vida. À representação, substitui-se a presença, apresentando menos ações e mais acontecimentos por meio da narrativa rarefeita e fragmentada.

As cenas de cotidiano dos personagens são similares⁷⁴ às cenas de alguns filmes do diretor português Pedro Costa, principalmente, *No quarto da Vanda* (2000). Em uma delas, Menor em sua casa, improvisa um cachimbo; de costas, ouve-se o isqueiro sendo acionado, indicando que ele fuma alguma coisa ali. Depois, ele parece paranoico, circulando pela casa, olhando pela janela. Há um plano em específico cuja composição fotográfica se assemelha ao filme citado de Pedro Costa; nele Menor, em primeiro plano, é iluminado apenas por uma luz lateral, mostrando o lado esquerdo do seu rosto, enquanto o lado direito está totalmente na penumbra (Fig. 57).

⁷⁴ Em um trabalho apresentado no XXIX Encontro Anual Compós 2020, o pesquisador Edson Pereira da Costa Júnior propôs essa relação acerca de ensaios fotográficos feitos por Uchoa e Pedro Costa antes da realização de seus filmes. https://www.researchgate.net/profile/Edson_Costa_Junior/publication/345941004_A_fotografia_e_a_politica_da_s_imagens_em_Pedro_Costa/links/5fb273ef45851518fdaa736e/A-fotografia-e-a-politica-das-imagens-em-Pedro-Costa.pdf (Último acesso 08/01/2020)

Figura 57: Menor na penumbra.



Fonte: frame de *A vizinhança do tigre*

A fotografia do filme é próxima da usada em *No quarto de Vanda* e marca também um estilo de iluminação de Costa. A imagem (Fig. 58) abaixo mostra um dos personagens no filme de Costa em primeiro plano iluminado apenas por uma luz difusa lateral.

Figura 58: Personagem fumando na penumbra.



Fonte: frame de *No quarto de Vanda*.

Tanto no filme de Uchoa como no de Costa, o fundo da cena também está na sombra, destacando apenas o rosto dos personagens. A referência não se limita apenas à composição fotográfica, amplia-se ao uso de atores não profissionais, a de locações reais, à incorporação dos relatos de vida desses personagens e, ainda, à ausência de uma narrativa dramática,

afastando-se por um lado da narrativa tradicional e por outro, do estilo documental convencional. Em *No quarto da Vanda*, o bairro de Fontainhas em Lisboa aparece em um processo de demolição. O filme se passa, em sua maior parte, no quarto de Vanda, acompanhando sua rotina de conversas com outros personagens, de trabalho e do uso de heroína. O bairro de Fontainhas apresenta uma localização estratégica em Lisboa para a construção das vias de transportes privados e públicos. Nos anos 1950, com o processo de descolonização dos países africanos, chegavam à Lisboa diversos imigrantes que se assentaram no bairro. No filme, as casas aparecem marcadas para serem destruídas, enquanto diversas famílias estão em processo de mudança para o bairro novo. Costa produziu o filme trazendo artifícios da ficção e do documentário, incorporando os próprios moradores na narrativa, como Vanda e Ventura. Uchoa também explorou o bairro dos garotos como locação e espaço para a ficcionalização, mostrando os muros sem rebocos das casas, as calçadas de terra, os terrenos em construção e baldios.

Como Vanda, Menor aparece fumando em sua casa e nada além disso é acrescentado como informação. O filme não se preocupa com a apresentação de cenas que expliquem ou justifiquem as ações dos personagens. O interesse do filme parece estar mais atrelado à criação de composições estéticas do que, propriamente, de discursos, sendo isso mais uma referência ao estilo de Pedro Costa. Na sequência do Menor fumando seu cachimbo, há um plano que ilustra esse interesse: Menor está sentado no sofá fumando um cigarro, o plano seguinte mostra apenas a fumaça iluminada a contraluz pela janela (Fig. 59).

Figura 59: Fumaça na contraluz.



Fonte: frame de *A vizinhança do tigre*

Não ocorre ao longo do filme um olhar do narrador que moldaria uma análise sobre a

vida desses jovens. Assim como também não há no filme de Costa: se Vanda passa o dia em seu quarto fumando *crack*, o narrador se isenta de criar qualquer forma de julgamento sobre isso.

Como já foi colocado por Edson Pereira da Costa Júnior (2020), Uchoa constrói mais um retrato dos jovens da periferia de Contagem do que uma forma de tipificação social. Desse modo, as encenações não funcionam como uma representação de suas vidas, criando, com isso, uma duplicidade tendo como referência o mundo e a verossimilhança. Em um momento do filme, isso fica ilustrado por uma sequência de imagens que lembram retratos, na qual os garotos parecem posar para a câmera, olhando diretamente para ela. Entretanto, os jovens retratados não são os protagonistas do filme, o que amplia o retrato da juventude do bairro.

Essa proposta de iluminação, que recorta uma face do rosto deixando parte do ambiente na penumbra, será usada em diversos momentos e, principalmente, nas cenas mais reflexivas dos personagens como na visita de Junim ao Menor. Durante o encontro dos dois, eles fumam um cigarro de maconha e conversam sobre o futuro, a escola e os problemas de Junim.

Entre as cenas dos jovens dançando, ouvindo música, cantando rap, há as sequências mostrando os garotos preparando os papalotes com cocaína para serem vendidos. Logo, os elementos sociais ficam imersos nas cenas de cotidiano, esvaziando seu peso dramático. Nas brincadeiras encenadas, como na cena na qual Neguim carrega uma arma e sai a “caça” de Menor que corre com uma faca pelo terreno baldio, o real emerge mostrando como o jogo alude as vivências do bairro periférico como as perseguições policiais e outras formas de violência a que são acometidos.

Em outro filme de Uchoa, *Sete anos em maio* (2019) o jogo volta a ser encenado representando eventos que muitos desses jovens vivenciam, como a violência policial. No média, os garotos encenam uma abordagem policial violentíssima como uma brincadeira. No final do filme, diversos jovens (em relação à gênero e idade) brincam de morto-vivo a partir dos comandos de um personagem vestindo uma farda policial. A cena ilustra o tema do filme sobre a violência policial que atinge qualquer jovem da periferia, como um jogo de sorte e azar.

3.2 AS BARONESAS DO BAIRRO BARONESA

Um funk começa ainda com uma tela em *black*. Em seguida, em um plano fechado, um corpo feminino negro dança. Mostra-se apenas parte do quadril e do abdômen. A câmera, então, faz um movimento revelando o rosto da mulher. No final da música, ela sai de quadro e entra

o nome do filme (Fig. 60), com uma fonte larga, cobrindo parte da tela. No fundo vemos uma parede amarelada e o que parece ser uma cortina separando um cômodo do outro. Essa introdução traz uma informação importante ao filme e já nos direciona para a perspectiva adotada ao mostrar uma mulher negra dançando em uma casa que não parece seguir um estilo muito burguês, contudo, ao inserir o crédito em cima dessa imagem, ela nos indica que a mulher pode ser considerada uma baronesa.

Figura 60: Início do filme.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

A cena seguinte confirma a expectativa sobre a casa. Nela, duas mulheres conversam sentadas em duas camas, uma delas apresenta um colchão de espuma. As paredes do quarto não têm reboco, uma cortina separa os cômodos, ou seja, é uma casa fora do padrão da elite tradicional dos barões. A casa poderia não ser a mesma daquela do início, entretanto, demonstra uma mesma ambientação acerca do universo do filme. Além disso, não sabemos se uma das mulheres que conversam ali é a dançarina do começo. Elas são Andreia e Leidiane (Fig. 61) e conversam sobre os preços de utensílios básicos de uma casa, como portas, janelas e objetos de banheiro. No decorrer do filme, é revelado que Andreia está construindo sua casa em um outro bairro.

Figura 61: Andreia e Leidiane conversando.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

Esse diálogo é mostrado inicialmente em plano aberto, sem uma contextualização. No fim da cena, o plano se aproxima e conhecemos melhor os rostos das protagonistas. O filme *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) vai acompanhar essa construção da casa de Andreia (ou Dreia) da mesma forma como a conversa foi encenada: ora de longe, sem uma contextualização ou informação que preencham as lacunas criadas pela imagem, ora aproximado, entrando no universo das personagens.

O estilo narrativo e estético do filme transita entre um testemunho de um cotidiano, apresentando uma imagem bruta como se a cena fosse improvisada; e composições fotográficas pictóricas, artificiais, seguindo também a influência de Pedro Costa, como veremos. Acerca desta primeira operação, para ilustrar, descrevo uma cena ainda no início do filme. Em um plano fechado, Leidiane (Leid) está naquele mesmo quarto, sentada na cama penteando os cabelos do seu filho, Daniel. Ao seu lado, estão seus outros três filhos menores (Fig. 62). Daniel diz à mãe que quer vender seus cabelos para tirar o pai da cadeia. Em seguida, o plano abre e vemos os quatro filhos e ela na cama. Em um momento, Daniel e Leid conversam algo inaudível por causa do som das crianças que riem, pulam e brincam na cama. A atenção não é direcionada pela imagem e som para algum ponto específico no quadro. A cena parece, portanto, sem um propósito para a narrativa no sentido tradicional da construção dramática, informa apenas sobre a prisão do pai das crianças. A presença das crianças, encenando com a mãe, alude ao formato documental, como um testemunho deste momento íntimo da família.

Figura 62: Leidiane e seus filhos.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

Diversas outras sequências seguiram esse estilo de uma cena que parece ser improvisada, como se a câmera flagrasse os momentos de interação das personagens. Os diálogos são encenados na esteira de uma conversa do cotidiano, similar a maneira como os garotos d'*A vizinha do tigre* se provocam. Neste início ainda do filme, não fica claro se se trata de um documentário ou uma ficção; ele está em uma zona com fronteiras indiscerníveis que alude tanto a um documentário encenado ao passo que o filme acompanha a vida daquelas mulheres na periferia; como a uma ficção que encena uma vida das mulheres na periferia. A ficção aqui apresentaria, portanto, uma representação desses momentos vividos. Foram intercaladas no decorrer do longa, cenas das personagens em situações íntimas, com imagens da favela, mostrando a rotina dos moradores, crianças brincando pelas ruas e alguns flagrantes de situações inusitadas como a fuga de um porco.

Baronesa segue uma linha distinta na forma de incorporar as atrizes não profissionais em relação *A vizinha do tigre*, sendo mais similar à proposta de *Geru*. Contudo, aponta para a construção de um personagem sem ter, propriamente, uma identidade fixada, pré-estabelecida pela direção, além de ter como referência sua própria subjetividade, aludindo para a concepção de um personagem em devir.

Primeiro longa-metragem da diretora Juliana Antunes, *Baronesa* traz duas moradoras de Vila Mariquinhas, zona norte de Belo Horizonte, como personagens. O filme foi gravado neste mesmo bairro. A diretora, em uma entrevista⁷⁵, disse que o filme partiu de um dispositivo: ela visitava bairros com nomes femininos em Belo Horizonte buscando mulheres que

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=NgdvDIIsdfmk> Último acesso 30 de maio de 2021.

trabalhassem em salões de beleza. Segundo ela, em suas pesquisas para a realização do filme, sua vontade por uma dimensão ficcional passou a ser maior do que a documental. As atrizes do filme, bem como Negão, outro personagem importante, foram convidados pela diretora para encenarem um filme de ficção, incorporando alguns elementos de suas vidas. A diretora ainda inseriu a favela e seus moradores no longa.

Há, portanto, a predominância da dimensão ficcional no filme uma vez que ele parte de escolhas estéticas e de encenação colocadas pela diretora, seguindo, então, um roteiro pré-definido, é aqui, como disse, que ele se afasta de *A vizinhança do tigre* e se aproxima de *Geru*. A relação construída no filme derivou de sua imersão no bairro, aproximando-se das personagens e adaptando o roteiro para aquele universo. Essa escolha implica buscar uma melhor forma de representação ou encontrar uma forma mais próxima de retratar aquele mundo. Nesse sentido, o filme duplica o universo escolhido pela vontade de uma história, mesmo que rarefeita.

A relação sujeito-cineasta foi resguardada seguindo os moldes das produções tradicionais de audiovisual. Não vou enveredar pelo caminho aqui das relações de poder que envolvem essa associação entre aquele que dirige e domina o produto, e aquele que participa dele. Sigo na esteira de Migliorin⁷⁶ quando retoma a crítica de Bernardet sobre o filme *Jardim Nova Bahia* (Aluysio Raulino, 1971) na qual atualiza a questão entendendo o filme como o compartilhamento de múltiplas vozes, tanto a de Raulino que fez escolhas no produto final, como a dos participantes do curta. Essa perspectiva se aplica à produção do documentário, penso, entretanto, que pode se estender também para o campo ficcional no caso dos filmes híbridos que incorporam atores e atrizes não profissionais. É justamente por trazer os sujeitos que vivenciam a realidade representada que o compartilhamento pode ser feito. Isso tanto acontece em *Baronesa* como também n' *A vizinhança do tigre*.

Nesse sentido, o filme deixa de estabelecer a rigidez dessa polarização do conhecimento sobre a instrumentalização da construção imagética, já que nos tempos atuais a produção de imagens deixou de ser limitada a quem podia ter acesso às câmeras e às suas operações, haja visto que a forma como a subjetividades se constrói está mais voltada para a visibilidade do que para a intimidade. Em seu ensaio sobre a intimidade, Paula Sibilia (2016) demonstra a passagem

⁷⁶ Migliorin (2008, p.220) coloca que: “O documentário se torna democrático quando ele inventa formas para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis. Nesse sentido, a presença da música de Raulino sobre aquelas imagens torna-se muito mais um gesto de compartilhamento do filme do que um fracasso, como escreveu Jean-Claude Bernardet”.

de um estado de interioridade para um de visibilidade calcado na construção de si voltado para olhar externo. Ela diz:

[...] destaca-se que a essência de cada sujeito deixou de emanar da sua interioridade para se projetar na visibilidade. Nesse movimento, está se desamarrando a âncora que se costumava enlaçar as origens pessoais a um passado emoldurado nas instituições tradicionais, bem como a um percurso existencial único e imodificável. (SIBILIA, 2016, p.332).

Essa exposição de si está presente em diversos *Reality shows*, como o *Big Brother* e outros tantos produzidos e exibidos em canais de televisão fechados e abertos. Ocorre, ainda, a exposição da intimidade por meio da escrita, como nos blogs (principalmente aqueles tratados como diários), nas redes sociais como o *Twitter* e *Facebook* e na forma de imagens e vídeos como o *Instagram*, o *Snapchat*, *Youtube* e *Tik Tok* (que contêm diversos vídeos amadores). É interessante notar, então, como as atuações do filme apresentam uma naturalidade: as personagens têm uma certa desenvoltura diante da câmera que pode ser justificada pela presença ubíqua de ferramentas de produção e divulgação de imagens.

O acesso à tecnologia tornou possível levar a intimidade da casa para o mundo por meio da internet, da televisão, da fotografia digital e do cinema. Para Sibilía (2016), ocorre atualmente a passagem de um modo de intimidade que, de introdirigida, voltada para si mesmo, passou a ser alterdirigida, direcionada agora para a visibilidade. Nesse sentido, a produção audiovisual se tornou um meio possível para essa visibilidade, como, por exemplo, na forma de vídeos amadores no *Youtube*.

A contemporaneidade absorta, então, em um regime de visibilidade passa a usar a imagem como uma autenticação de sua experiência, construindo-se, moldando-se e criando narrativas de si para o olhar alheio. Imersas em um modo de estetização do cotidiano com seus *Reality shows* e documentários televisivos, as linguagens audiovisuais ensejam uma forma de mediação que aclama por uma experiência do real a partir dos códigos de um realismo que se valem de imagens amadoras, tremidas, com pessoas reais vivendo seus dramas. Tal como compreende Ilana Feldman (2008, p.62) acerca do uso dos códigos do telejornalismo e dos documentários em programas televisivos e alguns filmes (como *mockumentary*):

Como se vê na proliferação de reality shows, imagens amadoras utilizadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet, além de inúmeros títulos do cinema brasileiro *mainstream* dos últimos 2 anos (co-produzido pela Globo Filmes em parceria com as majors) e de um cinema contemporâneo prestigiado no circuito de

festivais internacionais, essas operações narrativas, marcadas, sobremaneira, por um apelo realista, reduzem muitas vezes a imagem a sua indicialidade, vascularizando pelo corpo social o boom de um tipo de “realismo” vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras.

O uso desses códigos cria uma impressão de realidade contra a falsidade das produções ficcionais, dando ao produto audiovisual uma (falsa) autenticidade. A vida passa a performar como um personagem diante de um público.

Em *Baronesa*, as imagens e sons inserem os sentidos de modo ambíguo nas cenas, próprio do estilo do realismo cinematográfico. O universo das personagens é apresentado de um modo mais aberto, deixando a cargo do espectador a criação dos sentidos, como em uma cena de Leidiane enrolando um chip de celular em um saquinho plástico, como já foi dito que seu companheiro está preso, a imagem sugere a intenção de entregar esse chip a ele. Em outro momento do filme, essas ações de transportar objetos aos presos serão descritas por Leidiane a uma outra personagem, explicando como se faz, confirmando, assim, a expectativa criada naquela cena do chip. O uso das atrizes não profissionais que vivenciam ou vivenciaram situações similares às que são construídas no filme atrelado ao modo de composição das cenas cria um “efeito de real” (Barthes, 2004) pelo qual a mediação da câmera é sublimada para fazer o real se expressar por ele mesmo, como se a realidade fosse acessada diretamente.

Por isso ocorre essa indeterminação quanto à dimensão ficcional e documental: a direção deliberadamente se apropria dos códigos do realismo cinematográfico que se apresentam também em alguns estilos de documentários como o cinema direto (a cena é gravada com uma intervenção mínima da decupagem e montagem – construção e ordenação dos planos). Em uma conversa sobre masturbação feminina entre as personagens, a câmera filma a uma certa distância (Fig. g3), fechando o quadro por meio de uma lente teleobjetiva⁷⁷. Mesmo caso aqui do já citado diretor Hou Hsiao-Hsien que também usa esse tipo de objetiva no intuito de deixar os atores mais à vontade na cena. Nesta conversa em específico, a escolha da maneira de se filmar pode se remeter a esse tema em questão (masturbação feminina), assunto que deixa nitidamente Leidiane incomodada, enquanto Rose e Andreia explicam a importância e os benefícios da autoestimulação sexual.

Figura 63: Conversa das amigas sobre masturbação feminina.

⁷⁷ Pela distância focal da cena, é possível dizer que foi usada uma lente teleobjetiva.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

O interessante ainda dessa cena é que o diálogo não é marcado pelo código ficcional de atuação como, por exemplo, aquele presente tradicionalmente no cinema clássico narrativo. As falas são descontraídas, atropelam-se, elas riem e falam juntas. Para o cinema clássico, esse atropelamento da fala dificultaria o entendimento do assunto, o que poderia deixar o espectador confuso. Isso também acontece nas conversas dos garotos d'*A vizinhança do tigre*, assim como entre os bailarinos de *Esse amor que nos consome*.

A banda sonora do filme traz, em diversas situações, o som do bairro até mesmo nas cenas de intimidade, à noite, quando poderia haver algum silêncio. O som incorpora músicas de rádios, barulhos de carros e motos, sons de televisão, crianças chorando, falas atravessadas de outras pessoas, sons de animais como latidos de cachorros e cocoricós do galo. O lugar está sempre presente no filme, não nos deixando esquecer o contexto das personagens principais. Por exemplo, em uma sequência que mostra primeiro uma imagem externa de duas casas e outras casas ao fundo (pois se trata de um morro), há um som de uma música diegética. Em seguida, corta para Andreia deitada no chão cutucando um gato que está ao seu lado, a música continua ao fundo, contudo, com uma intensidade sonora mais baixa em relação à cena anterior. Logo, o espaço filmico é complementado pela banda sonora do extracampo.

Em outro momento, a narrativa é construída fora de campo por meio do som *off*, ativando um modo de participação que nos faz imaginar o que está acontecendo ali. A cena começa em um plano médio de um dos filhos menores de Leidiane, o enquadramento foi feito com a câmera mais próxima ao chão, na altura do menino que está sentado nos degraus da entrada da casa. Vemos apenas as partes inferiores do corpo de duas mulheres, que, pela voz, é possível supor que são Leid e Andreia. Uma criança chora muito dentro da casa. Elas entram e começa um diálogo sugerindo que o menino chorando foi aliciado pelo irmão mais velho,

Daniel. As duas explicam a ele que a ação de Daniel não foi correta e que ele não pode fazer isso. Todo o diálogo aconteceu dentro da casa. O plano-sequência foi gravado mostrando apenas o menino no degrau olhando vez ou outra diretamente para a câmera (Fig. 64). O espectador, nesse caso, não vê a cena, ele é poupado do drama, no entanto, isso não impede a irrupção do real pelo som que enseja a criação de uma imagem em sua imaginação⁷⁸.

Figura 64: Caçula de Leid escutando a conversa.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

Logo, pelo som, a experiência que o filme proporciona de adentrar no universo da periferia se completa, além de ampliar os artifícios do realismo. Mais um exemplo disso é a conversa entre Andreia e Negão. À noite, sentados no chão, eles falam sobre relacionamentos,

⁷⁸ Pude analisar isso em um trabalho sobre o realismo contemporâneo em coautoria com Nilson Assunção Alvarenga. No artigo, adaptamos a argumentação do “retorno do real” de Hal Foster (2005) na arte contemporânea para analisar os filmes *Caché* (Michael Haneke, 2007), *A fita branca* (Michael Haneke, 2009) e *Anticristo* (Lars von Trier, 2009). Segundo Foster, há estratégias usadas no hiperrealismo, como as repetições de Warhol, que protegem o evento (a obra) de irromper ao real, como se estivesse escondido, como um anteparo, mas que retorna como um trauma (aqui ele se apropria do choque e do trauma lacaniano). No cinema, vimos como isso também acontece por meio do som: não mostrar uma cena não a impede de ser imaginada quando sugerida pela banda sonora. A cena analisada no trabalho é semelhante a essa construção cênica de *Baronesa*: “Em *A Fita Branca* (Michael Haneke, 2009), o pastor do vilarejo, como forma de punição aos filhos e antes de impingir-lhes o castigo simbólico da fita (a fita branca, representando a pureza de espírito e ação perdida e a ser recuperada), impinge-lhe o castigo físico (não simbólico) de bater-lhes com uma vara. Aqui, o diretor esconde, por trás de uma porta, a cena. O menino sai, busca a vara com a qual apanhará, leva para dentro da porta, lá onde a cena transcorre de fato. O espectador é, assim, ‘poupado’ de ver (embora não de ouvir) o evento chocante. Mas é justamente por estar ali, escondido atrás da porta, que ele retorna. Onde? Na imaginação do espectador: ‘preferiria que ele mesmo mostrasse e não me obrigasse a ter que produzir – na imaginação – a imagem dessas crianças apanhando...’ Bom lembrar que, o som, neste caso, nos afeta fisicamente e nos leva a produzir uma imagem, mas não a imagem simbólica, tal como seria mostrada na tela (caso, por exemplo, se víssemos a cena de dentro e depois de fora da sala), mas uma imagem produzida na imaginação do e pelo espectador” (LIMA&ALVARENGA, 2010).

ela confessa que nunca amou. A ambientação mostra uma relação de intimidade. A iluminação expressa uma certa melancolia ao passo que foi feita com uma luz principal direcionada em seus rostos e corpos. Com o fundo na sombra, os personagens se tornam o foco da atenção.

Seguindo também a influência do cinema de Pedro Costa⁷⁹, a iluminação em outras cenas é produzida com apenas um ponto de luz, criando uma forte relação de contraste entre as altas e baixas luzes, como na imagem de Andreia olhando para a janela, vendo a chuva cair (Fig. 65).

Figura 65: Andreia melancólica olhando pela janela.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

Andreia, nas cenas com as amigas, é alegre, extrovertida e animada. Essa imagem mostra uma outra face da personagem que ainda não havia sido revelada. O som da chuva complementa o ambiente melancólico, a periferia agora está em silêncio. O tom alegre das cenas anteriores agora segue o rumo das experiências violentas que circundam a realidade da favela. Na cena seguinte, Andreia e Negão conversam sobre a morte de uma pessoa que aconteceu no bairro, segundo ela, o tempo ruim é consequência da tristeza que assola o lugar. A morte se torna o tema da conversa entre eles, indicando como ela ronda igualmente a todos na periferia. É nesta cena que Andreia fala sobre uma “guerra” que vai acontecer ali e sobre sua decisão de mudar para outro bairro, o Baronesa.

⁷⁹ Em uma bate-papo com a diretora na sessão de estreia de *Baronesa* realizado no Cinemais Alameda e promovido pela empresa distribuidora do filme, Vitrine, ela falou sobre essa influência do cineasta português em seu trabalho. Antes de realizar o filme, ela teve acesso a sua filmografia em um mostra que aconteceu em Belo Horizonte, no Cine Humberto Mauro, em 2010. <http://filmesdequintal.org.br/?&mostra=39>

Em uma carta redigida por Leid ditada por Andrea, a guerra e a mudança para o Baronesa voltam a ser mencionadas, deixando mais claro que esse será o conflito do filme e o objetivo de Andreia. A cena lembra o início de *A vizinhança do tigre*, pois a carta é lida no momento de sua escrita, além de ser dirigida também a um prisioneiro, como a carta de Junim. Não fica clara a relação do prisioneiro com a personagem, pode ser um amigo de infância ou até mesmo uma parente, como seu irmão.

O clima da “guerra” fica a espreita dos moradores do bairro. Negão, que está em prisão domiciliar uma vez que usa um localizador no tornozelo, passa a vestir um colete a prova de balas e, também, a carregar uma arma. Os diálogos agora são sobre os assassinatos que aconteceram, marcando, com isso, o início do conflito. O filme assume a estrutura de um desenvolvimento da narrativa a partir desse confronto que vai, eminentemente, acontecer, criando um prazo final⁸⁰ para a mudança de Andreia. A forma como as falas sobre os crimes é dita parece improvisada, mantém o tom de uma conversa trivial do cotidiano. O conteúdo das falas apresenta uma dramaticidade, porém, mais em razão do evento narrado do que pela maneira como é expressado, já que se remete ao clima tenso do bairro e sugere como será violento o confronto prestes a explodir. O “efeito de real” aqui se torna apelativo (na esteira das análises de Feldman (2008) sobre o “apelo ao real”⁸¹) pois se referencia a eventos que são midiaticizados e estigmatizados como próprios da realidade de uma periferia.

As sequências finais do filme criam a ambientação tensa que paira no bairro. É mostrado Negão reflexivo na sombra, as ruas desertas, uma fogueira, um vento forte que movimentam os matos; Andreia e Leid com roupas pretas amarrando cordas também pretas nos postes das ruas. O som da favela agora é o som dos ventos com ruídos agudos diferentes dos sons da natureza. E, por fim, o real irrompe mais uma vez pelo som em uma cena que começa com Leid e Andreia conversando sobre as desigualdades no mundo e termina com todos se protegendo das balas que zunem no extracampo. Enquanto elas cantam um rap sobre a dificuldade da vida na favela, ouve-se os disparos das armas; elas gritam, a câmera se movimenta e parece cair, alguém a pega e corre, mas não pára de gravar. Agora a câmera na mão passa a filmar o chão e as paredes sem foco. A câmera presenciou o evento, foi de fato testemunha de um evento. O código da imagem amadora foi incorporado ao filme; a imagem trêmula e enérgica denuncia sua presença no calor

⁸⁰ A determinação de prazo final para o filme é tradicional no roteiro clássico narrativo, sendo um dos últimos momentos do filme, em alguns filmes, é o clímax da narrativa. Pode ser exposto por calendários, relógios, estipulação ou indicação de passagem do tempo. Para Bordwell (2005, p. 280): “ (...) um prazo final demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar um objetivo”

⁸¹ Estratégias contemporâneas dos meios audiovisuais que investem em criar experiências de realidade que proporcionem autenticidade. Cf Feldman, O apelo realista, 2008, Compós.

do acontecimento, expõe que há pessoas que filmam por trás câmera e que são, de fato, as testemunhas de um evento. A construção daquele universo que o filme intenta como uma representação, nesta cena, deixa de o ser, pois o antecampo se torna parte do filme e revela a premissa de seu acordo: filmar no lugar, com as pessoas que moram no lugar, com as pessoas que habitam aquele mundo e que participam dos diversos acontecimentos dele. Ali, todas vivenciaram aquele momento, personagens, equipe do filme, vizinhos e espectadores.

Faria diferença se as personagens fossem interpretadas por atrizes profissionais? Se fossem, a cena poderia ser incorporada como um “apelo ao real”, garantindo a fidelidade daquilo que narra, tornando os eventos narrados mais fidedignos, baseados em “fatos reais”. Porém, os mundos estariam separados, haveria a representação de um lado e de outro, o mundo que representa. A inserção dessa cena, nesse caso, manteria, portanto, as fronteiras separadas entre a encenação e aquilo que ocorre na realidade. Aqui, a imagem rompeu os lugares definidos na representação, criou um acontecimento para todas.

O filme termina com as imagens de Andreia construindo sozinha sua casa em um lote que invadiu no bairro Baronesa e com o bebê recém-nascido de Leid que dorme em um quarto. A vida se renova para Andreia e continua para Leid. A ficção e o documentário não perdem suas definições nesse filme, porém, deixam de ser o instrumento de leitura da representação, pois não dão conta do realismo que a imagem e o som abarcam, como um algo a mais da experiência que não duplica um mundo e, sim, cria um acontecimento, um devir.

3.3 QUANDO DISSER QUE VI DEUS, ELE ERA UMA MULHER PRETA⁸²

Tanto *A vizinhança do tigre* como *Baronesa* trazem um modo de trabalhar com questões políticas e estéticas que são fundamentais para suas escolhas estilísticas. Uma delas é a incorporação das pessoas que vivenciam a realidade-tema dos filmes. O protagonismo é dado, então, às pessoas que não costumam habitar as telas do cinema, fora as diversidades em relação à gênero e à idade, são todos corpos negros. Em *A vizinhança do tigre*, os temas atravessam a juventude sem tipificá-la em um estigma de sua geração sem futuro. Já *Baronesa*, o protagonismo feminino começa já na própria formação da equipe, composta completamente por mulheres. As personagens principais são negras; Leid é mãe solo, Andreia constrói sua casa sozinha; elas dançam, bebem cerveja, fumam e falam sobre sexo.

⁸² Mãe (Emicida, 2015).

Como em *Inabitáveis*, a presença do corpo negro já traz consigo uma série de temas políticos e sociais que tornam visíveis as desigualdades de participação na partilha de visibilidade. Nestes filmes, os temas políticos são explicitados na narrativa, seja pelo diálogo, seja pela própria encenação. Há um curta, entretanto, que parece esvaziar os conflitos para deixar pairar a presença dos corpos negros na construção dos sentidos pelo espectador; é um filme que liberta os estigmas do corpo negro e periférico, fora do clima da violência e do risco de morte. E é isso que consiste em seu gesto político.

O curta *Deus* (Vinícius Silva, 2017) foi realizado por meio de uma campanha de financiamento coletivo. O filme mostra o cotidiano de Roseli, uma mãe solo, e de seu filho, Breno, na zona leste de São Paulo. O corpo negro ganha destaque já na sinopse do filme: “Roseli mulher negra e mãe da zona leste, periferia da cidade de São Paulo, cria seu filho Breno, sozinha”⁸³.

O curta apresenta cenas de cotidiano montados de modo fragmentado: vemos Roseli abrir uma máquina de lavar, depois a máquina batendo, uma leiteira de água fervendo no fogo, depois uma garrafa térmica com o coador de café. Essa estrutura apresenta uma concretude das ações que não simbolizam nada além de eventos ligados ao cotidiano de serviços domésticos presentes em qualquer casa. O encadeamento das cenas é lógico, não apresenta uma expectativa em relação ao seu conteúdo. Há, então, uma associação evidente entre a água fervendo e o café, assim como roupas que foram lavadas e agora serão passadas à ferro.

O cotidiano é apresentado por lacunas, deixando brechas para serem preenchidas, como Roseli dizendo a Breno que ele não pode ficar muito tempo fora de casa, pois “ele vai ligar para levar você hoje” (DEUS, 2017, 3 min), ela diz (Fig. 66).

Figura 66: Roseli e Breno.

⁸³ O curta, bem como a sinopse, está disponível em: <https://vimeo.com/214680258> Último acesso 20 de janeiro de 2021.



Fonte: frame do filme *Deus*.

Na cena seguinte, fora do prédio, um carro chega, ouve-se uma buzina, e Breno sai do prédio indo em direção ao carro. O contexto não é dado, não se sabe quem é “ele” e tampouco para onde Breno está sendo levado. Essas brechas podem ser preenchidas com suposições acerca de como é a vida de uma mãe que parece ser solo, já que não há a presença de um companheiro ou companheira na casa. O “ele”, portanto, poderia ser o pai. Essas operações ambíguas de inferência sobre a imagem e o som são fundamentais para o realismo cinematográfico. Como o direcionamento da decupagem e da montagem é minimizado, a narrativa realista demanda um engajamento que carrega o modo como se olha para o real com toda sua ambiguidade. Logo, as suposições aqui são feitas a partir de certas convenções e hábitos do olhar sobre o outro, neste caso, sobre Roseli.

Como olhamos para Roseli e para Breno depende da articulação dos artifícios da imagem e do som produzidos pelo filme. Esses princípios da construção cinematográfica ficam evidentes no curta, pois suas estratégias parecem despropositais, fugindo do esquema tijolo-a-tijolo da montagem, pelo qual cada cena se ligaria a um todo. É também o que se percebe em *Baronesa*, *A vizinhança do tigre*, *Castanha*, e os outros que apresentam essa fragmentação na montagem: uma forma que insere uma ambiguidade na imagem e no som, criando, então, lacunas e espaços para a participação ativa como nos diz Bazin (2014) sobre o realismo já que o espectador precisa buscar os sentidos na imagem. Lembrando que, para Bazin, tanto nos filmes das vanguardas dos anos 1920, como no cinema clássico, os elementos narrativos eram determinados pela montagem a partir de uma relação abstrata entre os planos. Segundo ele (1991, p. 68):

As montagens de Kulechov, a de Eisenstein ou de Gance não mostravam o acontecimento: aludiam a ele. Eles tiravam, sem dúvida, pelo menos a maioria de seus elementos da realidade que queriam descrever, mas a significação final do filme residia muito mais na organização dos elementos que no conteúdo objetivo deles. A matéria do relato, qualquer que seja o realismo individual da imagem, surge essencialmente de suas relações (Mosjukine sorrindo + criança morta = piedade), isto é, um resultado abstrato cujos elementos concretos não comportam as premissas.

O curta apresenta as dificuldades de Roseli de ter que trabalhar e deixar Breno com outras pessoas enquanto está no serviço. Os problemas são evidenciados nos diálogos, como quando Roseli critica o pai de Breno por não enviar dinheiro suficiente a ela, assim como suas justificativas a Breno quando precisa deixá-lo na casa dos outros. O início do curta expõe essas dificuldades, no entanto, no decorrer do filme, passam a fazer parte de uma rotina dos cuidados de si, da casa e de Breno. Suas operações se articulam com as adotadas pelos filmes híbridos, incorporando as próprias pessoas encenando elas mesmas. Contudo, a ficcionalização aqui é menos aparente, pois trata-se de uma narrativa baseada em eventos do cotidiano. Não obstante, a narrativa engendra um modo de atuação da decupagem e montagem que não evidencia sua enunciação, recurso próximo da forma ficcional (como a continuidade das cenas). Uma delas é quando Roseli prepara o remédio de Breno em um plano na cozinha e, em seguida, leva-o até Breno que está no quarto. Os personagens não olham para a câmera e atuam de forma naturalista, sem aparentar um texto decorado.

É recorrente no curta o tema da mulher que se encarrega da responsabilidade do cuidado, até durante uma missa católica isso vem à tona na afirmação do padre sobre como a maioria das mulheres está sempre cuidando de uma criança, de uma pessoa doente ou de um idoso (DEUS, 2017, 19 min). A maternagem, como grande tema do curta, torna visível a questão política do filme de falar acerca da mulher negra e mãe solo. A escolha estilística aponta não para um falar *sobre* algo, como uma re-apresentação de um mundo, e sim um recorte, um fragmento de uma vida que acessamos pouco, mas algo se revela nessas lacunas. Um encontro com a imagem e o som com aqueles que não costumam protagonizar narrativas afora quando se trata de estigmas de raça, classe e gênero. E assim o filme termina com a música de Emicida na qual diz “Deus é uma mulher preta” (2015). A realidade de Roseli e de Breno vem antes do filme. O curta como gesto político lança luz sobre essa mulher e a empodera por meio do título e da música de Emicida. A ausência de dramaticidade que caracteriza a narrativa rarefeita superexpõe os personagens como presença pura. A atuação

se torna próxima da performance de si, carregando a referencialidade de uma realidade que existe e é invisibilizada que seria a da mulher negra e mãe solo.

3.4 MEU BAIRRO, MINHA CASA E MINHA FAMÍLIA EM *ELA VOLTA NA QUINTA*

Como nos filmes anteriores, o uso de atores não profissionais que vivenciam suas rotinas é recorrente no cinema de André Oliveira Novais. Primeiro longa-metragem dirigido por ele, *Ela volta na quinta* (2014) é um filme sobre uma família realizado com sua própria família. Trata-se de uma família comum como a abertura do filme demonstra ao compor uma sequência repleta de fotos antigas dos pais de Novais ordenadas cronologicamente. Começa com uma foto do casal na praia, passando por fotos do casamento, sua mãe grávida, o primeiro apartamento, o nascimento do segundo filho, até chegar em uma foto do casal, agora, mais velho. A sequência é acompanhada pela música *O vale* (Cassiano, 1973) que faz jus à caminhada narrativa das fotografias dando um tom nostálgico a um momento da vida em que só existia o casal. O foco do filme, portanto, está centrado na relação desse casal.

O filme é uma ficção, apresenta poucos aspectos dos códigos estéticos do documentário, no entanto, foi gravado com a própria família do diretor, em sua casa, trazendo momentos vividos por eles. Contudo, essas informações são extrafilmicas, para um espectador desavisado, aquelas pessoas poderiam ser quaisquer uma. Todavia, ocorre um estranhamento com a atuação que incorpora dialetos, expressões, silêncios e gagueiras. O filme segue na esteira das atuações do teatro pós-dramático, em contraposição ao perfeccionismo que envolve o trabalho artístico, aproximando-se de uma forma artesanal de realização cinematográfica. Lehmann analisa que, na passagem do teatro dramático para o pós-dramático, ocorre um rompimento do ato da fala que deixa de pertencer ao falante, gerando assim um corpo estranho. Ele coloca que:

Nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas que escandem o conflito entre corpo e palavra. Ao passo que grupos de vanguarda renunciam à perfeição do discurso, trabalhos teatrais feitos intencionalmente com leigos não só permitem como propõem dicções não profissionais, valorizando a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos – a heterogeneidade das competências linguísticas dos atores é admitida (LEHMANN, 2007, p. 252).

O artesanal é aparente também na decupagem e na montagem que explora menos a fragmentação da imagem em planos, preferindo o uso de planos abertos e em sequência. Essa

forma remete à encenação em profundidade⁸⁴ de campo do primeiro cinema antes da padronização dos códigos estilísticos do cinema clássico. Por isso, o filme aparenta uma forma artesanal por não construir a narrativa nos moldes da “linguagem clássica”. Há também as escolhas de iluminação e objetos de arte (cenografia e figurinos) que não se sobrepõem aos outros elementos da cena, distinto dos recortes de luz promovidos em algumas cenas de *Baronesa* e *A vizinhança do tigre*. É evidente que essas decisões estéticas são arbitrárias. Elas constroem o realismo que o filme enseja e criam o estilo que caracteriza o cinema de André Novais.

Na primeira cena do filme, Zezé, mãe de André, está na janela, o plano é aberto mostrando a sala da casa. Ela coloca a mão sobre o rosto, o plano se fecha nele, deixando mais claro que ela está com a mão sobre os olhos e de repente, ela desmaia e ocorre um corte seco. Na cena seguinte, Zezé está no quarto, o plano geral e frontal mostra a cama. Ela está de camisola, coloca uma coberta sobre o leito apenas em seu lado e se deita. Uma voz em *off* pergunta se pode apagar a luz. Então, entra no quadro Norberto, seu marido, portando a sua própria coberta e se deita (Fig. 67). No escuro, os dois conversam.

Figura 67: Zezé deitada na esquerda e Norberto esticando sua coberta à direita do quadro, está escuro, mas dá para ver a coberta de Zezé.

⁸⁴ A profundidade de campo é uma noção técnica que vem da prática fotográfica a qual mantém os objetos do enquadramento em foco. Logo, as informações necessárias à narrativa são concentradas em um único plano, isso em uma ocasião de nitidez máxima. Essa manipulação do foco implica um modo de trabalhar o olhar do espectador no campo da cena, dando diversas possibilidades ao fazer cinematográfico (no que tange ao direcionamento do olhar ou a uma maior liberdade desse olhar). A situação dramática, nesse caso, manifesta-se através da ação dos personagens em cena enquadrados no mesmo plano, não mais como consequência da montagem a qual decompõe os acontecimentos derivando em relações artificiais entre os planos. Para Bazin (2014), o artifício, atrelado ao plano aberto e em sequência, é fundamental na construção do realismo no cinema. Em “Figuras traçadas da luz” (2008), Bordwell se dedica ao estudo das potencialidades da encenação em plano-sequência (tradição que chamou de cinema de *mise-en-scène*) explorando a forma como o artifício foi experimentado no decorrer da história do cinema. O pesquisador adota a visão do trabalho técnico de encenação como aquele que articula “o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro”. Seu olhar se volta com proeminência para a técnica da encenação em profundidade de campo em diretores como Louis Feuillade, Hong Sang-Soo, Hou Hsiao-Hsien e Kenji Mizoguchi.



Fonte: frame do filme *Ela volta na quinta*.

Fica subentendido pelo diálogo nesta cena que uma outra personagem socorreu Zezé, explicando, portanto, as consequências da cena anterior. Essa sequência inicial apresenta os pontos importantes que serão explorados no decorrer do filme, como a saúde de Zezé e sua resistência em procurar assistência médica e, sobretudo, sua relação conturbada com o marido. A separação das cobertas pode dar um indício de uma certa distância entre eles, porém, isso fica só sugerido nesse início. Mostrar as cobertas separadas é um detalhe que chama a atenção por romper com os protocolos de um casal tradicional, independente disso ser comum ou não. São sutilezas como esta que constroem as caracterizações do universo da história, ou seja, a narrativa deriva mais dos elementos trabalhados dentro quadro do que da relação abstrata entre os planos. Esse estilo é próprio do cinema realista que, como já foi dito, demanda um modo de participação do espectador que precisa buscar na imagem os sentidos do filme; é menos, então, dirigido pelo narrador quando comparado com o cinema clássico. Logo, no cinema realista, o espectador precisa lidar com as imagens do filme tal como em seu cotidiano, como explica James Dudley Andrew:

[...] o espectador deveria ser obrigado a lutar com os significados de um evento filmado por/que deveria lutar com os significados dos eventos na realidade empírica de sua vida cotidiana. Tanto a realidade quanto o realismo insistem na luta da mente humana com os fatos que às vezes são concretos e ambíguos. (ANDREW, 1989, p. 165).

Ao longo do filme, é mostrado o cotidiano da família. Vemos Norberto trabalhando em uma loja de consertos e vendas de geladeira. Em uma cena, junto com outro funcionário, ele faz a entrega do produto. Na casa da cliente, o diálogo mantém um certo amadorismo de interpretação, com frases truncadas, expressões e sotaques. Esse amadorismo se torna um

código para os atores não profissionais e será explorado neste e em outros filmes como *Temporada* (André Novais Oliveira, 2019) e *No coração do mundo* (Maurílio Martins, Gabriel Martins, 2019), criando um efeito de real. Esse diálogo chega a dar a impressão de ser longo em vista da sua pequena função para o entendimento da narrativa. A cliente alerta diversas vezes que não vai admitir atraso no conserto de sua geladeira, enquanto Norberto diz que isso não irá acontecer com ela. Não obstante, essa sequência, que começa no carro com Norberto e o funcionário indo até a casa da cliente, terminando com o carregamento da geladeira até o carro (a dificuldade de descer escadas com ela), explora o ambiente de cotidiano do filme, quebrando a hierarquia das cenas. Logo, ver a entrega do produto e a conversa entre eles é tão importante quanto as cenas na casa da família, as de André com o irmão e todas as seguintes.

Acessamos às informações do filme, como sentimentos, conflitos e contextos, pelos diálogos entre os personagens. Como ocorre na conversa de Norberto com Zezé durante a qual ele nota um comportamento fora do normal de Zezé, assim como na cena de Nato, irmão de André, no celular com a mãe expressando seu descontentamento com o trabalho. Contudo, essas cenas, que demonstram seus conflitos cotidianos, são imersas em seus momentos de rotina, como na cena em que Nato e André veem vídeos no *Youtube* (Fig. 68). O plano é longo, fixo e aberto, no enquadramento vemos Nato de costas e André sentado na cama olhando para o monitor. A iluminação privilegia as baixas luzes, o som não prioriza as vozes em relação ao ambiente. No contraplano dessa sequência, enquanto esperam um vídeo carregar, eles conversam sobre os acontecimentos recentes, pois André acaba de retornar de uma viagem. No quadro é mostrado apenas Nato. A conversa sobre a rotina segue até o diálogo chegar no seu ponto principal: o relacionamento de seus pais que, segundo Nato, não anda nada bem. Com isso, é introduzido o conflito do filme que se baseia na relação conflituosa de seus pais, que, nesse momento, vive o ápice da crise.

Figura 68: Nato à esquerda e André à direita do quadro.



Fonte: frame do filme *Ela volta na quinta*.

Durante o diálogo, como dito, vemos apenas o rosto de Nato, fora de campo, ouve-se a voz de André, que desabafa sobre suas impressões em relação a essa crise matrimonial. A cena mostra as feições de Nato, incorpora os silêncios sem interrompê-los por meio do corte (como um contraplano de André). Em seguida, eles falam sobre os problemas de Nato no trabalho, dando a conversa um outro curso. O vídeo, que aguardavam, enfim, carrega e o diálogo se encerra ao som de suas risadas. E mais uma vez, por essa sequência, a imagem e o som aparentam uma estética artesanal, combinando, aparentemente, o artifício de uma conversa desproposita com elementos importantes da narrativa. Os conflitos, portanto, são apresentados na sutileza desses eventos do cotidiano.

A forma se complementa com os eventos narrados que podem aludir ao contexto vivido pelos próprios personagens em suas vidas. Para um espectador desavisado, o qual desconhece que aquela é a família do diretor ou que o diretor também encena no filme e que certas informações podem referenciar momentos vividos por eles, o modo narrativo pode chamar a atenção por essa maneira crua de mostrar as imagens e apresentar os sons, não deixando claro que há uma ambiguidade nesses eventos narrados em relação ao que eles vivenciam, de fato, na realidade. Em uma conversa, enquanto André mede a pressão de Zezé, ele conta sobre o aperto financeiro que passou em um festival (logo, fica implícito que ele voltou deste festival, porém não diz que era um festival de cinema) pois não tinha dinheiro para participar do almoço no último dia. O plano aberto coloca os dois personagens no quadro, em seguida, muda para um primeiro plano de sua mãe que fala sobre as dificuldades que fazem parte das escolhas profissionais e de como é importante fazer o que se gosta, comparando-o com o avô de André.

O que foi narrado por André pode, de fato, ter acontecido com ele, pois em 2013 ele participou do Festival do Rio com seu curta *Um pouco mais de mês*. E a feijoada mencionada por ele é tradicional no festival no último dia como um modo de reunir os participantes do evento (embora ela não seja paga pelos convidados). Se isso realmente aconteceu não posso afirmar com referências e citações, tampouco importa, a questão é que isso traz elementos da vida de cineasta de André, assim como traz sua casa, seu irmão, seu pai, sua mãe, sua namorada, seu bairro e sua cachorra para o filme. As narrativas, os objetos de cena, os sons das ruas, do bairro, a iluminação justificada produzem um tipo de composição que não duplica uma realidade, que não representa sua vida, mas, sim, insere-a em uma forma de ambiguidade entre aquilo que eles vivem e aquilo que é ficcionalizado. Contudo, para um espectador que desconhece até que o diretor é o personagem André, essa ambiguidade pode não fazer sentido, à primeira vista. É justamente por esta composição que o filme cria seu artifício maior de inserção de ambiguidade entre algo que foi planejado e aquilo que parece improvisado ou descompromissado.

Trago o exemplo de seu primeiro curta-metragem, *Fantasma* (2010), que ilustra esse aparente descompromisso com aquilo que é filmado, como se aquilo não tivesse propósito. Neste filme, um plano aberto e em sequência mostra uma rua à noite com um posto de gasolina e carros passando. O enquadramento deixa parte do chão exposto, o qual está acima do nível da rua, indicando que se trata de uma laje (Fig. 69).

Figura 69: Ponto-de-vista da câmera em *Fantasma*.



Fonte: frame do filme *Fantasma*.

Fora de campo, ouve-se as vozes de dois homens conversando sobre assuntos aleatórios e permanecendo fora de campo até o final do curta. Logo, a construção narrativa está centrada no som fora do espaço visível do enquadramento. A imagem apenas mostra uma rua. Os sons seguem na mesma linha desse descompromisso com uma encenação, é perceptível isso quando, por exemplo, o canto de um vizinho invade a cena, o que gera comentários entre eles sobre o vizinho ser “estranho”, ou seja, essa circunstância é incorporada na encenação. Isso poderia ter sido um problema no momento da gravação (algo fora do controle do filme) ou ser parte da encenação, pouco importa, pois o que está em jogo é criar e manter um efeito de real, considerando ainda que se trata de um plano-sequência de 11 minutos de duração.

Assim, os dois conversam sobre assuntos do cotidiano, transitando entre diversos temas. Há momentos de silêncio e de interrupções de um suposto cachorro. O diálogo sutilmente vai dando indicações sobre o espaço, evidenciando que eles estão olhando para a rua, prestando atenção em seu movimento. Na metade do filme, um dos homens nota a presença de uma câmera e interpela o outro sobre o que está sendo filmado. Há uma quebra de expectativa, pois antes se tratava de um plano que apenas parecia mostrar uma rua, agora trata-se de uma câmera, sua presença é notada e é a mesma que filma o que estamos vendo. Ou seja, a narrativa estava centrada no extracampo pelo som, a partir da apreensão de que a câmera faz parte da diegese do filme, ela se torna também parte do dispositivo de encenação, sendo, agora, uma câmera que está a serviço dos personagens como uma câmera que vigia a rua.

O amigo, então, explica sobre o porquê daquela filmagem, contando que um dia viu sua ex-namorada dentro de um carro naquela rua e quis filmar essa rua para ter certeza de que era ela. A câmera passa a ter mais presença na cena, em um momento, por exemplo, ela treme, como se alguém tivesse esbarrado nela. Ele mostra para o amigo como a câmera dá um ótimo *zoom* para ajudar na identificação da mulher. Isso deixa claro que a imagem da rua está sendo gravada por essa câmera notada pelo personagem. Por isso, a câmera ganha um *status* de vigilância, o que justifica, por exemplo, o plano-sequência. É importante dizer que, até esse momento, a câmera não mostrou, em nenhum plano, os dois homens, como é praxe nos filmes do tipo falsos documentários nos quais as filmagens são evidenciadas o tempo todo. Pelos diálogos, é possível identificar os nomes dos personagens que são Maurílio, o amigo, e Gabriel, o dono da câmera e o ex-namorado. São os mesmos nomes dos realizadores Gabriel Martins e Maurílio Martins, que fazem parte da produtora “Filmes de Plástico”, sócios de André Novais Oliveira. Nos créditos, é informado que são eles mesmos os personagens no curta.

Em seguida a essa explicação do porquê da gravação, por meio das falas exaltadas de Maurílio, fica claro que a relação entre Gabriel e a ex-namorada, Camila, não terminou amigável. Eis que a garota passa de carro, certificando Gabriel de sua suspeita de tê-la visto ali, naquela rua. Maurílio o interroga sobre o interesse de saber que ela esteve ali já que se passaram três anos desde o término. Gabriel, por sua vez, responde que agora ele pode esquecê-la. Então, entra em cena o efeito *Caché* (Michael Haneke, 2006) de voltar a fita e mostrar que o que foi mostrado já se tratava de uma gravação e não de algo que estamos acompanhando com os personagens naquele momento, e não apenas isso, como também de que há uma pessoa assistindo àquelas imagens. Logo, é inserido uma segunda quebra de expectativa, sendo a primeira, como dito, a introdução da câmera na encenação, e agora de que vemos alguém assistindo às gravações.

Sobre o mencionado efeito *Caché*: nessa longa dirigido pelo alemão Michael Haneke, a primeira cena mostra, com uma luz do dia, a frente de uma casa com um plano aberto e em sequência, ainda com os créditos passando. Um diálogo começa no extracampo entre duas pessoas comentando sobre uma fita encontrada na porta de casa. Em seguida, corta para um mesmo enquadramento, mostrando a frente da mesma casa, porém com uma luz de fim de tarde, com o homem saindo dessa casa e caminhando em direção à câmera. Depois, a sequência mostra a mesma cena da frente da casa com luz do dia, até que o filme volta, e uma voz no extracampo diz que a fita dura duas horas. Esse início quebra a expectativa de que a imagem mostrada é onisciente, como parte das operações narrativas da linguagem clássica, funcionando como um plano de ambientação o qual descreve o lugar da ação. Assim como a

sequência inicial de *Fantasma*: antes da câmera ser notada por Maurílio, a imagem apenas mostrava uma rua, como um possível lugar de destaque para a ação do filme. Quando o filme ou a fita volta, fica claro que se trata de uma filmagem feita anteriormente e que está sendo vista por outro personagem, sendo este momento o tempo presente da diegese.

Esse efeito em *Caché* e em *Fantasma* apresenta uma mesma função: o que vimos não alude ao espaço-tempo de sua gravação, como se fosse um vídeo vigilância, e sim, trata-se de um outro momento. É mostrado nas duas sequências uma pessoa vendo essa gravação no caso de *Caché* (dois personagens), ou revendo no caso de *Fantasma*, uma vez que a cena de Camila passando na rua é revista várias vezes no final. No curta, esse fechamento é coerente com o nome do filme, referenciando a ex-namorada como um fantasma que assombra Gabriel, isso como imagem, já que ele revisita as filmagens, contrariando a promessa feita a Maurílio de esquecê-la, embora não saibamos se é Gabriel mesmo quem está assistindo a filmagem.

Esse estudo longo sobre o curta intenta demonstrar como o artifício de aparentar um certo descompromisso com a imagem pode criar diversas expectativas e engajamentos, aludindo que essa quebra de expectativa está relacionada a um olhar convencional sobre as imagens. Em *Ela volta na quinta*, tanto as escolhas de decupagem como a encenação dos atores e atrizes não profissionais apresentam similaridades com um cinema amador praticado, por exemplo, em diversos vídeos do *Youtube*. Um estilo que retoma a encenação em profundidade de campo como foi dito, incorporando os silêncios das falas e os sons da rua. Tanto no curta, como no longa, os artifícios geram efeitos de real cuja forma, aparentemente, desaparece no dispositivo estabelecido. No curta, entretanto, a estrutura se rompe à medida que a expectativa é quebrada, instaurando uma nova situação⁸⁵.

Voltando a cena da conversa entre André e sua mãe quando ele mede sua pressão, em um determinado momento, ouve-se o som de um carro anunciando a venda de algum produto, não se distingue o que é, apenas se ouve a voz de uma propaganda. Depois de medir a pressão de Zezé, o plano muda para um *close* fechado em seu rosto. Ela, então, conta a história de seu pai cuja paixão era ser instrutor de auto-escola. André ouve a narrativa fora de campo, o plano não é interrompido enquanto ela não conclui sua história. A sequência é semelhante a conversa que teve com Nato quando viam vídeos no *Youtube*, a conversa apenas terminou no momento em que o vídeo ficara pronto para ser visto. Ou seja, a forma se relaciona com o

⁸⁵ Minha dissertação de mestrado foi um estudo sobre essa estratégia cinematográfica de Haneke a qual chamamos de realismo reflexivo. Em *Caché*, o espectador é sempre confrontado a ter que repensar o que viu em função das quebras de expectativas criadas pela imagem e pelo som. Cf. O Realismo Reflexivo em Michael Haneke: Análise da Experiência Afetiva do Espectador no filme *Caché*, 2012.

estilo do realismo cinematográfico no qual a montagem respeita o tempo dos diálogos, a decupagem direciona pouco a articulação dos sentidos. Essa forma de montagem se opõe aquela que constrói encadeamentos abstratos como ocorre no cinema experimental e no cinema clássico. Ismail Xavier (2005, p. 87) faz uma definição precisa sobre esse tipo de montagem:

[...] Num primeiro aspecto, a montagem será dita não-realista porque ela impossibilita a captação do que seria uma propriedade essencial das coisas e dos fatos: a sua duração concreta; sua evolução contínua e seu movimento intrínseco – aquela temporalidade que é qualitativa e que nenhuma medida ‘objetiva’ pode alcançar. O tempo do relógio me fornece uma quantidade abstrata e, do mesmo modo, quando no cinema, a duração concreta não está expressa na imagem, só tenho uma idéia intelectual do tempo transcorrido. Na montagem, os fragmentos combinados são capazes de ‘significar’ um espaço, assim como de sugerir, significar um tempo. Mas isto não substitui a sua percepção efetiva. Como eles não são dados de imediato e em bloco à minha consciência, tenho uma situação equivalente à do romance, onde o tempo de leitura não se identifica – qualitativamente e quantitativamente – com o dos eventos representados. A decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão causal dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu não experimento este tempo como duração [...].

Desse modo, o ritmo apresenta uma constituição interna que deriva muito mais da apresentação dos atores no ato da encenação do que do encandeamento das cenas pela montagem. Com isso, o tempo apresentado nas cenas é o mesmo tempo experienciado pelo espectador.

As falas não são fragmentadas em planos, estes são desarticulados de uma relação abstrata entre si, portanto, não subordinando, necessariamente, um plano ao outro. Ao colocar nos diálogos as informações narrativas importantes, o filme cria uma economia no uso dos planos na criação de sentidos. Por exemplo, na sequência da viagem de Zezé, é mostrado primeiro ela arrumando uma mala de dia, depois, já à noite, ela se despedindo de Norberto e embarcando em um ônibus. As imagens não informam para onde está indo ou porque está saindo de viagem e nem quando voltará. Apenas no plano seguinte, por meio de um diálogo entre Norberto e uma vizinha que não vemos o rosto, descobrimos que Zezé foi para Aparecida e que ela volta na quinta. Na ausência de Zezé, Norberto encontra sua amante, assim nos é revelado o motivo dos problemas conjugais do casal. Voltando de sua viagem, Zezé comenta com uma amiga sobre sua resolução a respeito do casamento, ela opta pela separação. Além disso, o diálogo revela que ela sabe sobre o caso extraconjugal de Norberto.

O conflito matrimonial é discutido entre os irmãos e entre cada irmão com o pai ou com a mãe, porém, não é mostrado o casal debatendo a relação. Mais uma vez é o diálogo

que insere o conflito apresentado sem drama pela atuação dos atores. Outro exemplo é a cena da dança do casal (Fig. 70), embora ela não entoe uma imagem romântica tradicional, pois Zezé parecia pouco à vontade dançando, o contexto já dado sobre uma possível separação oferece uma imagem harmônica, demonstrando uma possível reconciliação ou, ao menos, a esperança do prolongamento do casamento. Prontamente essa expectativa se esvai, pois, na cena seguinte, os dois continuam dormindo com cobertas separadas, sem nem ao menos darem um “boa noite” antes de apagarem as luzes.

Figura 70: Casal dançando.



Fonte: frame do filme *Ela volta na quinta*

Há uma proposição política no filme de tornar visível o cotidiano de uma família de Contagem; uma família qualquer, que não apresenta características extraordinárias. O filme coloca em foco o protagonismo negro e periférico, contudo, fora de temas estigmatizados, como a violência. A trilha sonora, com exceção de Roberto Carlos e Jair Naves, também é centrada em compositores e intérpretes negros e negras como Miles Davis, Dinah Washington, Faye Adams, Paulinho da Viola e Cassiano. O filme encerra com “Afro-American Symphony”, composta por William Grant Still (1930), conhecida por ser a primeira sinfonia produzida por um afro-americano nos Estados Unidos.

O filme não oblitera as dificuldades do cotidiano como o trabalho, a vida de um cineasta fora do circuito tradicional de produção (fora até mesmo de Belo Horizonte), dificuldades financeiras e outros conflitos. Por exemplo, André e a namorada buscam um apartamento para viverem juntos, o primeiro desafio é encontrar o meio termo entre a preferência de André de ficar distante do perímetro central de Belo Horizonte e, assim,

economizar no aluguel, e a dela, que acha melhor morar nas proximidades do centro para economizar tempo no trânsito. Na cena seguinte, André corre atrás de um ônibus, já indicando os aborrecimentos do transporte público. Após isso, começa uma sequência de imagens feitas dentro do ônibus mostrando o trajeto de André até seu bairro. A imagem sai do centro urbano com seus prédios e intenso movimento de gentes, até o bairro com suas casas simples e suas ruas serenas.

A ambientação do filme permite uma imersão dos não-atores em seu próprio lugar de vivência, porém, agora, sob o contexto da encenação. O filme atravessa os outros longas estudados aqui como *Castanha*, *Esse amor que nos consome* e *Olmo e a gaivota*, além dos outros filmes deste capítulo. Logo, é possível pensar que o filme carrega, em sua forma de composição, certos elementos documentais tais como o uso de locação real, os não-atores interpretando a si mesmos, a introdução de traços de suas vidas para compor parte da narrativa. Os filmes transportam esses atores para um entre-lugar, ao passo que a atuação não os afasta de si mesmos, ao mesmo tempo os colocam diante de novas possibilidades de vivência⁸⁶ de suas vidas. Aproprio a noção de entre-lugar de Silviano Santiago (2013) que designa o lugar paradoxal da cultura brasileira e latina, um lugar próprio das fronteiras, com uma dimensão antropofágica e híbrida.

A discussão abarca um olhar ensaístico sobre a produção literária e crítica na América Latina. Interessa-me em seu texto, sobretudo, como ele entende a formação de um lugar de atravessamentos nas produções artísticas nas quais a unidade e a pureza se dissipam. Ele encerra seu ensaio descrevendo o lugar onde habita a literatura latino-americana:

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2013, p.26).

André Novais é atravessado por seu bairro, por sua família, por seus estudos de cinema e suas referências, é neste lugar que ele constrói seu filme e entra no circuito de produção cinematográfica brasileira. Os personagens apresentam as características traçadas pela narrativa, como o marido infiel (Norberto) e o namorado (Nato) que quer casar e ter filhos, seguindo as demandas da direção, contudo, portam uma certa referencialidade em seus modos

⁸⁶ Schechner (2003) vai designar esse tipo de performance de “comportamento restaurado” quando se trata de uma encenação de si mesmo para o olhar do outro. Nas artes, essa atuação será duplamente encenada em função das orientações do roteiro e da direção.

de atuação como um código que os ligam a um real. Por isso, estão em um lugar fronteiro entre o formato ficcional e documental. É neste espaço do entre que um devir-personagem surge. Entram em cena o sujeito comum que habita esse espaço do *entre* que os tira de um lugar fixado de identidade, abrindo para outras possibilidades de vivenciar possíveis realidades. Neste campo sensível, é possível adentrar nas zonas indiscerníveis do entre-lugar onde o filme é exposto como uma negociação, um encontro com os sujeitos. No caso de *Ela volta na quinta*, o entre-lugar se torna a casa de André-diretor, seu bairro, sua família e a si mesmo.

Essa incorporação de não-atores, dos espaços do bairro periférico de Contagem, das narrativas de si, com um modo de produção coletiva e de baixo orçamento, marcam os outros filmes (longas e curtas) da produtora de André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, a “Filmes de Plástico”⁸⁷, criada em 2009. Em *Temporada*, segundo longa de André Novais, o protagonismo negro se mantém, fazendo do bairro o lugar de renovação para a personagem Juliana (Grace Passô). O filme traz Grace Passô no papel principal, atriz profissional de teatro e cinema e também diretora, além de diversos não-atores. A encenação do filme segue o estilo realista de André Novais, com temas do cotidiano, planos longos, minimização da montagem com uma narrativa rarefeita. É interessante como Grace Passô se adapta ao tom de atuação dos não atores, fazendo uso dos silêncios, da fala truncada, com sotaque e palavras mal pronunciadas. Dessa forma, o filme consegue conservar os arranjos dos códigos do realismo usados em seus trabalhos anteriores. Seu pai, mãe e irmão participam também do filme, porém, agora interpretando outros papéis.

Esses filmes, portanto, evitam cair em um modo naturalista de encenação. Sua forma não é apreensível em uma totalidade, em um conjunto interno e lógico. As atuações nos cinco filmes estudados aqui geram um tipo de estranhamento e cada um criou operações cinematográficas distintas para confrontar o espectador. Eles apresentam em comum um modo lacunar e residual de trabalhar o tempo da narrativa. Esses arranjos se opõem as regras normativas da unidade temporal da encenação dramática, tanto no teatro dramático, como, também, no cinema clássico. Seguindo os padrões aristotélicos (*Poética*), é preciso um conjunto formal de estratégias narrativas para evitar a confusão ou desregramento que implique a apreensão da obra pelo espectador, como a montagem invisível, regras de continuidade e a verossimilhança.

⁸⁷ <https://www.filmesdeplastico.com.br/> Último acesso em 20 de maio de 2021.

É possível fazer uma relação desse regramento no teatro dramático, derivado das designações aristotélicas sobre o tempo, com o cinema clássico, pois, em ambos, há uma primazia pela lógica interna da ação. Ocorre um modo de trabalhar a narrativa que não chama a atenção para sua forma. O tempo, neste caso, torna-se uma abstração, sendo subordinado à ação, como bem notou Deleuze em relação à imagem-movimento e Lehman sobre o teatro dramático:

O tempo como tal devia permanecer reduzido a uma insignificante condição da ação, devia permanecer imperceptível, e para tanto havia as devidas regras. Nada deve desviar o espectador do rumo dos acontecimentos dramáticos. O autêntico sentido da estética temporal aristotélica não é estético. A unidade de tempo no teatro sobretudo para uma imagem fantasiada do continuum. O teatro deve espelhar e aprofundar o *continuum* social de interação e comunicação, o *continuum* de um texto sociossimbólico de ideais, valores e convenções. Inversamente, se o teatro tomar o partido da ruptura com esse *continuum* mais profundo, também a unidade de tempo irá cessar não só no drama, como também na realidade do texto da performance (LEHMMAN, 2007, p.328).

Nestes filmes, é possível indicar a mesma premissa de Lehman (2007) quando afirma que o gesto político no teatro se constrói pela sua maneira de representar e não, necessariamente, pelo seu tema. Retomando Rancière e o regime estético das imagens, por meio dessa estrutura lacunar, que força mais uma experiência contemplativa do que uma leitura reconhecível das imagens, é rompido um modo do olhar baseado em uma ordenação derivada da relação hierárquica entre as imagens no regime representativo. O trabalho político das imagens está em criar outros modos de visibilidade que, para Rancière: “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). Inclusive no que tange ao modo de trabalhar com os personagens que encenam a si mesmos, expressando sua singularidade sem usar referências de modelos pré-determinados além de si mesmos.

3.5 A ENTRADA OU SAÍDA PELO AMADORISMO

O levante contra essa ordem hierárquica faz aparecer novos sujeitos na imagem, como a família de André Novais, as mulheres da Vila Mariquinhas, Roseli e Breno, e os garotos do bairro Nacional, atores (e aqui abandono o uso do “não profissionais” e “não-atores” entendendo que isso não cabe mais diante de um outro olhar sobre a performance desses

atores e atrizes) que restituíram ao cinema o lugar do qualquer⁸⁸ um na cena. Os filmes constroem um espaço na partilha do sensível do cinema brasileiro que demonstra um sintoma de uma produção audiovisual coletiva, fora dos grandes centros, de baixo orçamento e com sujeitos periféricos e identidades não pré-fixadas.

Como sintoma, os filmes retomam um passado que nunca deixou de estar presente no cinema brasileiro como o “amadorismo”⁸⁹ que fez parte do início das realizações brasileiras. As primeiras produções dos ciclos regionais foram feitas por aventureiros do cinema, com filmes chamados pela crítica do período de “amadores” em função da falta de tratamento técnico quando comparados com as produções estrangeiras.

Em Minas Gerais, por exemplo, a realização do cinema silencioso ficou concentrada nas cidades de Belo Horizonte, na zona da mata mineira como em Cataguases, Juiz de Fora e Barbacena (cidades próximas do Rio de Janeiro), e Pouso Alegre, próxima a São Paulo. Segundo Sheila Schvarzman (2018), os realizadores residentes em Minas eram os exibidores de filmes ou pessoas que trabalhavam com alguma coisa que pudesse ser importada para a prática cinematográfica, como os fotógrafos. Em São Paulo, no início do cinema, os realizadores se juntaram aos grupos de teatros amadores na formação dos elencos para os filmes.

Foi observado pela crítica em jornais dessa fase do cinema brasileiro a técnica cinematográfica e como os temas eram representados. Sobre os temas, pesava os conteúdos nacionais, elementos que inseriam as riquezas do país de alguma forma, como o café, o açúcar, as grandes fazendas, além de fatos históricos e festas tradicionais como o carnaval. Em relação à técnica, a referência era o cinema europeu e norte-americano, ao se produzir uma imagem próxima desse cinema estrangeiro, a qualidade necessariamente aumentava, como podemos notar nesse comentário publicado no Correio Paulistano em 1918 sobre uma produtora do Paraná:

A indústria cinematográfica no Brasil, que antes da Guerra não prometia ir muito longe, com aqueles seus horrorosos filmes de provocar lágrimas ao

⁸⁸ Uma concepção interessante sobre isso foi feita por Susana Viegas e Felipe Diniz no trabalho “Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo” (In: Atas do VII Encontro Anual da AIM, 2017, Lisboa) sobre o personagem-qualquer. Para os autores, seguindo a concepção de “qualquer” formulada por Agamben (2013), o personagem-qualquer é “produzido como um traço cujas identidades se desfazem em detrimento da expressão de uma singularidade em devir. Os personagens nunca chegam a ser uma identidade, uma vez que suas marcas são constituídas através de um plano de expressão fílmica que carrega elementos paradoxais” (2017, p. 22).

⁸⁹ A partir das leituras sobre a história do cinema brasileiro, como os textos da recente publicação “Nova história do cinema brasileiro” (2018), é possível fazer uma espécie de percurso das produções nacionais pelo caminho traçado pelo amadorismo

infeliz que tivesse a desdita de vê-los, lágrimas que brotavam abundantes aos olhos doridos do mártir espectador, não pela sentimentalidade do que em cena se passava, mas pela imperfeita reprodução, apagada e tremeluzente – hoje, entretanto, volvido três anos, se apresenta mais aperfeiçoada, produzindo já películas boas quase todas, ótimas algumas. (apud SOUZA, 2018, p. 183)

O que fica claro nesse trecho é a lógica atrelada à qualidade de um filme a partir de sua produção, tendo como referência o cinema praticado fora do Brasil. Impera para a crítica, e, por sua vez, para o público, a qualidade de uma imagem com nitidez, com temas brasileiros, belas imagens e atores com bom desempenho. Hollywood já se tornara, a partir dos anos 1920, no Rio de Janeiro, “sinônimo de cinema” (Rafael de Luna Freire, 2018) com seu sistema industrial bem consolidado a partir do tripé: estúdios, atores e atrizes estrelas e gêneros cinematográficos.

No entanto, o Brasil estava longe de concretizar a mesma façanha norte-americana. A corrida pela industrialização do cinema brasileiro se via diante de diversos problemas, o mais profundo deles, que assola até hoje a monetarização dos filmes nacionais, é a disputa de bilheteria com os filmes estrangeiros. Antes da Primeira Guerra Mundial, a maior parte das salas de cinema brasileira era ocupada por fitas europeias, seguidas pelas norte-americanas. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a Europa em crise abriu espaço para o domínio do mercado cinematográfico internacional pelos estúdios norte-americanos.

Foi com o advento do cinema sonoro que o mercado cinematográfico brasileiro se viu em um momento favorável na disputa com os norte-americanos. Além dos problemas relacionados à língua, os Estados Unidos precisaram se ocupar do seu mercado interno em função de adaptações de suas salas de cinema e de seus estúdios para os equipamentos de gravação do som, abrindo, com isso, mais espaço para a exibição dos filmes brasileiros nas salas nacionais⁹⁰.

Contudo, houve um aumento dos custos do cinema sonoro, diminuindo com isso a produção nacional (Viera, 2018). Ademais, ocorreu um crescimento da dependência das salas brasileiras em relação à tecnologia norte-americana de equipamentos de som. O sonho de concretizar uma indústria cinematográfica estava ainda um tanto longe de acontecer.

⁹⁰ No entanto, essa “vontade” das produtoras nacionais representou uma falsa esperança para a consolidação de uma indústria brasileira, como coloca José Luiz Viera (2018, p.345-346): “O entusiasmo funda-se na esperança de que o público rejeitaria naturalmente o cinema falado pela incompreensão da língua estrangeira e rejeitaria do mesmo modo a introdução das legendas, que o obrigaria a simultaneamente ver e ler a imagem. Muita confusão se instalou nesse período com as distribuidoras norte-americanas reprisando velhos filmes mudos, enquanto a má qualidade de reprodução sonora dos filmes estrangeiros afastava cada vez mais a plateia dos cinemas”.

Essa vontade por uma indústria do cinema estava atrelada às políticas nacionalistas de desenvolvimento da indústria defendidos pela elite. A pressão pela industrialização nacional repercutiu em medidas protecionistas a favor da taxa alfandegária de produtos importados, extenuando-se às fitas estrangeiras. Com isso, além de encarecer a importação de películas virgens, essa medida econômica repercutiu em uma crise no circuito exibidor que era abastecido por esses filmes.

Decisões governamentais como estas impactaram o caminho do desenvolvimento do cinema nacional. Esse ponto da história me parece ao menos fundamental para fazer um paralelo com o cinema brasileiro contemporâneo. Se volto a essa história é porque não me parece distante do que temos hoje em relação ao mercado exibidor e as produções independentes. As políticas públicas voltadas ao cinema a partir dos anos 1930 visavam a criação de um mercado para os filmes nacionais. A regulamentação da obrigatoriedade da exibição de ao menos uma fita brasileira só foi colocada em prática em 1934 no governo de Getúlio Vargas (um curta nacional foi obrigado a ser incluso em cada programa).

A produtora *Cinédia* fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga foi considerada a primeira indústria no sentido clássico, isto é, que seguia os padrões de Hollywood apresentando: instalações fixas com equipamentos, hierarquização de equipes e contratos de trabalho exclusivo com atores e atrizes. As produtoras Atlântida (1941) e Vera Cruz (1949) vão seguir essa mesma linha industrial.

Em relação aos princípios estéticos desse período nos anos 1930, as críticas cinematográficas vão apoiar o estilo de cinema dominante, como a revista *Cinearte*⁹¹ que, segundo Vieira, além de defender o modo de produção hollywoodiano⁹² baseado no *star system*⁹³ (o culto às estrelas de cinema) e no sistema de estúdios, aclamava por um cinema “clássico da continuidade, da fluência e clareza narrativas” (VIEIRA, 2018, p. 349). Afora a referência estética (também importada do cinema norte-americano) que vai determinar a “boa aparência” do cinema brasileiro com celebração dos padrões de beleza (branca hegemonicamente) de atores e atrizes jovens, além das belezas das paisagens naturais e urbanas, ressaltando a modernidade e o progresso.

⁹¹ Revista fundada em 1926 por Mário Behring e Adhemar Gonzaga no Rio de Janeiro.

⁹² Baseado no sistema de indústria, na constituição de estrelas e nos gêneros cinematográficos.

⁹³ Estrelas de cinema que influenciavam desde o estilo à promoção dos filmes no circuito exibidor. Segundo Laura Mulvey (1996, p. 125): “Multidões eram atraídas às salas de cinema por nomes de estrelas e poster (exibição), os exibidores eram forçados a mostrar filmes feitos por companhias que contratam estrelas populares (distribuição), e estrelas populares eram lançadas e promovidas em filmes apropriados (produção)”.

É essa produção estrangeira tomada como base para a realização de um “bom filme” que o Cinema Novo vai se contrapor. Na contracorrente das produções industriais na linha dos estúdios da Atlântida no Rio de Janeiro e da Vera Cruz em São Paulo, forma-se um cinema independente tentando se alinhar com outros mecanismos de financiamento que não dependesse de retornos de bilheteria. Faço aqui apenas uma introdução a esse amplo debate para pensar como o cinema brasileiro foi fundado primeiro em uma experimentação de aventureiros amadores para em seguida tentar uma consolidação como uma indústria seguindo o modelo dos estúdios norte-americanos, isso na sua fase antes do Cinema Novo.

Voltar ao início do cinema brasileiro, é uma forma de entender o cinema contemporâneo delineando linhas parecidas com essa fase inicial. Não no sentido de um retorno, mas de uma história que sempre existiu e que foi traçada seguindo os rumos de uma lógica “evolutiva”⁹⁴ associada ao cinema estrangeiro, que reina(va) nas bilheterias das salas brasileiras. Em uma leitura dialética da história, o presente mostra como o “amadorismo” reinventou o lugar de qualquer um na partilha do sensível, seja por meio da atuação ou referenciando um estilo amador e não apenas nos filmes destacados aqui, como também em diversas mídias sociais e programas televisivos.

A importância de sublinhar esses filmes e de retomar a história do cinema brasileiro está em mostrar como a reinserção desses sujeitos no cinema, “dos(as) aventureiros(as)”, expõe, ao menos, as falhas⁹⁵ de uma produção dominante e convencional a qual promoveu (promove) a exclusão de temas e de corpos, hierarquizou (hierarquiza) assuntos e estilos, impôs (impõe) regras de realização e subjugou e subjugou ainda o mercado exibidor e distribuidor.

⁹⁴ Para Bazin (2014), a evolução tecnológica implica diretamente na criação de novas possibilidades estéticas no cinema, isso é o que ele analisa no texto “A evolução da linguagem cinematográfica” (2014).

⁹⁵ Aqui diálogo com Didi-Huberman (2016, p.422) quando diz que “tornar sensível (rendre sensible) seria tornar acessível, pelos sentidos; mas também tornar acessível o que nossos sentidos e nossas inteligências não sabem perceber sempre como ‘produtores de sentido’: alguma coisa que aparece somente como falha no sentido, como indício ou sintoma. Mas, em um terceiro sentido, tornar sensível quer dizer também que nós mesmos, diante dessas falhas e sintomas, nos tornamos sensíveis a alguma coisa da vida dos povos – a algo da história – que nos escapava até então, mas que nos olha diretamente. E nos tornamos sensíveis ou sensitivos a algo de novo na história dos povos a ponto de desejarmos, em consequência, conhecer, compreender e acompanhar essa história”.

4 PERFORMANCE EM ESTADO DE LUTA

Um cinegrafista acompanha três pessoas, dois homens e um garoto. O lugar parece um bairro de periferia, ao redor, há casas em construção, o chão é de terra batida. Os três conversam sobre algo mas não escutamos o diálogo (Fig. 71). Não sabemos quem são e nem onde estão. A câmera, por estar na mão, apresenta tremidos e momentos sem foco. Em seguida, vemos, de longe, o três conversando, sem novamente entender suas falas. Eles conversam e depois se aproximam da câmera. Um dos três diz que Pedro veio de Recife e já esteve ali. Então, ele apresenta o homem que está com ele, Kadu, para as pessoas fora de quadro. Essas pessoas no antecampo também são apresentadas sendo uma delas Pedro, quem opera a câmera, e Lu, do Forum.doc⁹⁶. A caminhada continua, o garoto que os acompanha comenta com Kadu, “Na missão com Kadu” (NA MISSÃO..., 2016, 2 min), até chegarem em uma casa onde começa uma nova rodada de apresentações.

Figura 71: A conversa parece ser sobre as filmagens. De amarelo, é o garoto que fala "Na missão, com Kadu"; o do meio é Kadu e o da direita é Aiano.



Fonte: frame do filme *Na missão, com Kadu*.

Essa sequência abre o curta *Na missão, com Kadu* (2016) dirigido por Aiano Bemfica, um dos três homens dessa abertura e aquele que apresentou Kadu, Pedro Maia de Brito, o

⁹⁶ Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

cinematográfico, e Kadu Freitas, o homem apresentado a equipe. Essas cenas iniciais são fundamentais na exposição dos acordos implícitos entre eles para as filmagens, deixando assim evidente as operações audiovisuais pelas quais o filme foi construído. Mesmo não sabendo quais acordos foram feitos, a câmera, ao longe, parece firmar uma presença que testemunha e concretiza um modo de se trabalhar com o dispositivo cinematográfico. Ou seja, a imagem e o som se voltam para o conteúdo da cena, para aquilo que importa ser mostrado: aqueles personagens e suas histórias. Além disso, demonstra uma dimensão dos acordos feitos que deixa evidente a relação construída pelo antecampo, ao longe, então, a câmera aguarda o estabelecimento do acordo, é preciso mostrar isso porém sem explicitar seu teor.

Eles seguem a caminho de uma casa, lá eles comentam sobre a opressão policial que ocorreu em uma manifestação por moradia no dia 19 de junho de 2015. A passeata ia em direção à Cidade Administrativa, em Belo Horizonte, sede do Governo de Minas Gerais. Kadu narra como o ato começou pacífico, com a presença de crianças e idosos, e terminou de forma violenta com o ataque das tropas policiais. Da experiência trágica, eles tiraram ensinamentos, como o garoto de amarelo que agora vai munido de um vidro de vinagre⁹⁷ para as manifestações. Kadu relembra, junto com Aninha (uma das manifestantes e moradora da casa) e com tristeza, esse dia da marcha e como, a partir desse dia, ficou claro para ele, por ter sentido no corpo a violência e presenciado essa violência em outros corpos (como de uma senhora que perdeu a vista), o poder que o Estado possui (aqui representado pela força policial). A ação policial logo aconteceu sobre o corpo dos manifestantes em uma macha pacífica, tendo sofrido diversas sequelas, enquanto os agentes da violência nada sofreram, tampouco foram responsabilizados. A passeata manifestava o direito à moradia organizada pelos moradores da região de Izidora, norte de Belo Horizonte na divisa com Santa Luzia, onde, desde 2013, sedia a Ocupação Vitória, Rosa Leão e Esperança.

Inicialmente, a câmera acompanha a fala de Kadu em um plano aberto, distante, mostrando Aninha ao seu lado e ele sentado no sofá no canto do quadro (Fig. 72). Mesmo não estando ao centro, ele concentra a atenção pela maneira como lembra o acontecido e pelo conteúdo do seu depoimento. Kadu narra com detalhes a maneira como se deu a repressão policial, agora em um plano mais fechado, com a câmera na mão (chega a perder o foco em alguns momentos).

Figura 72: Na casa, Aninha e Kadu relembra o dia da manifestação.

⁹⁷ Ajuda a aliviar as irritações na pele causadas pelas bombas de gás lacrimogênio usados como arma de efeito moral durante as repressões policiais em manifestações ou revoltas populares.



Fonte: frame do filme *Na missão, com Kadu*.

É curioso como, por uma fragmentação da montagem, a fala de Kadu aparenta uma história onírica. Kadu começa falando que, no dia do ato, sonhou com um homem armado ameaçando as pessoas, um sonho similar que, coincidentemente, uma outra manifestante também teve. Em seguida, ocorre um corte seco no meio da fala de Kadu, emendando uma fala sua sobre um negociador que ordenou o lançamento de bombas em todos os presentes na manifestação, incluindo os policiais. Ele narra de uma forma tão trágica que parece ainda estarmos ouvindo sobre o sonho antes de acontecer o corte, pois parece fora da realidade a repressão que sofreram. A montagem intenciona essa relação pelo nível surreal de como se deu a repressão policial, semelhante, segundo ele, a um campo de concentração. Enquanto Kadu narra, a câmera parece flutuar, ela se movimenta levemente de um lado para outro tentando acompanhar seu ritmo ao longo da fala. Essa câmera na mão é importante para o formato no filme. Encerrado o depoimento de Kadu, já à noite, a equipe continua acompanhando os moradores andando pelo bairro. As imagens parecem debilitadas pela falta de luz, dificultando mais ainda a estabilidade do foco.

Após essa primeira parte do filme mostrando o depoimento de Kadu sobre a repressão, começa uma sequência com os moradores do bairro reunidos para ver as imagens gravadas no dia na manifestação. Essas imagens foram colocadas na internet para denunciar a repressão policial. A equipe do filme alerta aos espectadores ali que vai exibir as imagens produzidas por eles mesmo, sem edição, na ordem como foram gravadas. Há, em seguida, um plano aberto mostrando os moradores assistindo às imagens (Fig. 73), pelo som, fora de campo, é possível identificar a voz de Kadu vindo das imagens as quais assistem. Depois é feito um corte seco e

começa uma imagem diferente esteticamente dessas imagens anteriores. A imagem, que antes estava na proporção 16:9, torna-se 4:3, mostra, em um plano aberto, uma grande rodovia duplicada (Rodovia MG-010), tendo de um lado o movimento dos carros e do outro, onde a câmera está, o deslocamento de pessoas, sem carros. Ouvimos, então, Kadu, no antecampo. É ele quem segura a câmera e narra as ações. As imagens são feitas como um registro da manifestação pelo direito à moradia, é isso o que demonstra ser antes do estouro da repressão policial.

Figura 73: Moradores vendo as imagens de Kadu.



Fonte: frame do filme *Na missão, com Kadu*.

Antes de seguir para o estudo dessa parte do filme, é fundamental entender como se deu essa passagem de um tipo de imagem para outro. Essas imagens que se iniciam após a cena dos moradores vendo as filmagens funcionam como um contraplano, vemos o que aqueles espectadores veem. O uso do contraplano implica uma forma de criar identificação com os espectadores, colocando-nos em seu lugar, como um plano subjetivo. A mudança de posição é fundamental para a criação de engajamento que o filme intenciona. É uma estratégia semelhante aquela usada por Uchoa na cena em que Neguim provoca Junim, no centro do quadro, em um plano médio frontal, quando ele diz “você está achando que é quem?”. Essas imagens em *Na missão, com Kadu* parecem também agora direcionadas a nós.

Seguindo no estudo, o plano-sequência de Kadu começa mostrando, então, uma rodovia com diversas pessoas na pista formando uma passeata. As tropas policiais acompanham a manifestação. As imagens são narradas pela voz de Kadu, contextualizando e direcionando nosso olhar dentro do enquadramento aberto. Ele repete diversas vezes que se trata de uma

manifestação pacífica por direito à moradia ao mostrar a tropa de choque. Há uma clara intenção, desde o início, de direcionar o entendimento sobre o que acontece ali para os futuros espectadores dessas imagens. A fala de Kadu, dessa forma, demonstra seu entendimento acerca do audiovisual como instrumento político e mobilizador. Outros manifestantes chamam a atenção dos policiais para a presença de crianças, reforçando o que as imagens apontam. Kadu mostra como a passeata transita pela tropa de choque sem criar tumulto, direcionando, ainda, a câmera para o céu onde um helicóptero ronda a manifestação. Os policiais, no entanto, tentam impedir a passagem dos manifestantes que continuam tentando deslocar e, assim, o confronto se inicia, com a tropa acuando as pessoas nas laterais e jogando bombas de efeito moral para dispersá-los.

Kadu, então, grita desesperadamente aos policiais que informando sobre a presença de crianças na manifestação enquanto filma alguns deles chutando e atirando bombas gratuitamente nos manifestantes. A câmera, agora, se torna necessária, Kadu não pára de filmar, registrando imagens de violência e injustiças, ao mesmo tempo que tenta impedir os atos dos policiais pelo grito. Em um momento, seus dedos chegam a ficar na frente da lente da câmera emoldurando as imagens (Fig. 74).

Figura 74: Momento em que Kadu coloca os dedos na frente da lente.



Fonte: frame do filme *Na missão, com Kadu*.

Acompanhado de uma mulher e algumas crianças, Kadu começa a se afastar do tumulto próximo aos policiais indo até a pista da rodovia onde diversos carros passam. À medida que caminha entre os carros, ele grita dizendo que é isso que o governo faz com os manifestantes; interpela os motoristas sobre se acham correto o que os policiais fazem ali. Dessa forma, ele

chama as pessoas no local para agir de alguma forma, contudo, os carros não param e ninguém se mobiliza.

Da mesma forma como apela aos motoristas, Kadu chama a atenção de um possível espectador para aquelas imagens. Ele diz mostrando as crianças: “olha a situação disso daqui, gente?” (NA MISSÃO, 2016, 18 min). Reafirmando a potência do audiovisual como registro e como testemunho. Pela câmera, Kadu amplia o alcance do seu olhar e sua presença como testemunha daqueles eventos. A câmera na mão e os movimentos tremidos, as imagens de si, o plano-sequência constroem um registro que demonstra a presença de Kadu no ato da filmagem. As imagens amadoras compõem um regime de visibilidade contemporâneo no qual enuncia um acontecimento verídico a partir de seus efeitos de real intrínsecos. Podemos relacionar a presença de Kadu nas imagens, seu rosto, seu braço, seus dedos, que guiam nosso olhar dentro do quadro, como um gesto performativo. Ele é chamado por outros manifestantes a continuar o registro e flagrar mais imagens de violência, mantendo ainda sua fala direcionada ora ao governo, ora aos futuros espectadores dessas imagens.

A performance de Kadu para o olhar externo diluiu a fronteira do documentário com a ficção, como se ele tivesse se colocado naquela situação, vivendo o acontecimento ao mesmo tempo que a filmava. Suas imagens funcionam como um ato performativo, nos moldes de uma proposta artística que engaja o espectador na experiência de uma obra aberta e processual pelo *performer*. A imprevisibilidade do evento permite essa abertura da ação que é mostrada sem corte; como acontecimento importa mais sua experiência do que o produto final. A atuação de Kadu se torna uma performance cuja encenação de si é voltada para o olhar do público. Ao colocar a si mesmo na situação, seu corpo passa a sofrer a violência dos policiais. Em outro momento, eles tentam se aproximar do local onde estourou o confronto, mas precisam recuar em função do gás de pimenta, Kadu, então, começa a descrever o cheiro de pimenta no ar. Seu corpo sofre os efeitos do gás, tornando-se, assim, também parte referente dos acontecimentos.

Em outro instante, Kadu vira a câmera para filmar seu rosto e de uma criança que está em seu colo; com isso, ele mostra os efeitos do gás, o desespero da criança que chora pedindo para ir para casa, enquanto ele diz o que sente olhando para a câmera, ofendendo os policiais, o governo, o próprio Pimentel (governador de Minas em 2015). Agora, a câmera não apenas testemunha como também se torna um instrumento de ataque. Kadu inverte “o eixo da câmera, que deixa de produzir evidências da violência e brutalidade policial para testemunhar e catalisar uma contra-narrativa, em modulações crescentes de indignação e revolta, ao modo de um contra- ataque” (CESAR, 2017, p. 4). As imagens terminam com os gritos de Kadu, que, no fim, aproxima sua boca da câmera (Fig. 75), cobrindo o quadro com ela, é a última imagem que

vemos. No final, aparece uma cartela dizendo que Kadu foi morto quatro meses após as gravações em uma emboscada.

Figura 75: Último plano de Kadu.



Fonte: frame do filme *Na missão, com Kadu*.

Segundo Paula Kimo (2016), a performance de Kadu violenta a própria imagem ao avançar em direção ao campo do visível, convocando “o futuro da imagem na sua própria gênese” (KIMO, 2016, p. 259). Essas imagens de Kadu circularam pela internet como uma denúncia da repressão policial na manifestação, logo, foram produzidas por ele para serem vistas. Seria, então, um Kadu *performer* que traz visibilidade para uma questão social e política, inserindo a si mesmo neste quadro do visível. As imagens de Kadu produzidas na urgência do acontecimento são imagens insurgentes no sentido atribuído por Kimo e Veiga (2017) como sendo aquelas produzidas na urgência de um acontecimento no âmbito de disputas políticas. As autoras atribuem também a essas imagens um caráter performativo uma vez que são produzidas durante a cena, passando também a experienciá-la; sendo a performance de Kadu calcada em um corpo-câmera. Ou seja, a imagem também como um acontecimento o qual engendra efeitos no corpo daquele que filma. Não criam apenas a visibilidade da disputa política, como também mobilizam a instauração da cena.

Uma constelação de vídeos gravados em manifestações foi assim divulgada no ambiente digital como denúncia, como uma maneira de resistência. Tais como as próprias imagens de

Kadu. Contudo, quando são incorporadas em um curta-metragem, ocorre uma mudança política ao assimilá-las agora em um outro regime estético. Vê-las não mais atreladas àquilo que referenciam, ou seja, imagens que denunciam a repressão policial durante o ato, mas sim dentro de um contexto cinematográfico formado por outros códigos imagéticos, um outro regime de construção e exibição da imagem.

O filme, portanto, não se divide em duas partes distintas, como se essa primeira parte fosse um presente da diegese e a segunda, imagens do passado mostrando o dia da manifestação. Há um encadeamento entre essas cenas, uma continuidade entre elas criada pelas operações artificiais dos códigos cinematográficos. Isso para criar envolvimento com as cenas seguintes, para nos colocar, pela relação de sutura provocada pelo campo/contracampo, nas imagens de Kadu, ou melhor, na missão, com Kadu. Trago o conceito de sutura definido por Dayan que o analisa como parte dos códigos usados no cinema clássico:

O olhar do ausente é o de um ninguém, que se torna (com o contracampo) o olhar de um alguém (um personagem presente na tela). Estando na tela, ele não pode mais competir com o espectador pela posse da tela. O espectador pode retomar sua relação anterior com o filme. O contracampo 'suturou' o buraco aberto na relação imaginária do espectador com o campo fílmico, através de sua percepção do ausente. Esse efeito e o sistema que o produz liberam o imaginário do espectador com o objetivo de manipulá-lo para os seus próprios fins. Além de liberar o imaginário, o sistema de sutura também controla uma produção de sentido (DAYAN, 2005, p. 33).

Não percebemos essa passagem de um tipo de imagem para outra como uma quebra na construção do curta, elas fazem parte do filme tanto quanto as imagens iniciais. Isso justifica inclusive a assinatura de Kadu na direção do filme. Logo, encaixa-se em um esquema de transparência no uso da montagem. A ideologia que o filme carrega está a salvo pelos códigos cinematográficos, aqui está o gesto político do uso da linguagem dominante para se voltar contra a ideologia dominante, tornando-se um instrumento de formação e engajamento às causas sociais. Logo, já não se trata apenas das performances de Kadu, mas também das próprias imagens. São imagens-performativas que criam dissensos dentro dos filmes, não deixando as imagens se fecharem em uma finalidade, quebrando sua hierarquia, criando o campo político no qual essas imagens entram em disputa.

Os plano-sequências de Kadu se tornam imagens políticas não apenas por seu conteúdo de denúncia acerca da injustiça e da violência que sofreram, como também por terem sido incorporados ao dispositivo fílmico, que agora se lança para um outro devir, não mais o devir das imagens de Kadu filmadas na urgência do evento. Essas imagens de Kadu constituem um

lugar na partilha do sensível destinado à denúncia e ao testemunho da violência e injustiças, como a internet ou em canais de jornalismo livre virtuais ou até televisivos. Dessa forma, o filme criou um modo de inserir essas imagens redistribuindo seus lugares em uma nova partilha daquilo que fica fora do cinema, ou seja, o plano-sequência de Kadu. Logo, não ocorre uma renúncia ao cinema a favor da causa social, pelo contrário, faz uso do cinema como espaço do sensível para refazer a distribuição dos indivíduos na partilha. Não seria essa também a própria luta de Kadu por moradia, uma redistribuição literal dos espaços de habitação na região de Izidora?

A inserção das imagens de Kadu o introduz, portanto, na arena política e estética onde é feito e refeito o destino das imagens, tanto as produzidas para o filme na primeira parte como as imagens gravadas no ato da manifestação da segunda parte. As imagens ocupam um espaço no filme como a ocupação de Castiel no final de *Inabitáveis*, como também a ocupação de Gatto e Rubens no casarão da Lapa.

4.1 *ESTAMOS TODOS AQUI, É SOBRE ISSO*

Há um curta-metragem em específico que vale ser estudado aqui em função de seu modo de produção, de sua proposta temática e de seu dispositivo. *Estamos todos aqui* (Chico Santos e Rafael Mellin, 2018) começa com uma imagem da região portuária de Santos ao fundo e uma comunidade ao redor de uma linha ferroviária. Em seguida, uma mulher é entrevistada (Fig. 76), ouve-se fora de quadro a voz de alguém fazendo perguntas, a mulher fala sobre como foi parar naquele lugar depois de ter sua casa (barraco) demolida. Ao vazar a voz fora de quadro e o tipo de enquadramento (mulher centralizada olhando para o canto esquerdo do quadro), o curta dá indícios de se tratar de um documentário. Esse início lembra o começo do curta *A cor do fogo e a cor da cinza*, que também aponta o uso do formato documental ao introduzir uma voz fora do quadro e o mesmo tipo de enquadramento.

Figura 76: Moradora dando entrevista no início do filme.



Fonte: frame do filme *Estamos todos aqui*.

Em seguida, entra o título do filme com destaque ocupando grande parte da tela e uma trilha com batidas de funk. Na sequência, uma personagem canta sob a mesma trilha do título do filme: “bicha, preta, pobre, vadia, degenerada, que se foda o trabalho, eu não vou me escravizar” (ESTAMOS..., 2018, 1 min). Depois, a mesma personagem está no sofá de uma casa sendo acordada por uma mulher; ela, agora, desperta, olha para a câmera e diz: “Salve, salve, meu nome é Rosa Luz e ontem a minha personagem foi expulsa de casa. Fui agredida, espancada, humilhada pelo meu próprio pai. Fui abrigada nessa casa, mas só por essa noite. Meu nome é Rosa, não Lucas” (ESTAMOS...,2018, 2 min). Depois da fala, a câmera faz um movimento em direção ao contracampo onde estão crianças, jovens e mulheres olhando alguns para câmera e outras para Rosa (Fig. 77).

Figura 77: Pessoas assistindo a fala de Rosa para a câmera.



Fonte: frame do filme *Estamos todos aqui*.

Na linha do que venho demonstrando, os inícios dos filmes estudados aqui explicitam suas escolhas formais. Neste, o começo transparece os códigos cinematográficos tanto do formato ficcional e como do documental. Essa fala de Rosa cria uma intersecção entre o fora de campo (as pessoas que assistem a sua fala) e a cena. Ao virar a câmera para fora da cena de Rosa, não vemos uma equipe filmando, como aconteceria no espaço do antecampo no filme documental ou nos bastidores no cinema ficcional, e sim membros da família que a abriga, que também são personagens do filme, que, como Rosa, direcionam o seu olhar para a câmera. Rosa é interpretada pela mulher trans multiartista Rosa Luz (rapper, fotógrafa e atriz). Sua fala expõe uma indeterminação entre as pessoas gramaticais quando diz “minha personagem” e depois “eu fui”. Ela assume, portanto, o papel da personagem, porém trazendo a si mesma para a cena, fabulando aspectos de uma realidade que atinge diversas pessoas trans.

O filme se passa na favela Prainha que ocupa uma região próxima à linha de trem na zona portuária de Santos. A ocupação abriga mais de 2 mil famílias e sofre constantemente com despejos, violências policiais, além da própria vulnerabilidade do local. Rosa, ao ser expulsa de casa, busca construir um barraco ali ou, ao menos, tentar entrar na lista dos contemplados no projeto de PAC⁹⁸ que visa dar apartamentos aos habitantes da comunidade. Ao longo do filme, os moradores dão entrevistas sobre o que passam ali, como entendem as ações do governo, a exploração das relações de trabalho entre as classes, além da luta de Rosa para construir sua casa.

⁹⁸ Faz parte do projeto Favela Porto Cidade desalojar os moradores para a expansão da região portuária e levá-los para um conjunto habitacional do Parque da Montanha. A ação é promovida pelo Programa de Aceleração de Crescimento do Governo Federal em comunhão com o município de Guarujá.

No decorrer do filme, os moradores e moradoras são convocados(as) a opinar acerca do destino de Rosa na história. Em um momento, é perguntada a moradora, a mesma daquela no início do curta, sobre qual deveria ser o final de Rosa no filme, ela diz: “ela tem que continuar lutando e não desistir” (ESTAMOS..., 2018, 13 min). Essa fala é coberta por imagens de Rosa correndo, em um momento ela pára de correr antes de ir de encontro à câmera, sendo mostrada duas vezes; ela, ao parar, olha em direção à câmera (Fig. 78).

Figura 78: Rosa parando antes de trombar com a câmera. Em *off*, uma mulher narra um final para Rosa.



Fonte: frame do filme *Estamos todos aqui*.

A repetição feita pela montagem é interessante porque indica a construção da cena, demonstrando como é possível escolher seu destino, voltar a cena e dar outras possibilidades para a história. Essa construção é fundamental ao filme já que foi pensado como um trabalho coletivo segundo seu processo de realização:

Fizemos emergir este filme como fruto de uma prática política: um processo de criação coletiva realizado com moradoras e moradores da Favela da Prainha. Partimos das histórias reais que ocorrem no local; despejos, abusos e violências praticadas através do Estado, esfacelamento dos vínculos comunitários que levam a fobias de todo o tipo. A ficção aqui foi utilizada como lugar de se imaginar (e também de ensaiar) as mudanças que desejamos. (COLETIVO BADOQUE, 2018)⁹⁹

⁹⁹ <https://www.coletivobodoque.com.br/estamos-todos-em-aqui> Último acesso: 20 de maio de 2021.

Logo, Rosa representa uma possibilidade de pensar sobre as diversas formas de ações e modos de se controlar um destino, assim como de fabular o real. A montagem, fase na qual a direção determina como ficará a obra acabada, indica a participação dos moradores nas escolhas formais do produto final, portanto, demonstrando um possível trabalho compartilhado. Além disso, essa cena demonstra que Rosa não é a única personagem em devir no filme, os habitantes da comunidade também o são, já que encenam no filme e intercedem na construção de sua personagem. Ao fabularem seu destino, fabulam a si mesmos, tal como intenciona o processo de realização do filme.

O filme instaura uma experiência aos moradores e moradoras da ocupação, assim como ocorre no longa *Era o Hotel Cambridge* como veremos em seguida, criando um acontecimento onde performatizam a si mesmos. O curta é distribuído creditando como direção Chico Santos e Rafael Mellin, pois, para festivais de cinema, a equipe precisa ser creditada seguindo um certo modelo de catalogação. Todavia, no site do coletivo Bodoque, que realizou o filme, os diretores são apresentados como responsáveis pela direção do processo coletivo. Isso não necessariamente indica uma horizontalização da equipe, como se as tomadas de decisões tivessem sido feitas por todos de modo igualitário, porém marca a incorporação no curta dos moradores e moradoras do local durante seu processo de construção.

A narrativa do filme parece incipiente pela fragmentação das cenas ora mostrando as ações de Rosa, ora depoimentos da comunidade. Ela age de várias formas ao longo do curta: cria um currículo, constrói sua casa, tenta entrar na lista da PAC, arruma-se para um possível trabalho de prostituição (isso é apenas sugerido pelo contexto em uma conversa com um personagem que se travestia e se prostituía para sobreviver, ele apresenta uma história de vida semelhante à da personagem Rosa). Parece que acessamos ao resultado de uma experiência produzida com a comunidade, algo que aponta para além do curso da narrativa. Portanto, não seria um curta que apresenta um tema político apenas, também é um filme que carrega em sua gênese uma prática política (como o próprio coletivo menciona). Por isso, designo como “acontecimento”, ao passo que o produto final não é necessariamente o prioritário do processo fílmico, apostando, assim, mais na criação de experiências de fabulação. O filme, com isso, deixa de ser apenas um produto voltado para o consumo, podendo servir também como um modo de intervenção no cotidiano daqueles que participaram dele.

Por fim, vale mencionar a semelhança do curta com *Inabitáveis* em relação às atuações de Rosa Luz e Castiel Vitorino. Em ambos, elas trazem aspectos de si às suas personagens, esvanecendo os limites que separam a si de seus papéis. Dessa forma, designam mais

características da performance como atuação artística do que a encenação tradicional – que separariam as atrizes de suas personagens. Assim a performance de Rosa e de Castiel se junta as imagens insurgentes e encenadas em *Na missão, com Kadu*, tornando-se imagens-performativas que suspendem as fronteiras pré-estabelecidas dos formatos e criam acontecimentos outros, abrindo espaço para refazer a distribuição política na partilha do sensível.

4.2 O CHEIRO DA MEXERICA EM *ERA O HOTEL CAMBRIDGE*

Ao som de carros, motos, ônibus, buzinas, são mostradas fachadas de prédios antigos grafitados, com janelas cobertas por cortinas de papelão ou tecidos, alguns escritos pintados nas paredes como “queremos moradia”. São distintos prédios do centro de São Paulo, capital. Em seguida, uma mulher guarda seu carrinho de reciclagem em um dos prédios, a câmera faz uma panorâmica para mostrar a entrada fechada desse prédio onde ela guarda o carro. Pela porta atrás de uma grade, a câmera adentra nas entranhas do prédio na forma de canos descobertos. O som agora é envolto por ruídos abafados, como se estivéssemos submersos na água. Os canos são iluminados por uma luz focada no centro, deixando a imagem com uma vinheta escura, parecendo ter sido iluminado por uma lanterna. Essa mesma luz é trêmula, criando uma flicagem sutil. Em seguida, são mostrados os fios expostos das paredes; o som se torna agudo, lembrando os barulhos emitidos por aparelhos elétricos. As imagens continuam mostrando elementos de um prédio antigo abandonado pelo desgaste de suas paredes. O som preenche esses espaços com movimentos, indicando o barulho de uma torneira pingando, enquanto a imagem apenas mostra um chuveiro desligado. As imagens, então, lembram *stills*, tal como cenas congeladas, contudo, deixando à cargo da banda sonora inserir a passagem de tempo e o movimento (Fig.79).

Figura 79: Composição com imagens do início do filme.





Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

Das imagens subterrâneas do prédio, agora vemos a câmera subir pelos andares superiores, mostrando diversas janelas, algumas delas quebradas. Agora, quem faz o movimento entre as imagens fixas é a montagem, enquanto o som emite ruídos estranhos, lembrando efeitos sonoros de uma nave espacial. Essa sequência termina com imagens de uma escada feita com plano *contra-plongé* absoluto, o som parece do vento que passa sem obstáculo pelo vão da escada.

Essa primeira sequência mostra o prédio como se assemelhasse a um ser vivo com órgãos, veias, ossos e neurônios, ou o que quer que signifique aqueles canos, fios e janelas. É avivado pelo som e pela montagem que dão movimento as imagens, que introduzem ações no extracampo. O edifício era o antigo Cambridge Hotel, fundado no início da década de 1950, em um lugar privilegiado no centro de São Paulo, no início da Avenida 9 de julho. Era um hotel de luxo que recebia hóspedes ilustres. Em 2002, o hotel foi fechado após ter passado por uma crise financeira que acometeu diversos estabelecimentos comerciais no centro de São Paulo em razão da mudança do foco econômico da região central para a região da Avenida Paulista e Faria Lima e sua consequente deterioração. Não é gratuito, portanto, esse início do filme ser dedicado às entranhas do prédio como se aludisse as memórias guardadas nele e que, hoje, abrigam novas lembranças e uma nova finalidade com o Residencial Cambridge¹⁰⁰. Em 2012, o prédio foi ocupado por cerca de 200 pessoas sem moradia que faziam parte do *Movimento Sem Teto do Centro* (MSTC).

O filme *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) narra as histórias de refugiados e pessoas sem moradia que ocupam um edifício abandonado no centro de São Paulo. Houve um trabalho coletivo de criação do filme envolvendo profissionais da arquitetura, do cinema e da educação, bem como dos próprios moradores do edifício. As cenas são compostas por situações de cotidiano que se passam em um condomínio qualquer como, por exemplo, os encontros entre

¹⁰⁰ Informações encontradas no site do Movimento Sem Teto do Centro <https://www.movimentosemtetodocentro.com.br/residencial-cambridge> Último acesso 20 de maio de 2021.

os moradores na portaria (todos que entram e saem precisam assinar o livro), a chegada de novos moradores e reuniões entre eles.

O longa é encenado pelos próprios moradores do prédio e por atores profissionais conhecidos, como José Dumont e Suely Franco. Moram na ocupação brasileiros sem-teto, bem como imigrantes refugiados de diversos países como Síria, Jordânia e Congo. Essa heterogeneidade de moradores cria uma comunidade diversificada culturalmente. No início do filme, por exemplo, uma mulher explica a Seu Hassan que, no Brasil, as pessoas vivem diferente das pessoas que moram no acampamento na Jordânia, aqui, elas precisam de móveis. Logo, essa multiplicidade cultural é demonstrada de forma descontraída, como a cena de uma discussão sobre os tipos de comida entre brasileiros e estrangeiros enquanto um pão é feito para ser levado a uma outra ocupação. A conversa é bem-humorada, os personagens se provocam: o brasileiro acha estranha a comida japonesa, enquanto o japonês diz que a comida brasileira é “pesada”, já o congolês pensa que, no Brasil, varia-se pouco as refeições (arroz, feijão e carne), e todos riem dos nomes das comidas do Congo. Assim a discussão ganha um tom leve demonstrando a boa convivência entre eles.

Essas cenas fazem parte do início do filme e são inseridas estrategicamente como forma de apresentar seus temas sociais com leveza, sem causar estranhamento ou uma rejeição imediata. Pois há ainda uma perspectiva no entendimento de um público específico que qualifica as ocupações como “invasões” dos espaços privados. Seria para esse público que o filme prepara o caminho de abertura, talvez um tanto conciliador, para a conscientização acerca das ocupações. Isso demonstra um gesto militante do filme que carrega a urgência da questão política envolvendo os espaços de moradia, uma vez que, no mesmo ano do lançamento do filme, 2018, ocorreu um incêndio na ocupação do Edifício Wilton Paes de Almeida, deixando dezenas de pessoas desabrigadas.

Logo em seguida a essa cena, com um tom cômico, o filme introduz sua proposta política envolvendo não apenas as ocupações como também a situação dos refugiados no Brasil. Em uma cena, um congolês vê fotos de pessoas no Congo em seu celular. Depois, são mostradas imagens do Congo com trabalhadores em uma mina de estanho onde um homem fala sobre como as matérias-primas são retiradas dali para serem vendidas na Europa para a construção de eletrônicos, como celulares e computadores. Esta exploração, tanto das matérias-primas dos países africanos, como dos próprios trabalhadores, alimenta os conflitos daquelas regiões. Essas imagens são do documentário *Blood in the mobile* (Frank Piasecki Poulsen, 2010) e contextualizam a situação do Congo. A inserção dessas imagens cria uma espécie de “link” e instaura o primeiro estranhamento no filme (pelo tipo de imagem que se distingue das que são

mostradas). Porém, rapidamente as imagens se justificam na cena posterior quando ele acorda, sugerindo que poderia ter sido um sonho ou uma lembrança de sua vida lá atualizada pelo sonho. Há uma ironia nessa cena que depois será lembrada pelo personagem Apolo (José Dumont) na sequência do ensaio da performance que prepara com os moradores do prédio. O celular, por onde o personagem vê as fotos, representa o motivo pelo qual seu país está em conflito. O dinheiro com a venda do estanho é revertido em armas, mantendo assim o país em constante clima de guerra. Apolo comenta sobre essa ironia que envolve o uso do *smartphone*: foi por causa dele que precisou sair do Congo e é por ele que se comunica com aqueles que ficaram lá. Há, também, o uso de imagens de conversas feitas por *Skype* dos refugiados com suas famílias. Em uma cena, por exemplo, Hassan, refugiado palestino, conversa com sua irmã (Fig. 80), ela narra como está difícil viver na zona da guerra, e chega a mostrar o lugar destruído onde está.

Figura 80: Hassan conversando com sua irmã pelo Skype. Ela mostra como está o local onde vive.



Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

Após essas cenas, aparecem imagens, na Faixa de Gaz, de Hassan. Em *off*, ele fala sobre a Palestina e como é viver no exílio. O lugar parece um acampamento no deserto. Essa sequência pode ser justificada como um fragmento de uma lembrança sua da época que vivia nos campos na Palestina, porém isso não é esclarecido pela narrativa.

É importante notar também como as imagens apresentam uma multiplicidade de formato, não determinando aquilo que foi feito para o filme ou o que foi incorporado pelo filme, aqui reside o estranhamento. Essa indeterminação no uso das imagens, bem como da participação dos moradores do prédio, cria um híbrido entre a ficção e o documental. A

incorporação daqueles que vivenciam os temas retratados corrobora com a autenticidade dos relatos narrados no filme, assim como enseja uma prática política da realização audiovisual que supera a representação, tornando os personagens parte do processo de criação, tal como ocorre na instauração de um acontecimento. Com isso, o filme permite modos de visibilidade de personagens marginalizados, afastando-se dos modos dramáticos de apresentar e construir a narrativa. O filme traz a diversidade dos moradores do prédio, não colocando, no lugar dessas pessoas, atores representando seus papéis (aquilo que tanto desejam os seis personagens de Pirandello). O filme propõe a eles a experiência de encenar e fabular sua vida.

A diversidade exposta pelas diferenças entre os moradores fica clara na reunião de assembleia dos moradores do prédio. A reunião foi organizada por Carmen Silva¹⁰¹, líder da ocupação, para debater o processo judicial em andamento sobre a reintegração de posse que foi deliberada por ordem judicial. O conflito principal do filme é, com isso, inserido: foi dada a ordem de despejo com quinze dias para deixar o prédio. Em um primeiro momento, ocorre a união entre os moradores para lidar com a sentença e recorrer da decisão da juíza. Contudo, logo se dissipa o clima amigável quando vem à tona as diferenças entre os brasileiros e os refugiados, uma vez que ocupam lugares socialmente diferentes. Discute-se, na assembleia, a necessidade de união entre os moradores contra a decisão judicial que prevê a desocupação. No entanto, um refugiado congolês (Fig. 81) coloca que, segundo o estatuto dos refugiados, eles não podem participar de manifestações políticas. A fala do personagem introduz o debate sobre as dificuldades de acolhimento enfrentados por eles quando chegam no país, inclusive no que diz respeito à receptividade dos próprios moradores brasileiros do edifício. A cena mostra as divergências culturais e políticas, e a multiplicidade de pensamentos que habitam a ocupação, assim como as variadas formas de exclusão às quais os diferentes grupos são expostos.

Figura 81: Assembleia mostra a multiplicidade de gente.

¹⁰¹ Ela interpreta a si mesmo pois de fato é líder da ocupação e uma referência política pela luta por moradia.



Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

Dessa forma, o conjunto dos habitantes não poderia ser vinculado a uma categoria unívoca, já que apresenta as contradições presente na junção de diferentes classes sociais, tal como a própria noção de *povo*. Trago aqui a noção de *povo* de Agamben (2015), a qual, segundo ele, apresenta uma ambiguidade semântica, pois diz respeito tanto a um corpo político unitário como também àqueles que são excluídos do próprio sistema do qual participam. Segundo Agamben:

[...] tudo ocorre como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva – corte dos milagres ou campo – dos miseráveis, dos oprimidos, dos vencidos que foram banidos (AGAMBEN, 2015, p. 36).

É interessante como essa concepção se encaixa bem na cena da assembleia, pois, após a fala do congolês, um brasileiro diz que, além de terem que lidar com sua condição de luta por moradia, ainda precisam lidar com os “problemas” dos refugiados, ou seja, enseja suas diferenças e distâncias sociais por serem de nações distintas. No entanto, um refugiado palestino afirma que os brasileiros sem-teto são, como eles, refugiados, porém em seu próprio país. Desse modo, a ocupação passa a ser o local onde as contradições se apresentam como o próprio conceito ambíguo de “povo”. E, com isso, espaço de construção de políticas.

Chegando no final da assembleia, os ânimos são acalmados por Carmen. A câmera circula filmando os moradores do prédio, mostrando diversas discussões, uma conversa entre os congolese, pessoas rindo, andando, até enquadrar Apolo dialogando com outros moradores do prédio; a câmera foca nele no momento que diz: “cadê o foco narrativo?” (ERA..., 2016, 20 min). A pergunta tem uma tônica retórica e reflexiva, onde está o foco da narrativa que ora transita entre o tema dos refugiados, ora retoma o tema da ocupação, ora lembra o conflito principal, ora mostra o cotidiano do prédio, ora conta as histórias de vida dos moradores? É mais uma vez a multiplicidade que aponta o rompimento de uma uniformidade que determinaria um modo de ver o filme, de se identificar com o personagem, de seguir uma história. E são diversos personagens e linhas narrativas possíveis.

Em outro momento, é possível notar mais uma vez essa intervenção reflexiva do filme, remetendo a sua construção narrativa pela montagem. No prédio, há um grupo de pessoas que trabalham com audiovisual fazendo o registro das reuniões e colhendo entrevistas dos moradores. Eles criaram um *vlog* para postar imagens produzidas não apenas pelos profissionais em audiovisual como também pelos moradores (inclusive crianças). A proposta do uso dessa mídia digital é mostrar a rotina do edifício e a história de vida de seus habitantes. É, portanto, uma forma alternativa e independente de divulgar notícias sobre as ocupações, ampliando, assim, o debate sobre isso em relação à opinião pública. Em uma cena, uma personagem (Fig. 82) está editando uma entrevista em um computador na sala de informática do prédio. O monitor mostra o programa de edição com a janela de visualização de uma entrevista com Carmen. A editora dá o comando no programa para ver a entrevista e em seguida a imagem do filme se torna a mesma imagem que ela visualizava ali (Fig. 83), no monitor.

Figura 82: Primeiro é mostrada editora decupando a entrevista de Carmen.



Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

Figura 83: Em seguida, vemos a entrevista da Carmen, sugerindo que o que estamos vendo é aquilo que a editora vê.



Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

A fala de Carmen na entrevista diz respeito ao contexto das ocupações e dos refugiados, servindo mais uma vez tanto para o filme, que traz isso como tema, como para a formação da opinião pública acerca dessa discussão. E a cena continua mostrando que se trata de uma edição quando, ao falar sobre os refugiados, a imagem volta para a personagem editando, mostrando as ações dela no monitor: ela pausa o vídeo, abre uma outra janela e seleciona a pasta “refugiados”, abrindo uma nova imagem, agora de Kazongo, o refugiado congolês. Este aparece falando sobre os conflitos no Congo. Sua fala vai sendo editada enquanto vemos as imagens.

Percebemos isso pelo corte bruto sincronizado com o barulho do teclado, deixando claro que está sendo mostrado aquilo que a personagem-editora vê. Em seguida, ela abre uma nova imagem, de Hassan, mostrando o refugiado palestino falando sobre Gaza. Todos eles expõem os problemas de sair de seu país natal como uma falta de escolha e as diversas dificuldades que encontram ao chegar no local onde foram acolhidos.

Desse modo, o filme escancara seus artifícios de construção, neste caso, da montagem. Ao mesmo tempo, indetermina a finalidade da entrevista da personagem, deixando-a ambígua, pois tanto serve ao trabalho audiovisual que está sendo feito para a ocupação como para o próprio filme. Esta estratégia dialoga diretamente com a proposta do filme de introduzir seus temas políticos pelas entrelinhas, como se seu propósito não fosse este especificamente. Ou seja, as imagens não mostram propriamente uma entrevista dada pelos moradores do prédio falando sobre sua condição de vida, e sim, uma personagem editando essas imagens. A sutileza desse gesto é fundamental para seu encaminhamento militante que usa as ferramentas audiovisuais para construir um discurso sobre as ocupações.

Em uma cena isso fica evidente: os moradores ensaiam no prédio sua ida à audiência com a juíza para recorrer a sua decisão de reintegração de posse. Carmen é quem passa as instruções de como devem se portar para afetar a juíza e impactá-la a fim de reverter sua decisão. Ela diz que, no dia, é importante a presença de diversas mães com seus filhos como uma forma de indicar que, no prédio, moram dezenas de famílias. Outra dica é descascar mexericas (Fig. 84), pois o cheiro pode afetar a juíza, impactando a tomada de sua decisão. A fruta espalha um aroma singular, afetando o ambiente, mas de modo sutil. Isso foi bem notado pelo crítico Cássio Starling (2017) sobre como o filme busca provocar a empatia do público e, ao mesmo tempo, provocá-lo. Além disso, para ele, o uso dos atores profissionais, por exemplo, suspende os limites entre ficção e documentário, uma vez que o artifício de incorporar os próprios moradores do prédio e colocá-los junto com Suely Franco e José Dumont evidencia o trabalho de encenação da câmera, assim como atesta a presença da equipe de filmagem. Como coloca:

Não se trata somente de provocar empatia ao mostrar atores em papéis de personagens marginalizados, mas de usar a presença deles para suspender a fronteira entre fato e ficção, enfatizar o caráter corriqueiro das cenas sem esconder que boa parte do efeito alcançado ali vem da presença da câmera e da equipe (STARTLING, 2017, n.p).

Logo, criou-se, cinematograficamente, um modo de afetar aquele espectador que não aprova as ocupações. Diante de um público que pode rejeitar o filme apenas por causa de seu

tema, a crítica de Starling mostra que o papel da diretora equivale ao que representa essa cena da mexerica: procurar afetar o público de uma forma simples, com uma fruta que pode despertar alguma memória afetiva. Essa impopularidade que as ocupações apresentam são denunciadas em uma cena de Apolo lendo os comentários na internet sobre as fotos tiradas durante uma ocupação de um outro prédio. As opiniões são agressivas e ofensivas, mostram falta de conhecimento e intolerância diante do movimento político de luta por moradia.

Figura 84: Carmen distribuindo mexericas.



Fonte: frame do filme *Era o Hotel Cambridge*.

Em outras circunstâncias, os depoimentos dos refugiados são também apresentados seguindo essa mesma lógica de os inserir como parte de alguma demanda da narrativa, como na cena do ensaio da performance que Apolo constrói com um grupo de moradores. Ele pede para um refugiado congelê-lhe dar um tema, então, este conta como fugiu do Congo. Essas falas não são determinadas pelo filme como verdadeiras ou inventadas, ou seja, não é definido no filme se elas são depoimentos verídicos. Como eles mesmos representam a si, as histórias contadas se tornam indiscerníveis entre aquilo que foi criado pela narrativa e os relatos de momentos vividos pelos moradores.

A linha narrativa principal é lembrada pela contagem regressiva dos dias para o despejo. O medo da reintegração de posse movimentou o condomínio. Essa instauração do conflito é semelhante ao que acontece com a guerra que vai começar no bairro em *Baronesa*. A partir desse mote, o filme apresenta a maneira como a ocupação se organiza cotidianamente no

edifício, são questões de ordem prática como as contribuições em dinheiro e em serviços. Já que também é uma entidade política de luta por moradia envolvida com outras ocupações, é mostrado como se estrutura. Indica também as estratégias que usam para ocupar um prédio. Nesta sequência, chama atenção o modo pelo qual a câmera acompanha os militantes durante o processo de ocupação, o qual chamam de “festa”. A câmera na mão segue Carmen ajudando a entrada das pessoas no prédio, ela filma a urgência do ato, no calor do momento.

Já no final do filme, ocorre a consolidação do prazo final: a desocupação do prédio pela polícia. São intercaladas imagens encenadas com imagens amadoras de um evento que aconteceu de fato no centro de São Paulo. Dentro do prédio, vemos imagens encenadas, enquanto, fora dele, é mostrado o batalhão de choque executando o despejo, dando a entender que essas imagens foram feitas por mídias alternativas que acompanhavam o evento, como as imagens insurgentes de Kadu. Por exemplo, dentro do edifício, Carmen fala ao telefone acerca da ausência de ônibus que havia sido acordado na ordem do despejo para transportar os moradores. Em seguida, fora do prédio, um outro homem diz a mesma coisa para alguém fora de campo. Essas sequências são de origens distintas e são mostradas como se fizessem parte da diegese do longa, exibindo o que aconteceu dentro do prédio e fora dele durante a repressão policial. Em seguida, são mostradas as imagens violentas dos policiais atirando bombas de borracha e gás lacrimogêneo. A montagem cria uma continuidade entre as imagens de origens e contextos distintos, embora se remetam a ordens de despejo de prédios ocupados em São Paulo. Agora tanto as imagens dentro do prédio como fora dele são amadoras, filmadas no calor do acontecimento. Ouve-se gente gritando “tem crianças aqui”, ecoando a mesma afirmação dos manifestantes da passeata onde Kadu estava. Os sons ficam caóticos, há gritos, tiros, choros, sons de helicópteros, já não sabemos mais o que pertence a imagem e o que foi incluído na banda sonora.

Hibridizam, assim, imagens que formam um documento sobre o acontecido e as imagens encenadas no filme, quebrando uma possível hierarquia entre elas. Ou seja, as imagens amadoras vinculadas a um referente que diz respeito a um evento real não se tornam mais fidedignas do que a ficção cinematográfica, pois ambas aludem a uma mesma questão política. Logo, na cultura contemporânea de produção de imagens, a performance está presente tanto na imagem gerada no cotidiano das relações sociais com as novas mídias, quanto nas que são encenadas. Ou seja, a performance ocorre, então, na construção de algo que se origina de uma experiência concreta com uma ficcionalização.

Por fim, o filme termina com imagens da frente de diversas ocupações do centro de São Paulo. Todas elas enquadrando as fachadas dos prédios com bandeiras de movimentos políticos

como MSTS (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), MLSM (Movimento de Luta Social por Moradia), UST (União dos Sem Teto), CMP (Central de Movimentos Populares), FLM (Frente de Luta por Moradia) e Movimento Mundial de Luta por Moradia. A sequência final mostra a existência de diversas ocupações que são ligadas a movimentos políticos.

As imagens inseridas mostrando o confronto entre os ocupantes e os policiais, assim como as imagens de Kadu, são também imagens insurgentes. A inserção dessas imagens nos filmes é empregada de potência política, tornando possível rever o acontecimento no sentido histórico, com outro ponto de vista, mais próximo daqueles que o vivenciaram. Neste caso, as imagens não se perdem enquanto imagens, são imagens “apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2003) que servem a visibilidade de uma disputa política criando rupturas no processo histórico o qual testemunham. No entanto, não carregam uma mensagem política, como se representassem a causa, elas são imagens políticas em razão de sua própria feitura.

Logo, por meio da inserção das imagens insurgentes, tanto *Na missão, com Kadu* como *Era o Hotel Cambridge* aproximam-se na prática política de resignificar essas imagens em um outro campo de visibilidade. A questão “O que é essa imagem?” foi colocada por Felipe Polydoro (2016) para debater o estatuto da imagem amadora na cultura contemporânea e, nela, acrescentamos “O que é essa imagem dentro de um filme? O que ela representa?”. Pensá-las em um outro contexto de visibilidade traz à tona uma discussão que atravessa o fazer cinematográfico na sua condição de realização técnica, distribuição e exibição. Tanto o curta de Kadu, quanto o longa de Eliane Caffé se afastam do gesto de usar essas imagens como denúncia ou testemunho ou de aprofundar o debate sobre a causa social representada (assim como os filmes políticos do Grupo Dziga Vertov). Parece-nos que essas imagens não se distinguem das outras inseridas no filme, elas fazem parte da sua própria construção estética. Elas são, então, artifícios que carregam uma outra performatividade ao desestabilizar o estatuto das imagens produzidas pelo filme.

É perceptível uma sequência de imagens inseridas nos dois filmes que vem de um evento de opressão onde a câmera se tornou instrumento de guerra, uma arma produtora de imagens voltadas para a visibilidade, como testemunha ou denúncia. A câmera como um instrumento que cria para o futuro, como os escritos em um diário que serve para ser revisto e revisado. A escrita íntima pode ser livre, feita no calor do momento e se torna, com isso, um vestígio de uma subjetividade. Os ensaios de Phillippe Lejeune (2014) demonstram como o diário, destinado ao futuro, permite fazer um balanço do hoje que “significa se preparar para agir amanhã” (LEJEUNE, 2014, p. 304). As imagens insurgentes podem ser revistas para pensar o futuro.

Como o ensaísta destaca e serve bem a essas práticas de registro audiovisual: “o diário não é forçosamente uma forma de passividade, mas um dos instrumentos de ação”. (Ibidem, p. 304)

Há ainda um caráter performático dessas imagens que implicam um corpo-câmera como foi analisado por Kimo e Veiga. Por outro lado, há as imagens produzidas para os filmes, ficcionalizadas no caso de *Era o Hotel Cambridge* e mais próximas do documental no caso de *Na missão com Kadu*. A chave dos filmes foi não marcar a distinção dessas imagens, não separar suas origens, colocá-las em relação sem que suas fronteiras ficassem marcadas. Consiste nisso a desestabilização das imagens (todas as imagens nesses filmes) em um outro campo do sensível que me parece similar às concepções dos atos performáticos.

Logo, já não se trata apenas das performances de encenação dos moradores do edifício Cambridge e nem de Kadu, mas também das próprias imagens. São imagens-performativas que criam dissensos dentro dos filmes, como foi dito, não deixando as imagens se fecharem em uma finalidade, quebrando sua hierarquia, criando o campo político no qual essas imagens entram em disputa.

É importante mencionar que o recorte feito aqui se dirigiu às obras audiovisuais que conjugaram imagens produzidas para o filme e as imagens insurgentes, realizadas no calor do confronto em um acontecimento político. Interessa-me, sobretudo, aqui a relação dissensual que essas imagens criaram no filme, seguindo a linha da construção fílmica de trabalhos fronteirços: entre imagens documentais e ficcionais, entre atores profissionais e não-atores, entre narrativas reais e inventadas. Por isso, não trouxe aqui os filmes realizados pelos diversos movimentos políticos brasileiros como a própria MBL, embora sejam importantes para a discussão acerca do cinema e da militância.

LOST, LOST, LOST¹⁰²

Dita, pode fazer da forma como sempre faz. Não! É para fazer mesmo, não é para fingir que está fazendo.

(Marília Lima, 2015)

Tracei essa jornada a partir do meu filme e é por ele que encerro. Durante as filmagens eu pedia para a Dita fazer suas ações rotineiras. Queria imagens de seu cotidiano como fazer café (clichê de filmes realistas, como não lembrar da garota grávida coando café em *Umberto D?*), lavar a louça, descansar na janela, enfim, coisas domésticas e de lazer que fazia. Em uma cena, ela fingia que lavava a louça, então, pedi a ela para lavar de verdade.

Penso, hoje, que teria sido melhor se ela continuasse fingindo, assim ficaria mais evidente como ela entende a encenação, o fazer cinematográfico, algo que viria dela. Mas a inclusão disso não resolveria a minha saída do antecampo para participar também do filme. Na performance que empreguei aqui, eu continuo na lamúria pelo filme que não fiz, mas não lamento mais aquele que fiz. Está lá marcado para mostrar um modo de se filmar, de representar o outro e a mim mesma.

No dia 22 de abril de 2021, começou uma mostra de cinema online (ainda estamos em tempos pandêmicos) chamada “Cinema Brasileiro Anos 2010, 10 Olhares”¹⁰³ que disponibilizou 43 longas e 28 curtas. Segundo o idealizador da mostra, Eduardo Valente, a proposta tem as mesmas intenções daquelas realizadas nos finais dos anos 2000¹⁰⁴ e depois nos finais dos anos 2010, que seria:

o de tentar se aproximar de uma produção múltipla ainda no calor da hora em que ela fecha dez anos, sem maior recuo histórico para sua inserção numa linha mais longa. Buscamos marcar essa passagem de tempo com um claro objetivo que sempre é muito menos de canonizar ou resumir um cinema tão múltiplo (e cada vez mais, no caminho que atravessa essas três décadas) e mais de refletir sobre determinadas linhas de força presentes nessa produção (VALENTE, 2021, p.7).

¹⁰² Apropriação, acredito, apropriada do título do filme-ensaio *Lost, Lost, Lost* (1976) de Jonas Mekas no qual o diretor apresenta diversas imagens de seu cotidiano narradas por ele mesmo e refletindo sobre sua vida, seu lugar como imigrante nos Estados Unidos, sua família e amigos.

¹⁰³ <https://www.10olhares.com/> Último acesso em 10 de junho de 2021.

¹⁰⁴ A primeira parte eu mencionei no primeiro capítulo: *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década*.

Uma coincidência essa mostra começar neste momento em que encerro essa jornada pois ela reuniu vários filmes que foram estudados aqui como: *Esse amor que nos consome*, *Ela volta na quinta*, *Baronesa*, *A vizinhança do tigre* e *Estamos todos aqui*. Valente reflete ainda no editorial do catálogo da mostra sobre as questões que esses dez anos de cinema despertaram, como o aumento do número de produções fora dos grandes centros, principalmente, fora do Rio de Janeiro e São Paulo e sobretudo, as urgentes demandas de representatividade de grupos minoritários (mulheres, negros e negras, *queers*, indígenas). Diante disso, segundo ele, a mostra não poderia centralizar um olhar curatorial e, portanto, trouxe dez olhares diversos¹⁰⁵, entre curadores, pesquisadores, críticos e cineastas, com diferentes sexualidades, gêneros e raça. O cinema assim conseguiu firmar sua transformação naqueles que podem dar visibilidade a ele.

Em 2021, o festival que faço em Juiz de Fora, o Primeiro Plano, completou 20 edições. Refletimos também sobre como a curadoria mudou nessa última década, talvez em razão da minha entrada em 2010 e de um outro curador, Fausto Jr que é negro, antes a curadoria era formada por homens brancos. Hoje, nenhuma mostra dentro do festival é constituída sem a presença de diretoras e de diretores(as) negros(as), além de filmes com diretores *queers* e também, quando temos filmes inscritos, de diretores(as) indígenas. Nosso olhar mudou a partir do entendimento sobre nosso papel na história do cinema como um festival, que seria o de trazer à tona esses filmes e mostrar a cara, a pele, os cabelos, os gestos e o sotaque das pessoas que o fazem. A representatividade acima de qualquer outro olhar. Claro, que isso foi feito e ainda é com embates, com concessões e acordos. Mas não seria esse o campo da política quando temos multiplicidades de gentes?

Os filmes que passaram pelo olhar desses dez curadores da mostra de Valente, assim como aquele que buscamos também adotar em nosso festival, introduzem novas referências para os modos de representação no cinema. A representação tanto em sua forma de re-apresentar seus personagens e suas escolhas estéticas, como em relação à representatividade que diversos cineastas trazem para a realização cinematográfica.

Os filmes destacados nesse estudo, com exceção de *Moscou* e *A falta que nos move*, apresentam também esse recorte. A intenção inicial de reuni-los não foi bem essa, contudo, me dou conta que grande parte deles vi em festivais de cinema (no Primeiro Plano, inclusive). Além disso, em alguma medida, esses filmes apresentam personagens em estado de vulnerabilidade (até *Moscou* e *A falta que nos move*, pois o dispositivo empregado desperta modos de fabulação nos personagens, provocando-os a encenar uma narrativa aberta). Volto a Suely Rolnik (2006)

¹⁰⁵ A curadoria foi feita por: CachoeiraDoc, Carol Almeida, Cléber Eduardo, Erly Vieira Jr., Heitor Augusto, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, Leonardo Bomfim, Pedro Azevedo e Rafael Parrode.

sobre as políticas de subjetivação que analisa como a inventividade de nós mesmos na contemporaneidade foi direcionada ao consumo, anestesiando a vulnerabilidade e a instabilidade que ela gera. Uma das indagações sobre os filmes é se em alguma dimensão eles dão a ver essa criação de possíveis que a arte engendra ou se usam artifícios tendenciosos para criar efeitos de real como a incorporação das pessoas encenando elas mesmas? Ou seja, como separar as performances de si que os personagens praticam na lógica do filme, como um investimento em sua autonomia, daquelas que o capitalismo impõe nas relações de trabalho?

Uma resposta que parece vigorar em mim é despertada pelo campo sensível que os filmes ensejam. Lembrando que o corpo vibrátil de Rolnik impulsiona a criação de novas formas de existir e contesta as cartografias dominantes (o devir como afeto). Nos filmes, parece-me que a vulnerabilidade deixa de ser anestesiada ou suavizada, ela é introduzida já que é “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2006, p. 2). A ideia aqui de devir-personagem se relaciona com essa vulnerabilidade que desestabiliza as identidades, tornam-se presença no filme mais do que a representação de algo, mais do que imitação de algo.

Além disso, os personagens e a equipe dos filmes estudados aqui transitam pelos espaços fílmicos, entre um fora e um dentro de quadro. A direção também não se ausenta de introduzir um olhar sobre aquilo que filma. As subjetividades entram em conflito, em embate, em um campo de forças que expõe sua feitura e/ou sua encenação. Gostaria ainda de trazer mais um filme, *Vailamideus* (2014), de Ticiane Augusto Lima. O curta mostra a comemoração do aniversário da matriarca da família, a Vovó Myrthes. O filme foi, em sua maior parte, feito com um plano aberto e em sequência mostrando os familiares tirando fotos com a senhora, momento típico das festas de família que precisam fazer o registro de todos os parentes com a aniversariante. Vemos, então, diversas famílias passarem pelo quadro e, em *off*, ouve-se uma mulher chamando os nomes dos familiares para irem tirar a foto. A imagem que coloco aqui (Fig. 76) é do momento em que a família de Ticiane tira a foto com a senhora. Ao ter sua família convocada para o registro, a diretora sai do espaço reservado da equipe (atrás da câmera) e vai posar para a foto junto de seus pais e irmãos (quem a chama inclusive é seu irmão menor olhando e gesticulando em direção a câmera).

Figura 85: Ticiane à direita com sua família. O frame mostra o momento do disparo do flash.



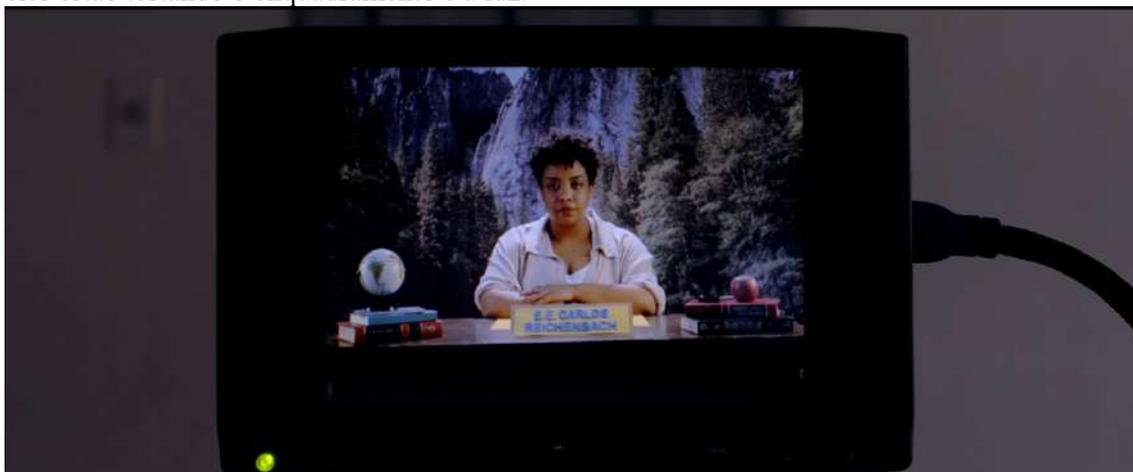
Fonte: frame do filme Vailamideus.

O curta termina com um plano fechado da Vovó no momento do “parabéns”. Quase o filme todo vemos apenas famílias passando pelo quadro tirando fotos enquanto Vovó Myrthes dorme. Não há uma história, apenas o plano aberto seguindo o estilo do enquadramento de retratos. A banalidade do evento narrado torna-se um mobilizador de afetos. Como algo tão comum, que pode ocorrer em qualquer evento familiar, consegue se tornar um acontecimento estético? Essa imagem representa grande parte do que tentei discutir aqui e por ela retomo o debate. É, primeiramente, um recorte de um evento com pessoas comuns, que, embora sejam identificadas pela mulher falando em *off*, não sabemos o que representam ali. Vemos o momento do registro da foto, elas atuam concomitante para a câmera fotográfica e para a câmera de Ticiania, logo, o quadro da imagem, ao mesmo tempo que introduz a teatralidade consequente da câmera fotográfica, expõe a performance dos personagens nos momentos anteriores, posteriores e durante à fotografia realizada. Como não representam nada além de famílias que tiram fotos com a vovó, a atenção se volta para a presença daquelas pessoas na imagem. E aqui entra o campo sensível, ao ver aquelas famílias não me ocorre, necessariamente, uma sensação despertada por identificação, e sim uma indeterminação quanto à função delas no filme, ou poderia dizer que a sua função coincide com o evento narrado, que seria a de serem modelos para a foto, porém, sobre isso, a câmera da Ticiania não intervém. A imagem dessas pessoas, então, habita um lugar entre o “mundo ordinário e o mundo da arte” (Rancière, 2011), um lugar indeterminado criado pelo cinema. E aqui essa imagem se junta a tantas outras, como as de Kadu, as dos andarilhos, as das garotas de Currealinho rindo, de Pedro e Rosa, do tecido que cai na frente do casarão da Lapa, de Castanha olhando para seu pai-fantasma, do filho de Leid

sentado na escada, da assembleia no edifício ocupado, do casal que dança ao som de Roberto Carlos, de Zé Dias descortinando os lençóis, do *lip sync* de Wagner, de Neguim e Junim se provocando, dos atores que choram a dor de todos, de Roseli e Breno vendo TV, de Macha catando e de Olívia tensa olhando para as diretoras.

Essas imagens ecoam mais uma imagem, agora do filme *No coração do mundo* (Maurílio Martins, Gabriel Martins, 2019).

Figura 86: No filme, Selma (Grace Passô) trabalha tirando fotos de crianças na escola. Nesta cena, eles estão testando o enquadramento e a luz.



Fonte: frame do filme *No coração do mundo*.

Na cena, um monitor exibe a imagem de uma mulher negra sentada (Fig. 77), na mesa, há dispostos livros e uma placa escrito E. E. Carlos Reichenbach; no fundo, uma paisagem. É uma imagem ocupada por outra imagem, esta, encenada, com objetos cênicos, iluminação e com a marcação da posição da personagem. A mulher e a placa com o nome da escola irrompem o espaço diegético para referenciar o próprio cinema. No quadro, a personagem fala sobre seu desejo de ir para outro lugar, o que ela chamou de “coração do mundo”, ela diz: “Coração do mundo é o próximo lugar, é pra onde a gente quer ir, muito melhor, é aonde a gente quer pisar, pra onde vai o desejo da gente (...)” (NO CORAÇÃO..., 2019, 38 min). Estar “no coração do mundo”, título também do filme, seria uma forma de ocupar o centro da própria imagem como acontece com ela, ali, no centro do quadro? A imagem dentro da imagem e a referência ao cineasta brasileiro Carlos Reichenbach me parece um indicativo disso. Para a personagem, foi dado o desejo de alcançar “o coração do mundo”, sair do bairro, onde ela poderá construir outra vida, ser outra pessoa. Ir a esse destino direcionou suas ações no filme como o plano do assalto e a fuga. A narrativa desenhou essa história para a personagem; dentro do filme, o próprio filme parece entoar uma resposta a ela sobre ir ao “coração do mundo”, colocando-lhe no centro na

imagem enquanto discursa sobre o coração do mundo. É aí onde o filme encontrou o seu próprio coração do mundo. O destino do filme: colocar na imagem as histórias do bairro de Contagem e dos moradores do bairro, e, no centro do quadro, a mulher negra. O “mundo” é o cinema e o seu “coração” é a imagem. *No coração do mundo* mostra um caminho do cinema brasileiro posterior a esses outros filmes ao inserir diversos elementos presentes nos filmes estudados aqui, como a produção independente (foras dos grandes centros) e a adoção de atores e atrizes independentes, com seus corpos não convencionais, mantendo o sotaque do bairro, realizado no bairro (com suas casas, prédios e praças). Esse filme parece consolidar o percurso produzido até aqui. Grace Passô no centro de uma imagem em *mise-en-abyme*, marcando um caminho do cinema brasileiro ou sua reinvenção, como uma linha de fuga.

No coração do texto

O cinema é um espaço onde dá a ver os modos de partilha do sensível. O que fica mais claro nesse momento é que as imagens que fiz fazem parte disso e que também vão além de mim, apresentam também uma autonomia em relação àquilo que atribuí a elas. O devir-personagem, como parte de um modo de partilha do sensível, assim escapa de uma atribuição nos filmes. Esse trabalho também agora me escapa, já não sei atribuir uma função a ele (um devir-tese, talvez). Quem sabe daqui a alguns anos eu retome esse texto e faça um novo trabalho ensaístico. Por fim, encerro com mais uma imagem (como não haveria de ser?) agora, do meu antecampo que ficou diluído nesse texto. Na ausência de mim no meu filme, coloco-me agora no “coração” desse texto. Como Ticiania, tento criar uma intervenção estética. Uma imagem que tem a intenção de ser uma mexerica sendo descascada perto de vocês.

Figura 87: Minha mãe à esquerda, meu irmão ao centro e eu, à direita. Deixamos um espaço para meu pai falecido. Estamos em frente ao portão da garagem, com a porta aberta. Estamos de frente para minha nova casa; a câmera está no meio das duas casas, agora ela assume o meu antigo lugar, aquele de estar entre-lugares.



Fonte: Marília Lima

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____, *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15- 45.

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALICE, Tania. *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2016.

ALVARENGA, Nilson A; LIMA, M. X. A volta do real e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum. In: *Revista Em Questão*, v.16, n.2, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/15948/10441>> Acesso em: 05 de abr. 2021.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARAÚJO LIMA, Érico. Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras. In: *Vazantes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC*, v. 1, 2017, p. 152-168.

ARTHUSO, Raul. O sol nos meus olhos de Flora Dias e Juruna Mallon (Brasil, 2013). In: *Revista Cinética* (online), Rio de Janeiro, 2013.

AUMONT, Jacques.et al. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa, diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2007, 278p.

BALTAR, Mariana. Entre afetos e excessos: respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v.2 n.2, p. 60-85, jul./dez., 2013.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

- BORGES, Jorge Luis. A Casa de Asterion. In: *O Aleph*. Rio de Janeiro: Globo, 1999, p.53-55.
- BOUQUET, Stéphane. Plan contre flux. In: *Cahiers du Cinéma*, n 566, mar, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.17, n.3, p.190-198, set./dez., 2010.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, set./dez., 2013.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: *Novos Estudos*, São Paulo, v.35.03, p. 125-146, nov., 2016.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- CAETANO, Daniel (Org). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- COSTA JÚNIOR, E. P.. A fotografia e a política das imagens em Pedro Costa. In: *XXIX Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020, Campo Grande. Anais do XXIX Encontro Anual da Compós, 2020.
- CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: *Anais do XXVI Encontro Anual da Compós*, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP, 2017.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAYAN, Daniel. O código tutor do cinema clássico In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005. v. 1, p. 321-337.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 4). São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 2006.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p. 37-59.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Sesc, 2018.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, ago, 2008.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2012, 162 p.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo, Cosac Naify. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998.

FRANCE, Claudine de. Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora. In: Claudine de France. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila (orgs). *Nova história do cinema brasileiro vol.1*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 252-293.

GALDINO, Pedro Danilo. *A relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière*. Dissertação de Mestrado, UFRN. 2016.

GAUDREAU, André, MARION, Phillipe. *O fim do cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Papirus, 2016

GONÇALO, Pablo. A face obscura de um ator. In: *Revista Cinética* (online), Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/castanha-de-davi-preto-brasil-2014/> Acesso em: 05 de abr. 2020.

GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. In: *Revista ECO-Pós*, v. 20, n. 2, 2017, p.17-31.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor; LIMA, Cristiane. Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em *A falta que me faz*. In: *E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, v. 16, n. 1, jan./abr. 2013.

GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016,

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Pré-Socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p.79-142.

KIMO, Paula. Olha a nossa situação aqui!: nós, espectadores, na missão com Kadu. In: *Catálogo do Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Marília X.. *O realismo reflexivo em Michael Haneke: análise da experiência afetiva do espectador no filme Caché*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. 2012. 120 p.

LIMA, Marília X.; ALVARENGA Nilson. O afeto em Deleuze: O regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. In: *Revista Esferas*, ano 1, n.1, p. 27-36, jul./dez, 2012.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LOPES, Denilson. Sensações, afetos e gestos. IN: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, p. 61-82.

LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

LYOTARD, Jean-François, SUEYOSHI, H. I., & TOLEDO, T. P.. O dente, a palma. In: *Revista Sala Preta*, São Paulo, v 11, n. 1, 2011.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: Fernando Passoa; Ronaldo Barbosa. (Org.). *Do abismo às montanhas*. Vitória: Fundação Vale, 2010, p. 200-209.

MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2016.

MARTIN, Adrian. *Turn the page: From mise en scène to dispositif*. *Screen the Past*, v. 31. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. Acesso em: 08 jan. 2018.

MAFFEI, Paulo. *A performatividade como elemento desterritorializador na encenação contemporânea*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016, 150 p.

MESQUITA, Cláudia. Outros retratos: ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: *Sobre fazer documentários*, São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: A falta que me faz e Morro do Céu. In: *Revista Devires: Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./ dez. 2010. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p.105-118, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. 2008. 279 p.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. In: *Revista Cinética* (online), Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 05 de abr. 2020.

MIGLIORIN, Cezar; ARAÚJO LIMA, Érico. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 26, n. 40, p. 203-221, jun., 2017. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/558>>. Acesso em: 05 de abril 2021.

MOCARZEL, Eduardo. Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. In: *Revista Sala Preta*, USP, São Paulo, v. 14, n. 2, 2014. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/84582/91849/126568>>. Acesso em: 05 de abril 2021.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 123-139.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papirus, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo, Annablume, 2015.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

POLYDORO, Felipe. *Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea*. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summuns, 2004, p. 81-96.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimental org. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "estética"*. Lisboa: Ymago, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários*. Lisboa: Antígona, 2012b.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 05 mai 2021.

SALIS, Fernando Álvares. O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In: MACHADO Jr, Rubens; SOARES, Rosana Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). *Estudos de Cinema*. São Paulo: Annablume/ SOCINE, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SCHECHNER, Richard. Ponto de Contato revisados. In: DAWSEY, John C.; MÜLLER, Regina P; HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Marianna F. M. (Orgs). *Antropologia e performance – ensaios Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 37-65.

SCHVARZMAN, Sheila. Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. In: *Sobre fazer documentários*, São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SCHVARZMAN, Sheila. O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa, _____ (orgs). *Nova história do cinema brasileiro vol. 1*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 124-173.

SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SILVA, Camila Viera da. *Rastros no visível: estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. 2018. 189 p.

SILVA, Mariana Duccini. *Ponto de vista a(u)torizado: composições de autoria no documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes - ECA, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2013. 239 p.

SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOUZA, Carlos Roberto. O cinema em São Paulo (1912-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila (orgs). *Nova história do cinema brasileiro vol. 1*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 174-223.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Do filme-ensaio ao mockumentary. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Org). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 119-137.

STARLING, Cássio. Era o Hotel Cambridge capta com êxito vidas em condições precárias. *Folha de São Paulo*, 16 de mar. de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1866721-era-o-hotel-cambridge-capta-com-exito-vidas-em-condicoes-precarias.shtml> Acesso em: 20 de dez. de 2020.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna. [et. al], *Antropologia e performance*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário expandido: Reinvenções do documentário na contemporaneidade. In: *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

VALENTE, Eduardo. Cinema brasileiro, anos 2010: uma questão de olhar. In: _____ (org). *Catálogo Cinema brasileiro anos 2010*, 10 olhares. São Paulo: Cup Filmes, 2020.

VEIGA, Roberta, KIMO, Paulo. Como insurgir no acontecimento pelas imagens: notas sobre uma modalidade de regime estético. In: *Revista Eco-Pós*, v. 20, n.2, 2017, p.32-52.

VERTOV, Dziga. Nós: variação do manifesto (1922); Resolução do conselho dos três (1923); Nascimento do cine-olho (1924), Extrato do ABC dos kinoks (1929). In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 2003. P. 245-266.

VIEGAS, Susana, DINZ, Felipe. Da fabulação à desconstrução: o qualquer no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, Lisboa: AIM, 2017.

VIERA Jr, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1219-1240, setembro-dezembro, 2014.

VIERA Jr, Erly. *Realismo sensório no cinema contemporâneo*. Vitória: Edufes, 2020.

VIEIRA, João Luiz Vieira. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila (orgs). *Nova história do cinema brasileiro vol. 1*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 344-391.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZEMAN, Marvin. A arte zen de Yasujiro Ozu, o poeta sereno do cinema japonês. In: NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (orgs). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultura Brasil-Japão, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Umbu Editora, 2018.