

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES – EBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Rodrigo Hubert Leme

A VIZINHANÇA FANTASMA:
um panorama da coralidade no cinema e outras artes

Belo Horizonte
2022

Rodrigo Hubert Leme

**A VIZINHANÇA FANTASMA:
um panorama da coralidade no cinema e outras artes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte
2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

791.430981 Leme, Rodrigo
L551v A vizinhança fantasma [manuscrito] : um panorama da coralidade
2022 no cinema e outras artes / Rodrigo Hubert Leme. – 2022.
232 p. : il.

Orientador: Leonardo Álvares Vidigal.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Cinema brasileiro – Teses. 2. Cinema brasileiro – Séc. XXI –
Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Criatividade –
Teses. 5. Artes e sociedade – Teses. I. Vidigal, Leonardo A., 1967-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título. IV. Título: Um panorama da coralidade no cinema e outras artes.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do(a) aluno(a) **RODRIGO HUBERT LEME** número de Registro - **2020681166**.

Título: “ **A VIZINHANÇA FANTASMA: um panorama da coralidade no cinema e nas artes** ”

Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Titular – EBA/UFMG

Prof. Dr. Douglas Mosar Moraes Resende – Titular – Universidade Federal Fluminense

Belo Horizonte, 19 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Alvares Vidigal, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DOUGLAS MOSAR MORAIS RESENDE, Usuário Externo**, em 21/07/2022, às 22:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Membro**, em 22/07/2022, às 07:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1612615** e o código CRC **EFDBFD1B**.

À Joana, que me ensinou o que é estar junto.

AGRADECIMENTOS

Ao André, cuja amizade e aulas de francês proporcionaram não só um acalento diante da distância tão fria entre continentes, mas, também, uma ajuda prática na tradução para o português da bibliografia em francês deste trabalho.

À CAPES, pelo fomento a esta pesquisa ao longo dos dois anos de sua elaboração. Sem bolsa, ainda que insuficiente, não seria possível realizar este trabalho.¹

Ao grupo de estudos de coralidade, cujo encontro acidental se revelou o acontecimento mais importante para esta pesquisa – por meio das conversas e discussões que me abriram os olhos para as múltiplas possibilidades do termo, pela possibilidade do encontro em grupo - mesmo marcados pela distância física imposta por uma pandemia - e pela multiplicidade de saberes e campos do conhecimento de todos aqueles que do grupo fazem parte.

Ao Leo, pela orientação segura, mesmo em tempos tão inseguros; pelos comentários enriquecedores que deram forma às ideias ainda vacilantes na minha cabeça.

À minha mãe, cuja coragem avassaladora me inspira todos os dias a ter, também, coragem para seguir meus caminhos.

Ao meu pai, que me ensinou sobre a importância de estarmos todos juntos, independentemente da distância física e dos acasos.

À Joana, cuja presença em minha vida faz coisas que, antes, eu achava impossíveis: apaga fronteiras, enfrenta pandemias e, mais improvável ainda, me faz gostar de praia. Sua companhia é a coisa mais importante para este trabalho e para mim.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

O trabalho busca compreender a aparição da coralidade no cinema, em especial o cinema brasileiro contemporâneo. A partir de um levantamento teórico acerca de estudos sobre a coralidade no campo das artes cênicas, do som, da literatura e de áreas correlatas, seguido por uma análise acerca da história do termo dentro do campo cinematográfico em si, estudam-se as múltiplas formas de expressão da coralidade no cinema nacional atual e propõe-se um entendimento abrangente acerca do entendimento sobre coralidade em aspecto geral, buscando também iniciar possíveis discussões e análises a respeito do tema. Promove-se, por fim, uma análise comparada entre os filmes *Temporada* (2018, André Novais) e *A Vizinhança do Tigre* (2013, Affonso Uchoa), compreendendo que tais obras acabam por juntar autores, equipe, atores e espectadores sob a lógica de uma coralidade que se instaura como vizinhança.

Palavras-chave: artes; cinema; coro; coralidade; cinema brasileiro.

ABSTRACT

THE PHANTOM NEIGHBORHOOD: A PANORAMA OF CHORALITY IN CINEMA AND OTHER ARTS

This paper seeks to understand the apparition of chorality in Cinema, especially in contemporary Brazilian Cinema. Starting from a theoretical background on studies about chorality in research fields of theater, sound, literature, and correlated areas, followed by an analysis of the history of the term within the cinematographic field itself, there is an examination of the multiple forms of expression of chorality in current Brazilian cinema. Thus, the thesis makes a proposition about an understanding of chorality in a broad sense, seeking to initiate possible discussions and analysis on the subject. Finally, the text proposes a comparative analysis between *Long Way Home* (2019, André Novais) and *The Hidden Tiger* (2013, Affonso Uchoa), with the understanding that these films end up bringing together authors, crew, actors, and spectators under the logic of a chorality, established as neighborhood.

Keywords: arts; cinema; choir; chorality; brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Kaiserpanorama	11
Figura 2 – Exemplo de sobreposição de falas em roteiro.....	107
Figura 3 – Exemplo de unificação de vozes em roteiro	107
Figura 4 - Vando Vulgo Vedita: o que une e o que diferencia os corpos em tela? É possível agrupar sem negar as individualidades?	109
Figura 5 - Saída dos trabalhadores da fábrica de tecido.....	131
Figura 6 - Elias e Fernando conversam na copa.....	136
Figura 7 - Elias e Wellington dançam na festa na casa de Anderson.....	137
Figura 8 - Elias e Fernando conversam.	138
Figura 9 - Todas as personagens na praia, ao final do filme, comemorando o casamento de dois dos colegas de trabalho.....	139
Figura 10 - Juliana vê o feed da rede social em seu celular. Na imagem, um gato lendo jornal olha para a câmera. O texto sobreposto diz: “Você chega em casa, faz um café, se senta em frente da tv e não tem ninguém pra conversar... você quem decide se isso é solidão”	177
Figura 11 - Comparações entre a fotografia de Vizinhança e quadros de Caravaggio. À esquerda, sequências do filme em que Menor, acima, e Juninho, abaixo, estão sozinhos em suas casas. À direita, S. Gerônimo Escrevendo, 1607, acima, e A Negação de S. Pedro, 1610, abaixo.	182
Figura 12 – Vocação de São Matheus, 1599-1600, de Caravaggio, à esquerda, e a sequência de montagem de jovens em A Vizinhança do Tigre, à direita	184
Figura 13 – Alguns dos planos da sequência de contempla�o panorâmica de Contagem...203	
Figura 14 – Planos iniciais de Vizinhança: o dia amanhecendo na cidade.	204
Figura 15 – Eldo e Juninho contemplam a vista do bairro enquanto conversam.	206

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - traduções de coralidade, original versus tradução par ao inglês.	66
Tabela 2 - Tradução da crítica de Carlo Trabucco sobre Roma, Cidade Aberta	230
Tabela 3 - Tradução da crítica de Antonioni sobre L'assedio dell'Alcazar	232

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	COMPREENDENDO AS VÁRIAS CORALIDADES.....	18
2.1	Caminhos e multiplicidades.....	18
2.2	Coro na tragédia grega.....	21
2.3	Coralidade: herança do coro na modernidade	26
2.4	Polifonia, homofonia, canto e dança: o coro na música.....	37
2.5	Vozes conjuntas, rumores e enunciações fantasmagóricas: a coralidade no som.....	42
2.6	O fantasma do abismo	49
3	A CORALIDADE NO CINEMA	56
3.1	Uma história entrelaçada.....	56
3.2	A <i>coralità</i> do neorealismo italiano	58
3.3	O gênero coral, as narrativas em rede e o cinema em <i>hyperlink</i>	81
3.4	Moldando olhos e ouvidos para a coralidade no cinema.....	101
4.1	Introdução para uma coralidade brasileira	114
4.2	O coro como elemento contestador	115
4.3	Coralidade e conflito narrativo	125
4.4	Coralidade e processo criativo.....	143
4.5	Coralidade e corpos à margem	151
4.6	Coralidade e espaço	163
5	CORALIDADE DAS VIZINHANÇAS: UM ESTUDO ESPECÍFICO DE <i>TEMPORADA</i> E <i>VIZINHANÇA DO TIGRE</i>.....	172
5.1	Uma análise comparada	172
5.2	Características da coralidade.....	173
5.3	Extrafilme, coralidade na produção criativa e o desejo por utopia.....	187
5.4	Coralidade das vizinhanças.....	200
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	211

REFERÊNCIAS.....	217
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	222
APÊNDICE A – <i>CORALITÁ</i> NA CRÍTICA ITALIANA.....	229

1 INTRODUÇÃO

Sempre me interessaram as representações coletivas dentro do cinema. Em parte, o interesse vem de um desejo político, certamente, de resistir aos modelos econômicos e sociais, que colocam em primeiro plano as vontades individuais e botam-nas em xeque com o viver em comunidade, como se uma coisa excluísse a outra sem que se compreenda a possibilidade de que ambas convivam e compartilhem do mesmo espaço em comum, da mesma natureza que faz do ser humano um ser social e, ao mesmo tempo, único, imbuído de espírito e presença. Também, tal interesse vem de uma sensação que é, sem dúvidas, muito pessoal, ainda que compartilhada por muitas pessoas nos dias de hoje: sinto-me frequentemente sozinho, mesmo morando em uma grande cidade. É por isso, talvez, que vou ao cinema e evito, quando possível, assistir aos filmes que mais quero em alguma plataforma *on demand*: estar presente em uma sala de cinema, em meio a outras pessoas, parece um pouco uma forma de se compartilhar, mesmo que na pequena duração de um filme, o ato de sonhar.

O cinema, afinal, parece ser um suporte artístico que de um jeito ou de outro sempre depende de coletividade, mesmo que, por vezes, sua concepção pareça fruir mais de uma intencionalidade individual. Da multidão de operários saindo da fábrica dos Lumière, que fez nascer o cinema sob o olhar individual da câmera aos muitos em movimento, à outra posterior invenção do cinema por Thomas Edison, experiência muito mais individualizada em sua pequena tela, que só pode ser vista por um espectador de cada vez, através de lentes que se abrem ao mundo das imagens em movimento escondido dentro de uma pequena caixa de madeira, às práticas atuais de cinemas de coletivos, que desierarquizam as funções em *set* e evocam uma autoria compartilhada dentro do contexto de suas produções, a linguagem cinematográfica parece beber muito do jogo particular existente entre as vontades e aspirações individuais e a experiência coletiva. Tal jogo entre a coletividade e a individualidade do suporte, certamente, parece preceder até mesmo o próprio cinema: é só observar experimentos como o *Kaiserpanorama*, de August Fuhrmann, criado por volta de 1880: um dispositivo composto por um grande cilindro de madeira com cadeiras e buracos voltados ao interior de seu perímetro, que guarda, em si, imagens rotacionadas de estação a estação em um curto intervalo de tempo, promovendo o que pode parecer uma espécie de mistura da experiência de espectadoriedade dos dispositivos dos Lumière e de Edison, coletivizada individualmente através de um mecanismo que compartilha à cada uma das estações particulares a mesma experiência de imagens em movimento precursora do cinema.

Figura 1 - Kaiserpanorama



Fonte: https://www.kabarett.it/wp-content/uploads/2014/03/kaiserpanorama_630x290.jpg.

Acesso em: 15 set. 2022.

Se, por vezes, o que quer que seja tomado por coletivo dentro do cinema é encarnado através de um olhar massificante, que não está preocupado em registrar uma pessoa em meio a muitas o quanto está preocupado em filmar uma multidão enquanto uma coisa só, à parte das individualidades que a compõem, são as experiências cinematográficas que operam entre o um e os muitos que me parecem as mais interessantes para a representação de um coletivo dentro das telas, tanto pela complexidade da relação quanto pelo importante discurso ético e político que pode surgir: a ideia de que mesmo uma grande comunidade comporta, em si, muitas e muitas vidas únicas, cada uma confrontando suas próprias questões, aspirando suas próprias vontades, protagonistas de suas próprias experiências ao mesmo tempo que produzem coletivo entre si.

Tal particular relação entre indivíduos e coletivos, embora descrita acima sob o viés do cinema, torna-se esmagadoramente mais clara dentro do contexto em que esta pesquisa foi elaborada: a pandemia de 2020, que obrigou boa parte das pessoas a se isolar em casa ao longo de dois anos, mantendo contatos, em grande parte, por meio das telas dos computadores e celulares, deixando o mundo do lado de fora das janelas físicas ou virtuais. Em alguns casos – certamente o meu – o sentimento que predomina com essa experiência de isolamento é o da solidão. Mas é um tipo muito particular de solidão: uma que é, paradoxalmente, compartilhada. Observo imagens do *kaiserpanorama* e traço curiosos paralelos entre o aparelho e a rotina de construção desta pesquisa – em especial, a certeza fantasmagórica de saber que, por mais isoladas que as pessoas

estejam umas das outras, há algo em comum compartilhado entre todas elas: um sentimento, que, ao mesmo tempo, as separa em suas experiências particulares, mas coloca-as juntas dentro de um mesmo contexto, uma mesma condição geral.

Ainda assim, prevalece a vontade de falar das representações coletivas dentro do cinema. Resta, então, uma pergunta: como descrever esse particular sentimento de solidão conjunta e, ao mesmo tempo, explorar o desejo por estudar a coletividade dentro do cinema? Surge um termo que, em um primeiro contato, parece apto a auxiliar na compreensão de ambas as coisas; um termo que, ao longo de sua história e dos estudos debruçados a melhor compreendê-lo, permite a reflexão acerca do que há de coletivo na relação entre as pessoas e sobre como essa relação pode se refletir em práticas criativas: a **coralidade**.

Entrei em contato pela primeira vez com o termo durante minha graduação, quando meu orientador à época o sugeriu como objeto de estudo dentro do cinema brasileiro contemporâneo independente. A maior dificuldade para estudá-lo, naquele momento, também se demonstrou um de seus aspectos mais interessantes: havia uma carência muito grande de pesquisas e textos sobre o termo, o que permitia uma abertura muito grande para compreendê-lo de acordo com minhas concepções acerca do que ele parecia evocar. Os poucos trabalhos que encontrei que mencionavam especificamente essa palavra, principalmente em português, vinham de estudos sobre o teatro. Aspecto também muito bem-vindo: não só permitia que tecesse relações e comparações entre cinema e teatro, duas artes em que trabalhei e produzi por muitos anos de minha vida, como também dava suas primeiras pistas de que havia mais ao termo do que pude perceber pela primeira vez, e algo que deveria ser investigado em outras áreas.

Se minha aproximação ao termo se deu antes por uma vontade de se falar sobre produção coletiva dentro do cinema e sobre representações em grupo na tela, tentar entender suas especificidades me fez entender sobre o quão diferentes podem ser as formas de se produzir coletivo dentro das artes. A coralidade, então, passou a ser mais do que apenas uma maneira de se falar sobre conjuntos: se tornou uma maneira de compreender um desses tipos de conjunto, um que muito me agrada - por suas afinidades políticas, por suas contradições, pela interdisciplinaridade necessária para se compreender o que quer que o termo tenha a dizer. Mais ainda, compreender alguns de seus aspectos me fez refletir sobre sensações que eu mesmo sentia acerca da vida em comunidade, que antes me pareciam muito difíceis de se colocar em

palavras: por que me sentia tão solitário se sempre vivi em grandes cidades, com tantas pessoas? Como isso poderia ser traduzido em arte?

Coralidade é, senão, uma forma de se nomear coisas que poderiam facilmente serem chamadas por outros nomes. A palavra poderia ser substituída por algumas que também são encontradas ao longo desta pesquisa: a **confluência** de Antonio Bispo, por exemplo, descreve a lei natural que diz sobre a capacidade das coisas de se juntarem, sem se misturarem, e seria uma boa substituta para falar da força coletiva de uma comunidade que se integra plenamente em seu espaço sem perder a expressão das individualidades que a compõem. Há também as ideias evocadas pela noção de **multiplicidade**, tal como trabalhada por Ítalo Calvino, que a compreende como uma das propostas literárias para o presente milênio, e por Deleuze e Guattari, que a compõem dentro de uma fórmula matemática $(n-1)$ que se manifesta como negação de qualquer totalização - pluralidade essencial que é fruto de uma modernidade que esvai as barreiras de suas categorizações. No cinema, seria possível, por vezes, substituir o termo coralidade por outros que descrevem a ideia de narrativas em rede, como **filmes *multiplot*** ou ***hyperlink***, que evocam a noção de uma narrativa espalhada por entre seus diversos protagonistas, interessada mais na relação entre eles do que pelas suas jornadas individuais. Em geral, muito do que se toma como presença da coralidade pode ser, por que não, uma forma de **vizinhança** estabelecida em cena, cujos meandros fazem aproximar público, atores e autores em um jogo coletivo de compartilhamento do **comum**, que é, por si só, outra das noções que poderiam ser utilizadas como substitutas daquilo que a coralidade parece, por vezes, evocar.

De fato, coralidade é um termo muito difícil de se categorizar com precisão. Mesmo os estudos que se debruçam sobre ele parecem com frequência não entrar em consenso nas suas definições. Em partes, isso se dá porque ele é utilizado para descrever aspectos de campos artísticos diferentes entre si. Muito se fala da coralidade no teatro, por exemplo, principalmente em um contexto teórico moderno francês e em trabalhos contemporâneos brasileiros; também, na música, tomado por vezes como expressão da qualidade de vozes proferidas em conjunto ou que evocam um conjunto, elas mesmas homofônicas ou polifônicas, dependendo de quem as estuda. Destes estudos se baseiam as teorias a respeito da coralidade na literatura, ainda mais quando se aproximam da ideia de polifonia nos romances de Dostoievski. No cinema, a coralidade aparece, na tradução italiana, como *coralità*, usada dentro do contexto do neorealismo italiano para descrever suas encenações de comunidade em crise, e, também, para

descrever o gênero coral, advindo dos cinemas pós-1990 que não apresentam protagonistas únicos em suas narrativas e buscam tecer uma trama plural que é expressão de uma coletividade dentro do contemporâneo.

Mesmo dentro de um mesmo campo artístico, porém, nem sempre se entra em acordo a respeito do que a coralidade evoca, o que sua aparição revela e descreve. Nos estudos acerca do tema, dentro das artes cênicas, por exemplo, ora ela parece indicar um processo criativo coletivo, que se instaura enquanto uma força conjunta e desierarquizada em cena, ora sua aparição descreve justamente a impossibilidade de se instaurar comunidade dentro do palco. Da mesma forma, é difícil descrever com precisão o que, de fato, é a coralidade. Pode-se considerá-la como princípio de criação, manifestação espontânea de coletividade provocada por um conjunto de indivíduos, ou mesmo um campo de investigações de práticas e teorias artísticas a ser explorado e aprofundado.

Diante de tantas possibilidades e diferentes interpretações acerca do termo, por que pensar e estudar a coralidade dentro do cinema, se outras palavras poderiam talvez dar igualmente conta de compreender instâncias coletivas dentro do meio sem carregar consigo contradições e ambiguidades em seus entendimentos? Três motivos, particulares ao termo em si, se demonstram justificativa relevante: em primeiro lugar, a própria maleabilidade da palavra oferece a possibilidade de uma análise ampla, que envolva dentro da linguagem do cinema não só a narrativa, mas, também, processo de produção, autoria, fotografia e som, dentro de uma mesma reflexão acerca da coletividade presente no cinema que se permita refletir em si mesma sobre o que pode vir a ser esta coletividade em si. Em segundo lugar, a história que o termo carrega consigo, oriunda dos coros das tragédias gregas e das músicas sacras, mas que se expande no contemporâneo para abarcar, também, outras origens e influências, permitindo uma discussão que contextualize a coralidade cinematográfica dentro de um panorama geral interrelacionado e diverso. Por último, o fato de que o termo evoca, em sua essência, a noção de elaboração artística; em outras palavras, o termo coralidade é natural do campo das artes, atestando, então, para a importância do pensar e do fazer artístico enquanto produção política e pensamento de mundo.

Da mesma maneira, soma-se à relevância do termo o fato de não existir muita produção textual e acadêmica a respeito da coralidade dentro do cinema, em especial uma bibliografia em

português, ainda mais a respeito da produção audiovisual nacional. Curioso isso, dado que as noções evocadas pelo termo, a respeito de coletividade desierarquizada, de dissolução da comunidade pela modernidade e de produção autoral coletivas são tão caras ao audiovisual brasileiro contemporâneo. O fato é que parece não haver nenhum estudo aprofundado que compreenda a presença da coralidade na cena atual, ainda que isso se demonstre necessário dadas as conexões que podem ser estabelecidas entre coralidade e cinema e que ainda não foram exploradas em um contexto geral.

Dito isso, a proposta da presente pesquisa é a seguinte: **compreender a coralidade dentro do cinema, em especial dentro do cinema brasileiro e contemporâneo.** Com isso, objetiva-se ampliar a bibliografia sobre coralidade, em particular sobre coralidade no cinema, ainda muito escassa no Brasil; elaborar uma compreensão acerca da coralidade e das características que ela evoca em sua aparição que possa ser útil ao entendimento do termo dentro do cinema; fazer um levantamento dos estudos sobre a coralidade em um âmbito geral, compreendendo-a como um fenômeno ampliado no campo das artes, que não é específico somente a um ou outro campo artístico, mas que possui conexões entre seus diferentes entendimentos, ao longo de diferentes histórias e origens; e analisar, por fim, alguns casos específicos de coralidade dentro do cinema brasileiro contemporâneo, demonstrando como o termo pode suscitar uma discussão relevante a respeito das obras atuais sob um viés ainda pouco explorado.

A pesquisa está dividida em duas partes: na primeira metade, concentram-se esforços para entender a coralidade em seu contexto mais geral e histórico. Na segunda, estuda-se a coralidade, exclusivamente, dentro do cinema brasileiro contemporâneo, entendendo que tais manifestações corais se apresentam de forma recorrente e relevante na cinematografia nacional.

No primeiro capítulo, será feito um panorama geral acerca das diferentes teorias sobre coralidade dentro do teatro, do som, da literatura e de outras áreas correlatas, além de outros conceitos e ideias relevantes para o tema, tentando, a partir disso, levantar características e qualidades da coralidade úteis para se preparar olhos e ouvidos para sua aparição no cinema. Vale notar que o intuito não é o de se definir propriamente o que é coralidade, mas, sim, compreender o que é dito a respeito dela e quais de suas características podem ser levantadas como pontos em comum ou divergências entre as diferentes teorias e reflexões sobre o termo.

No segundo capítulo, é feito, primeiramente, um estudo acerca do que já foi discutido sobre a coralidade dentro do cinema: da *coralità* do neorealismo italiano, proferida pelo próprio Rossellini como característica importante de suas obras e frequentemente presente no discurso e na crítica sobre o movimento, ao gênero coral de Labrecque, cuja gênese se dá no pós-anos 1990 e cujas histórias se desenrolam através de narrativas em rede - em que não há apenas um protagonista, mas sim um jogo de personagens que se relacionam entre si sem necessariamente possuírem um tema em comum, com narrativas que se desenvolvem paralelamente de maneira desierarquizada no intuito de se formar o panorama de um grupo. Estas análises acerca da coralidade do cinema entremeiam-se entre o que foi discutido a respeito delas e o que foi estudado no capítulo anterior, a fim de se propor uma expansão do que se entende como coral no meio. Por último, inicia-se a discussão acerca do potencial da coralidade dentro do audiovisual brasileiro, relacionando o que foi discutido até então com o cenário contemporâneo audiovisual e suas experimentações.

No terceiro capítulo, desenvolve-se um estudo aprofundado acerca da coralidade dentro do cinema brasileiro contemporâneo, apontando algumas tendências que surgem com a análise do tema: o coro como elemento contestador, a coralidade dentro do processo de produção, a relação entre narrativa e coralidade sob o viés do cotidiano, a relação entre coralidade e os corpos à margem de determinada hegemonia social, e a relação entre coralidade e espaço. Busca-se, com isso, iniciar diversas discussões sobre o assunto e apontar diversos possíveis caminhos para estudo futuros acerca da coralidade no audiovisual brasileiro.

No quarto capítulo, é feita uma análise comparada entre duas obras em específico: *Temporada*, de André Novais, e *A Vizinhança do Tigre*, de Affonso Uchôa, obras que, embora elaborem coralidades diferentes em seus processos criativos, permitem um interessante estudo acerca das possibilidades corais e do que pode vir a representar um conjunto de pessoas únicas dentro do cinema, interrelacionando atores, autores e espectadores em um jogo de alucinação coletiva de coletividade que deseja mudança, propõe uma utopia e promove uma relação de proximidade entre todos que compartilham da experiência do filme, dentro ou fora de tela.

É esperado que, por vezes, diferentes concepções da coralidade ao longo da pesquisa entrem em conflito entre si. Sem dúvidas, é da natureza do termo. Dessa maneira, a escolha de não se tentar definir o termo, mas sim de se compreender características comumente atribuídas a ele,

é proposital: o importante para esta pesquisa é, talvez, entender a coralidade primeiro como uma **manifestação** dessas determinadas qualidades, para depois compreender os caminhos que levaram elas a ocorrer, abraçando, afinal, a pluralidade natural que parece ser intrínseca ao termo – uma aparição que, por fim, acaba por apresentar amplos caminhos de análise, criação e reflexão. Da mesma maneira, termos como “coral”, “coro” e todos os seus derivados podem tanto remeter direto à noção da coralidade quanto significar coisas próprias dentro de seus contextos: por vezes, por exemplo, entende-se o coro como uma coisa diferente de coralidade, mas quando esse é referenciado dentro de um contexto em que ambos coexistam, trata-se uma coisa e outra como interligadas; em outros momentos, especificados ao longo da pesquisa, “coro” e “coralidade” são diferentes entre si, e, em certos sentidos, opostos – nestas situações, há de se explicitar a diferença para uma melhor compreensão durante a leitura.

2 COMPREENDENDO AS VÁRIAS CORALIDADES

2.1 Caminhos e multiplicidades

Este estudo busca evidenciar e compreender melhor a presença da coralidade no cinema, com um olhar especial para o cinema brasileiro contemporâneo. A discussão do termo possui diversas abordagens diferentes, em vários campos do conhecimento e das artes. A coralidade, afinal, é considerada de várias formas: enquanto princípio de criação, ferramenta de encenação, forma de se experienciar as obras artísticas. No cinema, entretanto, são praticamente inexistentes os estudos acerca do termo e de como a coralidade se manifesta nas obras. Se a palavra aparece aqui e ali ao longo da história do suporte, são poucas as bibliografias dedicadas a consolidá-la na literatura cinematográfica como algo digno de atenção, principalmente no Brasil. Para que isso possa ser feito, **é necessário entender os limites e características do que se chama de coralidade nos estudos acerca de outras áreas da arte e da cultura.** Eventualmente, algumas outras discussões tangenciais ao termo também serão evocadas, com o intuito de se iluminarem algumas das problemáticas que o termo traz em suas discussões. Meu objetivo é tecer um diálogo com e entre as diferentes ideias apresentadas ao longo do texto de forma abrangente, criando um panorama mais generalizado do tema. Em essência, esta primeira investigação acerca do que é falado a respeito do termo busca uma maneira de responder à uma pergunta que deve ser feita antes de qualquer coisa: **o que é importante para se compreender melhor a coralidade?**

Com um levantamento comparativo das possíveis características da coralidade, então, que servirão como resposta a essa pergunta, torna-se uma tarefa mais fácil evidenciar sua presença no cinema e, também, compreender como ela afeta a criação cinematográfica e quais são as suas possibilidades em tela. Além disso, ao iniciar essa discussão abrangente acerca do termo, busca-se demonstrar o que acredito ser uma de suas características mais cruciais, que nem sempre é levada em conta nos estudos acerca do assunto: sua capacidade interdisciplinar. Capacidade esta que defendo ser inerente ao termo - como veremos mais à frente, se suas origens etimológicas apontam muitas vezes para o coro das tragédias gregas clássicas, essa origem em si aponta para outras formas de se enxergar a coralidade: não só como fantasma do coro, sua herdeira, o “coro transformado pela modernidade”; mas, também, uma qualidade agenciadora que, através da enunciação por múltiplos, revela uma representação em conjunto

que é constituída, primariamente, por indivíduos. Esse jogo entre indivíduos e conjunto está imbuído, também, de uma noção de ritual, de uma noção de comunidade, de capacidades políticas e princípios norteadores que podem ir além de uma construção cênica, além de suas origens europeias – e essa compreensão da interdisciplinaridade, que demonstra outras conexões formadas pelo termo que vão além do coro grego, é essencial para se entenderem os caminhos que traça a coralidade no Brasil e que parecem, por vezes, se encontrar muito mais com as práticas culturais populares, as maneiras de organização de povos indígenas, e as práticas ritualísticas e religiosas nacionais.

Começa-se, então, a partir da palavra. Se há uma boa introdução a ser feita a respeito do termo, essa pode ser através de suas qualidades morfológicas. Lampert (2021), em sua dissertação acerca da coralidade no teatro, inicia assim sua investigação:

Temos aqui um substantivo formado a partir de um adjetivo, por meio de um processo de sufixação. No início há o **coro**, depois o adjetivo que indica que algo se relaciona com o coro, **coral**. Substantivando o adjetivo pelo acréscimo do sufixo **-dade**, que indica, entre outras coisas, **qualidade, estado**, temos uma nova palavra, **coralidade**, que significaria algo como **qualidade daquilo que é coral**, entendendo-se coral aqui como o que é semelhante ou relacionado ao coro. Por ser uma palavra que se refere na maioria das vezes a escolhas composicionais, podemos propor a definição de **qualidade daquilo que se organiza à maneira de coro**. (LAMPERT, 2021, p.16. Grifo do autor).

Sem dúvidas, em virtude de sua condição de substantivo que deriva de um adjetivo que deriva, por sua vez, de um substantivo matricial, a palavra em si parece sempre nos remeter à sua própria origem, a partir desse processo de sufixação. Se por um lado tem-se a indicação de um caminho que demonstra uma forma de se pensar coralidade que, através de um processo linguístico, distancia-se de sua origem apenas como coro, por outro esse caminho ainda remonta, através da palavra em si, ao substantivo original que a formou. Vale a pena, então, entender o que é esse coro, em um exercício não só de compreendê-lo em relação às suas origens cênicas, mas também tal qual o próprio termo “coro” é utilizado pelas suas presenças coloquiais na fala.

“Fazer coro com”, por exemplo, é uma expressão interessante em seu uso comum. Frequentemente utilizada quando uma pessoa deseja expressar que concorda com as aflições ou opiniões de uma outra, também pode ser usada como sinônimo de “fazer parte de”. Seu uso geralmente se dá na primeira pessoa: “Faço coro ao que foi dito”. Nota-se, também, o caráter de repetir ao que se faz coro, de ampliar o grupo anunciado com a sua própria adição a ele. O

uso da expressão aponta para duas dimensões: ao conjunto do que foi expresso anteriormente e ao indivíduo que toma parte desse conjunto, reiterando-o, agregando-se. Há o movimento de repetição nesse ato de se inserir o indivíduo ao conjunto, e há, também, a noção de que o conjunto se amplia nessa soma – “fazer coro” a algo implica agregar a noção de que, ao se demonstrar que são muitos os que compartilham de tal “algo”, uma opinião pode ganhar legitimidade, um problema torna-se mais grave por ser algo compartilhado, uma experiência é mais associada ao comum. Nota-se, então, que o oposto também é relevante: “Não fazer coro” é adotar uma postura particularmente firme ao que foi previamente estabelecido. Constituir-se coro é, senão, tornar-se parte de muitos. “Coro”, coloquialmente, institui-se na fala para designar um grupo com características em comum: “o coro de alunos”, “o coro dos loucos”. Nessa instância, o coro apontaria não só para um recorte de uma multidão, mas para um corpo de indivíduos que são unidos pela fala a partir de um ponto em comum.

Essa reflexão breve acerca de alguns dos usos coloquiais de “coro”, pode ser, por um lado, preliminar para fomentar discussões mais rigorosas acerca de caminhos possíveis para uma compreensão da coralidade, mas nos dá, por outro, duas instigações muito enriquecedoras para aprofundarmos a discussão: Primeiro, nos dá pistas de como todos esses termos adjacentes (coro, coral, coralidade) se instituem no pensamento e na comunicação, e, tal qual será visto mais à frente, corroboram para a noção de que há diversos pontos em comum acerca do que se constitui coralidade mesmo quando essa discussão se dá em áreas teóricas diferentes. Segundo, o uso coloquial já nos dá os elementos importantes que devem ser investigados a seguir.

Vale a pena, então, entender o primeiro ponto de contato que o termo suscita em relação à sua origem, tal qual ela se apresenta com relação à cena teatral e à tragédia grega clássica - retomando, também, alguns estudos a respeito de narrativa e literatura. Depois, tomando outros caminhos para a apropriação do termo, se explorarão as instâncias em que se aponta coro e coralidade nos estudos acerca da voz e da música. Ao longo dessas discussões, se entenderá também a coralidade a partir de suas conexões com a comunidade, seja através de suas afinções com o “ritual”, seja através de sua impossibilidade de se estabelecer como comunidade na cena moderna, seja através das relações políticas que o termo estabelece entre sujeito e conjunto.

2.2 Coro na tragédia grega

Se entender as origens apontadas pela própria morfologia da palavra torna-se necessário, e se as pistas históricas nos indicam forte afinidade com o coro tal qual ele se origina na tragédia grega clássica, entendê-lo, então, é um ponto de partida frutífero para se compreender com o que dialoga a coralidade. Porém, apontar essa origem é, em certo sentido, apontar para a origem do próprio teatro ocidental, e tais discussões rapidamente tornam-se complexas e delicadas, tanto pela falta de fontes históricas diretas acerca de alguns mistérios da origem do teatro, quanto pela extensa quantidade de autores que se debruçaram sobre o assunto. Os estudos acerca da origem do teatro acabam por despontar em discussões acerca de dramaturgia, filosofia e até mesmo da estruturação do pensamento e da cultura ocidentais que podem ser por demais laboriosos e perigosos, sem uma compreensão calma e minuciosa. Não é por aí que a análise busca caminhar. A ideia é, nesse primeiro momento, entender especificamente a criação e o papel do coro na tragédia grega. Ele traz, afinal, algumas noções importantes que devem ser investigadas para se entender melhor a coralidade nos dias de hoje. Contudo, vale notar que ele não é a única fonte possível de origem dos princípios que permeiam o termo - ainda mais quando se leva em conta práticas corais no Brasil – mas, sim, apenas uma de suas matrizes.

As adorações ao Dionísio, que se davam através de festividades, cerimônias e homenagens regadas a vinho, danças, cantos e sacrifícios, são essenciais para se entender a condição formadora do coro e seus papéis e presenças. Williams (2010) descreve a Grande Dionísia, um dos festivais de celebração ao deus em Atenas, que serve para ilustrar senão a condição inicial do teatro, a importância de suas características para a organização do drama em cena.

O festival dramático é parte de uma cerimônia de adoração a Dionísio. Organizado pela pólis, tem a duração de cinco dias, nos quais três poetas competem, cada qual apresentando três tragédias e uma peça satírica; também haverá a apresentação de cinco comédias e o canto de hinos ditirâmbicos pelos coros de homens e rapazes. (WILLIAMS, 2010, p. 44).

Nesses festivais de adoração ao deus, além dos cantos de hinos ditirâmbicos, há outro canto com participação ativa do coro: o *kommos*, que estabelece um jogo entre coro e atores, entre multidão e indivíduo. Tanto o *kommos* (também chamado de coro de luto) quanto os hinos ditirâmbicos estariam associados à fundação do coro da tragédia. Assim, eles dão de herança suas condições festivas, **ritualísticas**: o coro é canto, mas é principalmente dança. Nota-se o espaço reservado para o coro no teatro de Dionísio, em Atenas: a *orchestra*, que se posicionaria

abaixo e à frente do público, cujo nome remonta à importância da dança para o coro - pois *orchesis*, no grego clássico, significa justamente dança. Essas grandes festas populares são organizadas em termos de espaço e função: o coro, abaixo do palco onde se encontram os atores (espaço denominado *logeion*), não se encontra exatamente dentro da cena, mas em uma espécie de espaço intermediário (e inferior) entre público e palco. Seus movimentos gestuais e cantos são realizados de forma unida pelos coreutas, sendo liderados pela figura do corifeu; seus jogos sonoros são grandes, suas declamações amplificadas; seus figurinos são vestimentas cotidianas e máscaras. Se as festividades de culto à Dionísio eram grandes eventos, em boa parte se atribui à experiência sensorial do evento: aquela quantidade de pessoas, organizadas àquela maneira, eram um grande evento para a pólis.

Mas não só de cantos se servem esses festivais, com o passar do tempo: conforme citado por Williams (2010), as tragédias compunham parte desses grandes eventos, que eram uma forma de manifestação cultural importantíssima para a pólis: por volta de 17 mil homens, mulheres e crianças se juntavam ao público, e todas as atividades comerciais da cidade eram paralisadas durante os festivais. Importante contribuição para essa relação entre esses eventos e os habitantes da pólis era, justamente, o coro, visto que este era frequentemente “composto por cidadãos gregos comuns, cujas responsabilidades cívicas são deixadas de lado para ensaios extensos ao longo de meses” (PIRRO, 2009, tradução nossa). Participar do coro era importante o suficiente para que se aliviassem os outros deveres do cidadão, que, ao menos temporariamente, dedicaria seu tempo aos ensaios liderados pela figura do coreuta junto a outros cidadãos. A respeito da tragédia grega, isso atesta não só para as **dimensões políticas** que o coro representa quando se institui na dramaturgia, mas também dá pistas para o ponto de vista que ele adota em relação à narrativa – o ponto de vista da pólis, de seus cidadãos, da humanidade ante aos deuses. Pode-se dizer que isso contribui para a ideia do **coro como uma autorrepresentação da comunidade**:

Na tragédia em geral, os integrantes do coro são exclusivamente cidadãos em plena posse de seus direitos civis, ainda quando representam figuras femininas, pois o coro apresenta sempre o ponto de vista próprio da pólis e, de uma maneira ou de outra, configura sempre a condição dos homens mortais dentro do horizonte e das possibilidades próprias da pólis. (TORRANO, 1995, p.21).

Em termos da narrativa das tragédias, o coro ser composto por cidadãos comuns implicava inevitavelmente na sua condição dramática particular: ele é colocado em uma posição, por um lado, de ser representante das aflições do ser humano, símbolo que atesta para o cotidiano e

o terreno; por outro, tomado pelas condições limitadoras dos homens mortais, atenua e comenta a relação destes com o divino. Não à toa o coro se coloca **externo à narrativa**.

Segundo a extensão e as ações em que pode ser repartida, as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral — dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias. Peculiares a algumas são os cantos da cena e os kómmói. Prólogo é uma parte completa da tragédia, **que precede a entrada do coro**; episódio é uma parte completa da tragédia **entre dois corais**; êxodo é uma parte completa, **à qual não sucede canto do coro**. (ARISTÓTELES, 1996 *apud* LAMPERT, 2021, p. 21, grifos do autor).

A tragédia, na verdade, se estruturará às voltas do coro, que, por sua vez, se demonstra fundamental para o estabelecimento de sua estrutura dramática. É possível rascunhar como essa estrutura convida o coro a desempenhar um papel que será relevante para a discussão de coralidade: a de comentador da narrativa. Por não necessariamente se inserir à trama, seu lugar está entre o desenrolar da história e o espectador, entre o herói da peça e seu destino. Caberia a ele

[...] apoiar os bons, dar conselhos amigos, moderar as iras, amar aos que se arreceiam de errar; louve os pratos da mesa frugal, bem como a justiça salutar, as leis, a paz de portas abertas; guarde os segredos confiados a ele, ore aos deuses, peça que a Fortuna volte aos infelizes e abandone os soberbos. (HORÁCIO, 2014 *apud* LAMPERT, 2021, p. 60-61).

Tal qual se estrutura na dramaturgia clássica, então, o coro não seria tanto agente da narrativa quanto teceria esse papel às orlas dela. O papel agenciador estaria destinado ao herói, esse sim fadado às intempéries do destino, às vontades divinas e, frequentemente, tomado como o protagonista épico. Há um jogo instaurado entre o coro, essa manifestação coletiva, representante da pólis, mas que se conecta ao divino a partir do seu papel de comentador e através da sua qualidade ritualística, e o herói, indivíduo agente da história, figura que se apresenta no reino do ideal, sofredor da tragédia a ser evidenciada.

Mesmo que o coro não sofra em si as experiências trágicas que se desenrolam no drama, é interessante evidenciar a frequência com que ele se constitui por figuras **à orla da sociedade**. O coro de *As Bacantes* de Eurípedes, por exemplo, é formado por mulheres de Lídia que fogem de seus maridos e de suas vidas para seguir Dionísio até Tebas. Isso não faz com que haja perda na sua condição de representação da pólis, contudo: esses indivíduos, tomados como o que representam dentro das narrativas, mesmo se marginalizados na sociedade grega (considerando, por exemplo, que nem as mulheres nem os escravos eram cidadãos e cidadãs aos olhos da

democracia ateniense) têm nas suas vozes o poder de falar por todos da comunidade. Afinal, em termos práticos, os coros se constituem daqueles que são cidadãos aos olhos de Atenas, mesmo que representem figuras outras. **O papel dramático do coro pode ultrapassar, então, as condições individuais de quem o constitui:** unindo-se a partir de uma condição em comum, ao formarem o coro, os indivíduos têm em suas vozes o poder de falar por toda a sociedade, e ainda mais – unidos, preservam a função de atestar, contestar e comentar o divino.

Tomando nota de sua posição particular na narrativa da tragédia clássica, compreende-se, porém, uma visão talvez demasiadamente fechada do coro. Se tomado apenas pela sua posição textual, ou seja, sua função dentro da narrativa, ignora-se, talvez, o que seria a condição mais importante do coro, que extrapola suas capacidades exclusivamente dramáticas e foca na experiência ritualística, atestada anteriormente: **a sua presença em cena**, que se constituiria tão importante para a formação do espetáculo quanto para os próprios coreutas – que constituem o coro. A dança, afinal, é tão importante para o coro quanto o canto, e seu poder só se dá no efeito ampliador da multiplicidade de corpos e vozes quando dentro da cena, na presença da performance. Uma presença que, amplificada pelo conjunto, demonstra as aflições da cidade para si mesma; função essa que se torna verdadeira potência não quando presente em um texto, mas quando posta em ação, quando se evidencia em espetáculo, quando vista pelo público. Afinal, é só quando o coro se dá, quando ele pode ser assistido pelo espectador ou vivenciado por quem nele se insere, que é possível experienciá-lo na sua condição de espelho da sociedade. O coro deve estar à sua frente para que seja possível enxergar a si mesmo nele.

Sua natureza, o que o caracteriza como coro, não é o canto, nem a comunicação verbal e menos ainda um tipo específico de conteúdo veiculado por seu discurso ou as funções que assume em determinada trama, mas a performatividade do grupo cênico, que veicula sentidos apreendidos antes e além da emissão de qualquer mensagem e que são determinantes para a apreensão da mensagem que porventura o coro emita. Antes de dizer qualquer coisa, o coro se diz coro. É, portanto, o aparecer de um coletivo em cena que nos permite falar de coro. (LAMPERT, 2021, p. 41).

Adicionando a essa compreensão, como base que permita um outro olhar às tragédias gregas, está o provocativamente intitulado trabalho de Dupont (2017) *Aristóteles ou o Vampiro Do Teatro Ocidental*. Ela defende, de forma pertinente à nossa compreensão do coro, que as descrições acerca da tragédia grega tais quais feitas por Aristóteles em sua *Poética* não correspondem às práticas reais das tragédias atenienses – que, assim como Lampert (2021) descreve, se dariam muito mais como um ritual musical organizado a partir de um coro de luto. O trabalho da autora, ao buscar desvencilhar as noções tradicionais do teatro, que tomam o

aristotelismo como princípio básico (mesmo quando negado), levanta exemplos e reflexões acerca de um pensar teatral que escapem dessas amarras tradicionais que condicionam o teatro ao texto. Para isso, ela critica o fato de Aristóteles amplamente ignorar o coro enquanto manifestação espetacular, performance ritualística que, para ser inserida na visão do grego, teria de ser tratada apenas como um personagem, condicionado à ação, que é o fator estruturante para a tragédia aos modos de sua concepção. Aristóteles, em parte por não ser ateniense e não ter frequentado em demasia os festivais da Grande Dionisíaca, em parte por se interessar por montar um sistema da tragédia que visava definir uma norma da essência poética de seu pensamento, ignoraria também aquilo que, em muitas das práticas que a autora aponta, seria uma constituição muito importante das elaborações teatrais da antiguidade: **o fator musical** das performances coletivas, que eram, inclusive, papel principal do coro e das festas organizadas às quais a tragédia se inseria.

A autora traz uma dimensão de pensamento muito importante para se compreender uma estruturação de ideia de coro, que pode dar à coralidade algumas de suas mais relevantes características e indefinições a serem pensadas no contemporâneo. Considerar o coro para além da narrativa, por exemplo, é um fator importante para se compreender o que será visto no segundo capítulo, acerca de compreensões da coralidade na história do cinema, que levam em conta, essencialmente, sua relação com a narrativa, enquanto ignoram outras de suas características que por vezes são muito mais importantes para uma análise de qualidades corais dentro de determinadas obras. Também, há a ideia de que o coro não busca, por vezes, representar o que quer que seja – nem mesmo a pólis: noção contestada por Dupont (2017) que ilumina, também, algumas razões e pretextos de práticas corais a serem evidenciadas posteriormente. Por último, é esse movimento de desvencilhar-se dessa visão que promove aproximações importantes com outras formas de teatro e outras práticas cênicas históricas em outras culturas, operadas por outras visões de mundo, ao mesmo tempo negando a visão de que o teatro ateniense clássico seria a “origem do teatro ocidental” e compreendendo que tal teatro, na verdade, poderia se inserir em um contexto mais ampliado das práticas festivas culturais conjuntas, musicais em sua natureza, frequentemente associadas à performance coletiva sob o viés ritualístico que Cordeiro (2014, 2015) também levanta em seu trabalho. Olhar para o coro dessa maneira é enxergá-lo enquanto aparição, enquanto manifestação de vontades e olhares de uma cultura e compreender que, com frequência, as práticas conjuntas promovem o ajuntamento das pessoas que delas participam sob o exercício de produção espetacular e criativa

que é capaz de pensar, no momento da festa, acerca de seu próprio mundo e de suas próprias tradições sem depender do que tradicionalmente se considera enquanto registro narrativo clássico.

2.3 Coralidade: herança do coro na modernidade

É a partir da importância da aparição como condição de existência do coro que podemos explorar as primeiras noções de coralidade enquanto termo específico na teoria francesa. Inúmeros autores irão atestar, afinal, que a coralidade se revela na cena teatral moderna justamente a partir da ausência do coro, sua herança fantasmagórica, o que resta do coro quando ele não está mais lá. Isso se daria através da passagem histórica do teatro aos ideais e preceitos da modernidade e seus encenadores: aponta-se para a aparente diminuição da presença efetiva de coros em textos e encenações com o passar dos tempos - em boa parte atrelada à representação burguesa dentro da cena e à sua constituição dramática, sob a ótica do classicismo francês. Se é contraditória essa afirmação do desaparecimento do coro em cena, pois tal concepção pode muitas vezes deixar de fora os coros da Idade Média, dentre outros motivos, ela é importante para se compreenderem as discussões iniciais que circundam a coralidade. Barthes (1965), por exemplo, afirma acerca desse desaparecimento:

E é certo que o teatro constitui uma via de secularização progressiva da arte: Sófocles é menos religioso do que Ésquilo, Eurípedes menos do que Sófocles. Tendo a interrogação assumido formas cada vez mais intelectuais, a tragédia evoluiu simultaneamente para o que nós hoje chamamos o drama, isto é a comédia burguesa, baseada em conflitos de caracteres e não em conflitos de destinos. E o que marcou esta alteração de função foi precisamente a atrofia do elemento interrogador, quer dizer do coro. (BARTHES, 1990, p.65).

Sarrazac (2002) adiciona outra camada à essa noção da ausência do coro, ao tratá-la a respeito das condições da modernidade, elaborando sobre a “dualidade do coro”. Ao esboçar o termo coralidade pela primeira vez em sua escrita, através da ideia de que, na cena moderna, há uma impossibilidade de se compreender a representação de uma comunidade, ele delimita a condição das qualidades corais em cena **na perspectiva política da representação em grupo, sob oposição ao indivíduo.**

Existe antes uma *ausência de representação*: a recusa deliberada dos actores do Aquarium em *minar* os corpos proletários. Cinco atrizes, cinco actores portadores, de palavras de ausentes, testemunhos dos trabalhadores em luta cujas entrevistas e fragmentos de confidencias foram utilizadas pelos elementos do Aquarium no início

do espectáculo, no momento do ‘inquérito’. Coro, entrelaçando várias vozes, o jogo de um destes actores era, aliás, o mesmo que o dos dez actores reunidos. Porque, no único corpo, através da única voz destes recitantes caleidoscópicos, passavam e multiplicavam-se os gestos e as contradições de um grupo, de uma classe. [...] Visto que, se a representação do indivíduo integrado na massa cede, por vezes, a excessos niilistas - o operário considerado unicamente de acordo com as suas tendências pequeno-burguesas e regressivas-, a presença teatral das massas fundamentais abandona-se ainda mais freqüentemente a uma triste coralidade triunfante! (SARRAZAC, 2002, p. 50).

Sendo o trecho evidenciado a única instância do livro em que se utiliza o termo “coralidade” em si, fica evidente que o conceito ainda estava em sua gestação. O uso do termo nessa primeira instância é, de certo modo, coloquial, abrangente, ainda não estabelecido com maior rigor. Posteriormente, Sarrazac (2013) irá contribuir para o avanço dos pensamentos a respeito do termo ao organizar seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, com o verbete “Coro/Coralidade”. Já no título se evoca alguma noção de que um sucede o outro, ou que ambos são, na essência, a mesma coisa. No verbete, discorre-se mais acerca da noção da passagem do coro para a modernidade, focando-se, principalmente, em seu caráter de comentador e representante das aflições da humanidade - em vista somente de suas funções narrativas, textuais - e atribuindo-se, em parte, que o desaparecimento do coro se dá porque o papel de reflexão da comunidade passa da forma, ao sujeito, trazendo o indivíduo ao cerne da discussão política de sociedade. Assim, mesmo quando o coro está presente em cena, essa presença se dá de forma contraditória, por conta do esvaziamento de sua função. Para além dessa condição de impossibilidade, o verbete adiciona a noção de **estranheza** à aparição do coro à cena moderna:

Além disso, a presença de um coro nas dramaturgias contemporâneas coloca a própria questão de sua representabilidade. Excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel de porta-voz, o coro é sempre um **estranho** à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável. (SARRAZAC, 2013, p.48, grifos meus).

De acordo com isso, enquanto representação da comunidade, o coro se revela presença contraditória. Esvaziado de sua função narrativa de representante da pólis, ele entra em crise - como se essa fosse sua função primordial. À luz dessas ideias, o verbete não parece levar em conta, conforme abordamos anteriormente, “o coro como coro” - em um sentido de que sua aparição é muito mais importante que sua condição narrativa de porta-voz ou comentador, que seria apenas uma de suas funções, não sua condição de existência. Antes de seu papel na narrativa, o coro é uma presença que canta e dança, que fala e se movimenta na cena - sua performatividade é o que o permite existir, e mais nada - fazendo, dessa forma, com que sua aparição em cena já fosse o suficiente para se perceber coro sem contradição. Contudo, ao dar

importância apenas para a função representativa do coro, o autor do verbete² atrela essa contradição à condição de existência da coralidade – onde não há coro, onde ele é estranho, percebe-se a coralidade moderna.

Mas é n' *A Poética do Drama Moderno* que Sarrazac (2017) tratará da coralidade a partir de si mesma, compreendendo-a como um termo próprio, e, mais que isso, pluralizado: na subdivisão de seu capítulo sobre a *Impersonagem*, que leva o título de *Coralidade(s)*. Quando ele volta sua atenção a uma compreensão do termo por ele mesmo, embora ainda sob forte conexão com o coro tal qual na tragédia grega, ele acentua de vez essa operação de trazê-lo como uma instância cênica do contemporâneo. Importante notar que, a partir disso, o termo ganha algumas noções que dão pernas para que ele percorra seu próprio caminho na modernidade: não mais exclusivamente atrelado à função narrativa, sua condição de existência em cena, apesar de ainda contraditória, ainda nesse jogo entre impossibilidade de ser e representar comunidade, também é caracterizada por outras possibilidades. São três formas de coralidade que o autor aponta a partir desses outros aspectos: coralidade negativa, coralidade positiva (ou *reparadora*) e coralidade mediana. A coralidade negativa seria aquela que “estigmatiza o homem comum no momento em que se torna a vítima concordante de processos totalitários que **abolem toda personalidade, toda singularidade**” (SARRAZAC, 2017, p. 167). Em oposição, a coralidade reparadora “consiste, ao contrário, em **despojar seu ser individual e reivindicar um ser coletivo**” (SARRAZAC, 2017, p.167). Entre uma e outra, há a coralidade mediana, “fundada seja sobre uma **multiplicação quase anárquica** de esboços de personagens, seja sobre o aparecimento de locutores reduzidos a simples vozes” (SARRAZAC, 2017, p.171).

É, porém, em uma passagem rápida nesse mesmo texto que enxergo uma tentativa de compreender a coralidade de uma forma mais abrangente, interessante para uma compreensão do termo que foque na sua forma:

Por instantes, na trama da coralidade – nesses “dias” – reaparece o fantasma do coro. Prova de que as origens corais do teatro ocidental não param de obsedar e de trabalhar secretamente a personagem dos teatros moderno e contemporâneo. Assim, na peça de Vinaver, com breves momentos de uníssono. **Como se a coralidade, que não é senão o acúmulo de vozes separadas**, pudesse refazer, em intervalos regulares, um coro unido. (SARRAZAC, 2017, p. 174).

² Importante notar que os verbetes que compõem o *Léxico* foram contribuições de diversos autores, e que Sarrazac é o organizador da coletânea. Mesmo assim, as ideias evocadas na obra não deixam de ter paralelos com o pensamento do próprio Sarrazac, como será visto a seguir.

Se essa concepção é, porventura, tímida no pensamento do autor acerca da coralidade, ela evoca concepções do termo que serão propostas nos estudos acerca da voz e dos sons, como será visto mais à frente, e pode ser vista como uma concepção, de certo modo, fundamental do que se forma a matéria da coralidade. Mas, ainda resiste a noção de fantasma do coro. Outros autores franceses também vão elaborar suas próprias ideias acerca da coralidade. Adiciona-se à essa noção de Sarrazac (2017), por exemplo, a fala de Megévand (2013) para a revista *Urdimento*:

[..] *a mínima*, entende-se por coralidade a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo; a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos — efeitos de polifonia, todos). Portanto, o termo permite apontar com eficácia um modo, que varia conforme cada autor, de suprir as brechas do diálogo: evocar a coralidade de um dispositivo é inicialmente considerá-lo pelo ângulo da difração das palavras e das vozes, em um conjunto refratário a toda e qualquer totalização estilística, estética ou simbólica. Nesse sentido, a coralidade é o inverso do coro. Postula a discordância, quando o coro — pelo menos como o entendiam os gregos — sempre carrega, mais ou menos explicitamente em seu horizonte, o traço de um idealismo do uníssono. (MEGEVAND, 2013, p.2).

Se, para Sarrazac (2017), a coralidade ainda parece carregar suas qualidades de “fantasma do coro”, para Mégevand (2013), através de suas características dissonantes, ela seria seu oposto: os reflexos, talvez, de uma modernidade que tem consciência da impossibilidade de se viver em uma comunidade perfeita. Na edição 76-77 da revista de teatro francesa *Alternatives Théâtrales*, dedicada precisamente ao tema coralidade, Triau (2003) escreve a respeito de práticas teatrais francesas que, “pela energia coletiva do trabalho e pela desconstrução crítica que faziam do coro através do modelo soviético de coletivo massivo” (TRIAU, 2003, p.3), chamariam particular atenção para si mesmas, entrando em diálogo com as questões apontadas por Sarrazac (2017). Triau (2003) aponta que o referencial do coro já não é mais possível em cena, tornando-se distante, e compreende-o como uma tensão: entre indivíduo e coletivo, entre coro massivo e a coralidade como sua sucessora, entre autoria e práticas colaborativas de criação. Há a noção da coralidade, nesse caso, para além de sua presença em cena e de sua função narrativa – ela atua, principalmente, como **princípio de criação**, cuja **capacidade de dissolver hierarquias e funções autorais** seria importante norte para a cena teatral francesa do momento, constituindo, nesse lugar de constante jogo acerca da possibilidade e impossibilidade das condições de sua existência - ainda mais levando em conta sua condição de “efeito fantasma do coro”, definindo-se apenas negativamente como “o que resta do coro quando o coro já não está ali” (MÉGEVAND, 2003 *apud* TRIAU, 2003, p.1) - constantes

questionamentos acerca do que é viver em comunidade, como é atravessar suas contradições, jogando esses questionamentos como um espelho ao espectador e aos criadores sem necessariamente buscar uma resposta.

No fim das contas, é apenas isto que a coralidade conta ao espectador: sua presença tênue, seu moto perpétuo; em construção permanente, ela (se) liga e (se) desliga, imagem da "comunidade desligada"[...]. Ela diz apenas sua ausência e seu desejo, sua dificuldade e sua necessidade, é apenas tensão, movimento - e é nisso que ela é ação cênica – uma fronteira, uma circulação e uma fragilidade: a da comunidade e do humano - um vazio (um precipício) embaixo. (TRIAU, 2003, p. 11).

Nota-se algumas contradições acerca da aparição da coralidade, tanto em virtude de seu passado quanto de seu futuro. **Por um lado, a coralidade dependeria da ausência do coro em cena para se constituir.** Quase como se a coralidade quisesse, mas não pudesse, ser coro – a evidência de uma comunidade que não pode se estabelecer. **Por outro lado, a coralidade seria um princípio de criação das cenas modernas, muito mais parte do processo do que necessariamente do produto final:** um princípio que guiaria produções de cunho mais coletivo, de autoria dissolvida, que paradoxalmente instituiriam um processo de criação plural e coletivo como se, fora da cena, ela fosse o coro que não pode ser dentro dela. Tais contradições seriam demonstração da contradição do homem moderno: como uma comunidade se estabeleceria preservando as liberdades individuais?

Outros questionamentos se formam a respeito da diferenciação entre o que se diz de coralidade com o que se diz de um coro massivo, que nega qualquer individualidade em sua construção, tal qual ele será disseminado na União Soviética e na Alemanha nazista. Esses coros, levando-se em conta a fama das coreografias de dança-coral de Rudolf Laban³ e sua relação com a Alemanha Nazista, por exemplo, tornariam-se importantes para a construção do ideal do projeto político desses regimes. A ideia do projeto de Laban, no caso, estaria em criar a possibilidade de se inserir a dança na vida de praticamente qualquer cidadão. Seus coros, cujos participantes eram uma mistura de cidadãos comuns e bailarinos, tinham a premissa de incentivar a participação da população e a proposta de promover práticas em grupo como forma de construir uma reconexão com o coletivo. De tanto sucesso, seriam considerados praticamente como uma manifestação folclórica moderna, uma forma de engajar a população e uni-la através de ideais

³ Para uma análise mais aprofundada do assunto, vale a pena conferir o artigo de Francisco Lima Dal Col em: DAL COL, *Laban para Multidões: a dança-coral e a Alemanha Nazista*, Revista Cena, Porto Alegre, nº 32 p. 208-220 set./dez. 2020, Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 15 set. 2022.

de doação à comunidade e criação da nação através do trabalho, operando sob a forma de uma construção corporal de ação inserida no espaço. Era interessante para o regime nazista não só a promoção de atividades físicas à população, por contribuir aos ideais arianos de busca a um corpo perfeito, mas também essa relação entre indivíduo e comunidade, construída por intermédio do trabalho, evocada pelos coros de Laban. Essas danças-corais seriam tão prestativas aos ideais do regime pós-primeira guerra que Laban seria convidado por Goebbels para coreografar a abertura dos Jogos Olímpicos de 1936, na Alemanha.

Apesar do convite, o trabalho não iria à frente após uma má avaliação do ministro da propaganda que, após ensaio aberto geral da apresentação da coreografia, teria achado o trabalho demasiado intelectual e de baixa contribuição para o regime. Vendo o discurso proferido por Laban antes do início do ensaio, é possível entender que o trabalho teria sido considerado muito aberto a interpretações e, mais ainda, contrário à vontade da propaganda nazista de se construir uma vontade à guerra e em preparar indivíduos que estariam dispostos a sacrificar suas liberdades individuais para um ideal comum.

Nós acreditamos em uma via psico-fisiológica para a cura e a felicidade. É nessa estrada que nós procuramos o propósito de nossas vidas individuais e comunais... Nossos grupos e nossos ajuntamentos ilustram acima de tudo uma comunidade harmoniosa e indivíduos saudáveis. Desta maneira, nós oferecemos um exemplo público do objetivo de todo o esforço humano. **Assim como não queremos ser escravos de nossas organizações econômicas, técnicas e sociais, tão pouco podemos nos declarar prontos para sacrificar nossas liberdades interna e externa e desperdiçar nosso tempo com dogmas sem sentido.** (LABAN *apud* DAL COL, 2007, p. 168, grifos meus).

As noções de coro do regime totalitário não pareciam condizer com as noções de coro do coreógrafo, mesmo tendo pontos em comum. Muito mais próximas às ideias do nazismo estariam as noções de coro massivo – e, mesmo assim, apenas as noções que dizem respeito a um indivíduo doado à comunidade, massificado através do coro, um coletivo à frente de individualismos – do que as noções de coro evocadas pelo discurso de Laban, que **seriam uma forma coletiva de trazer liberdade ao indivíduo**. O que parece é que se esses coros foram adotados e apoiados pelo nazismo, é só porque eles atendiam à um discurso de propaganda muito específico, que não necessariamente seriam os mesmos ideais do coreógrafo, sequer necessariamente a mesma visão de coro. É possível entender que há duas visões do que se constitui coro e coralidade – a do regime versus a do autor – que, se possuem pontos em comum, até mesmo vontades e princípios, possuem também divergências de interesses e procedimentos.

É a mesma coisa que acontecerá ao cinema italiano da Segunda Guerra e do neorealismo italiano, acerca da exaltação de sua *coralita*, que será explorada à fundo no capítulo seguinte: presença que será admirada pelos adeptos do regime fascista em virtude de seus ideais “corais”, a partir da relação do coro da Grécia Antiga e da visão da comunidade acima da visão individual; ideias essas que, não necessariamente, se aplicam à visão dos diretores dos filmes, que enxergariam a *coralita* de uma forma diferente, mais crítica. Posteriormente, o regime nazista encontrará sua manifestação coletiva no rigor e na exaltação das marchas, em oposição aos trabalhos de Laban, indicando a tão almejada uniformidade coletiva que o regime propunha estabelecer.

Dessa forma, se tomarmos a coralidade a partir da tensão que ela evoca entre indivíduo e conjunto, evocando essa característica como essencial para a condição do que a institui, seria possível entender então que nem todo coro implica coralidade, ao compreendermos que as ideias de um coro massivo se contrapõem à presença mútua das instâncias particulares e individuais (fica a questão, contudo, se um coro massivo é realmente possível). Ao mesmo tempo, torna-se clara a **dimensão política da representação coletiva em cena**, dado que a atuação em conjunto evoca sempre em sua presença alguma ideia de coletivo, ou aponta para alguma forma de organização de conjunto cuja construção aponta para ideias mais abrangentes a respeito do que se constitui uma comunidade, um grupo de pessoas – até mesmo uma nação.

Nos estudos da cena brasileira, observam-se outros fatores interessantes dignos de nota. Os autores e contextos até então citados, se relevantes para a compreensão dos estudos acerca da coralidade, são em sua maioria europeus. Se há a inegável dimensão do coro grego inferida nas noções do que se estabelece enquanto coral em cena, há de se verificar também que as discussões da cena teatral brasileira podem apresentar particularidades interessantíssimas para se compreender a coralidade sob outras perspectivas. Cordeiro (2014, 2015), por exemplo, realiza uma extensa pesquisa acerca da presença coral no teatro brasileiro. Seu estudo aponta, em aspecto geral, para como essas imagens corais são frequentes marcas autorais na cena brasileira, tanto na figura de diretores em específico, quanto em grupos de teatro. Ele vai dedicar seus estudos, por exemplo, acerca do que há de coral no trabalho de Antunes Filho, de Enrique Diaz, ou de grupos como o Teatro de Arena, de São Paulo, compreendendo a existência de processos colaborativos na cena teatral por ele estudada, que colocam em dúvida a questão da autoria como sendo exclusivamente a de um encenador, mas sim da relação que ele busca

estabelecer com a sua obra e os atores que a ajudariam a formar. Interessantes paralelos poderão ser feitos, posteriormente, a respeito dessa noção dos teatros colaborativos e dos cinemas de coletivo contemporâneos, que também buscariam, através de um processo em grupo, uma dissolução da ideia de autoria e uma hierarquia desconstruída das funções dentro de uma produção cinematográfica.

Além disso, seu trabalho frequentemente evoca imagens e ideias que não são exploradas pelo pensamento francês acerca da coralidade. Ele aproxima a noção coral a uma ideia de coletivo de enunciação, por exemplo, em seu artigo à revista *Questão de Crítica*, em 2015, apontando para o caráter crítico promovido através dessa relação coletiva de um processo teatral, identificando que determinadas imagens corais podem, muito bem, servir como ferramentas para quebrar com os moldes tradicionais da construção da cena. Enxergo também no trabalho do pesquisador uma tentativa de evocar a relação histórica do termo, principalmente quando ele aponta para três formas corais: a forma coral clássica, que estaria relacionada às formas do coro tradicional das tragédias gregas; a forma coral dramática, que estaria associada à figura do coro como seu papel de *raisonneur* no classicismo francês; e a forma coral performativa, que estaria mais associada, na minha leitura, às formas corais modernas de autores como Beckett. Mas, longe de se limitar a essas classificações, a tentativa de sua pesquisa parece muito mais a de se compreender as formas corais brasileiras de forma mais abrangente, como um fator importante para a cena atual, através da ideia de que a “criação coletiva/colaborativa gera e se reatualiza em formas corais.” (LAMPERT, 2021, p. 84).

Suas análises podem, através dessa visão aberta do que se constitui coral, se utilizar de uma curiosa liberdade que permite ao autor traçar paralelos que não necessariamente perpassem pelo território do que é considerado coro grego, mas que opera muito mais pela noção de “teatralidade” abordada pelo autor. Um aspecto interessante que Cordeiro (2014) traz, por exemplo, é uma rápida passagem que demonstra a ideia de que um coro pode evocar noções ancestrais tribais acerca de seu caráter ritualístico, uma espécie de passado do coro que

nos leva a recordar das cirandas infantis e folclóricas, das rodas rituais de possessão e especialmente a relação entre a figura do xamã (um sujeito “predestinado” a interpretar sinais misteriosos) e a coletividade de seguidores, participantes com cânticos e danças corais improvisadas, em torno de uma fogueira ou circulando o altar ensanguentado pelo sacrifício de animais. (CORDEIRO, 2014, p. 277).

Ele aponta também para a seguinte fala:

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima) (WISNIK, 1989, apud CORDEIRO, 2014, p.47).

Esses levantamentos de Cordeiro remontam a uma função que parece ser frequente e comum a muitos povos, exercida pelas práticas coletivas de voz e dança: a função de se evocarem violência e raiva, medo e terror. Afinal, a coralidade é plenamente capaz de “providenciar o canal do qual esse *feedback* da raiva pode ser expresso” (CONNOR, 2014, p. 4, tradução minha). Quando muitas vozes e corpos se juntam, afinal, essa experiência é, sem dúvidas, intensa. É fascinante observar como até mesmo no contemporâneo essas formações coletivas – de fato, corais – remontam a essas representações do passado: observemos o time de rugby neozelandês *Maori All Blacks*, por exemplo, e a sua prática de performar o *Haka*⁴, um canto tradicional Maori de preparação ao combate, antes de cada partida. As vozes e os movimentos sincronizados, cujo canto guiam e são guiados pelo ritmo que os jogadores criam ao baterem em seus próprios braços e pernas, que são ao mesmo tempo chacoalhados por eventuais línguas para fora e caretas feitas por um ou outro dos jogadores do time - essas sim espontâneas - com certeza são utilizadas nesse contexto do jogo como uma maneira de se atestar para o time adversário: tome cuidado, nosso passado é guerreiro.

Talvez, mais interessante para se entender as diversas possibilidades de existência da coralidade no contemporâneo seja o trabalho de Lampert (2021). Sua preocupação não está tanto em apontar uma única coralidade possível, muito menos em se estabelecerem limites rigorosos para suas aparições. Pelo contrário, o autor realiza uma aprofundada investigação da coralidade que acaba por revelar, entre outras coisas, como seu uso é distinto ao longo da história, através dos continentes e a partir da diversidade de pessoas que se utilizam do termo. Sua investigação evoca mais a noção de que a coralidade, em cena, apresenta potências inúmeras. Em sua introdução da dissertação de mestrado, ele aponta:

[...] entendo a coralidade tanto como um conjunto de características que podem ser detectadas em obras cênicas (e literárias, e cinematográficas, e..., e...) — ou seja, um traço estético — quanto como um princípio que guia diferentes processos de criação

⁴ Um panorama geral do *Haka* praticado pelo time de rugby mencionado pode ser encontrado nesse vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=7lhgJXdrWCE>. Acesso em: 15 set. 2022.

— um traço poético, além de estar ligada, muitas vezes, a uma orientação ética do trabalho. (LAMPERT, 2021, p.14).

Dessa forma, ele evidencia as capacidades múltiplas da coralidade em termos de suas diversas maneiras de existir. Extraio, daí, a compreensão de que não é uma contradição a multiplicidade de lugares e significados que são evocados quando se pensa em coralidade. Pelo contrário, ao fazer o levantamento dos princípios desse termo primeiramente sob a ótica do teatro, torna-se claro através das leituras apresentadas que ele necessita de uma leitura ampla e diversa, que leve em conta, precisamente, que esse termo se constitui móvel, em eterna reconfiguração, que ele se dá na multiplicidade de suas potências. Não há, diferente do que Sarrazac (2002, 2017) e outros autores franceses parecem compreender, a impossibilidade do coro de encontrar seu lugar em cena na contemporaneidade enquanto uma condição necessária para sua compreensão. Pelo contrário: me parece, ao menos, que através da coralidade, o coro pode também se revelar potência em todos os lugares.

Não há melhor exemplo de tal perspectiva do que o trabalho com o coro desenvolvido pelo Teatro Oficina ao longo de vários de seus projetos. De fato, o coro nesse grupo de teatro de Zé Celso está em todos os lugares: processo de criação, sem dúvidas, mas também na relação com o público, com a banda, com os arredores de onde o espetáculo se realiza. O coro do Teatro Oficina expande suas barreiras com força e segurança: é um coro que agrega, não que se separa do que não considera coro. Coura (2021), em sua dissertação acerca do processo de criação de *Os Sertões*, peça baseada no livro homônimo de Euclides Da Cunha, descreve essa multidão agregadora do Oficina evocando a noção de **coro antropófago**, em consonância com as ideias do manifesto de Oswald de Andrade. O coro antropófago não teria medo de agregar inspirações, pessoas e vontades das mais diversas origens e influências culturais. Até mesmo na composição e escolha das músicas. Em *Os Sertões*, as influências musicais são tão variadas quanto os integrantes do coro – cujas vozes, dessa maneira, são igualmente múltiplas.

Mas, quem assiste a um espetáculo do Teatro Oficina pode muito bem atestar que o que se apresenta nos trabalhos do grupo não é um caos total - pelo contrário, há uma pluralidade muito meticulosa e pensada. Se o coro da Grécia Antiga compõe a cena às orlas da narrativa que se desenrola, mas sem necessariamente transpô-la, ele se livra completamente das amarras do palco, por exemplo, na adaptação do grupo para a obra de Chico Buarque, em *Roda Viva*: ali, o coro não está mais apresentado apenas como oposição cênica ao indivíduo, mas consiste e é

constituído pelas individualidades presentes dentro e fora de cena. O público, sem dúvidas, o compõe: participa da cena com as atrizes e atores não apenas como observadores, mas com seus próprios corpos que, guiados por quem está na ação, são convidados a levantar, dançar, interagir, levar a narrativa para frente. A própria estrutura pouco usual do espaço onde a peça se desenrola (quando se fala do galpão do próprio Teatro Oficina, em São Paulo) dá margens a encenações em que os atores se espalham por todo o ambiente, negando por muitas vezes um único foco cênico e convidando o olhar para perambular sobre a multiplicidade de corpos e encenações que se abrem naquele momento. Sequer há uma coxia completamente escondida do público: é possível ver de praticamente todos os lugares da plateia os camarins, a mesa de luz e som, os corredores por onde os atores, fora de cena, passam. O resumo do catálogo da peça demonstra bem o papel do coro enquanto dimensão política, bem como a importância histórica de sua presença em *Roda Viva*:

Na primeira montagem, em 1968, ano emblemático de ebulição política e cultural no mundo, Zé Celso deu espaço para um novo agente que leva a dramaturgia adiante: o coro é o grande provocador de Benedito e sua dupla de empresários. Deste 2018, a companhia põe em cena, para além do show business, a criação e devoração dos mitos e messias do aqui e do agora. (TEATRO OFICINA, 2019).

Mais adiante no catálogo, o coro se apresenta ainda mais como manifesto, dentro de uma perspectiva histórica na companhia e na obra reencenada:

Se em 68 o coro de Roda Viva quebrou a quarta parede entre palco e plateia, misturou e modificou o moderno teatro brasileiro, e, conseqüentemente, o teatro contemporâneo, hoje, 51 anos depois, a bola do coro de 68 foi recebida pelo coro de 2018/2019, com direção de quebrar todas as paredes, em escala urbana. (TEATRO OFICINA, 2019).

Com isso, é evidente o efeito do coro a ser elaborado pela companhia. Muito mais que parte da tragédia ou função narrativa, o coro do Oficina é um coro protagonista – ele é a parte central do que se constrói de experiência em cena, e suas armas se traduzem na capacidade de agregar multiplicidades. Melhor seria, talvez, dizer que ele é um coro *de protagonistas*. Tão importantes quanto o todo, afinal, são os indivíduos que dele tomam parte.

Mas se há uma abordagem que me parece ausente na maioria da literatura do teatro acerca da coralidade, mesmo com exemplos tão relevantes para se compreender esse aspecto dela, como é o caso do Teatro Oficina e o trabalho com o coro acima mencionado, é uma compreensão de como ela é *percebida* – pelo público, por quem faz parte dela, por quem está do lado de fora.

Se iniciar os estudos a partir das noções teatrais da coralidade nos posiciona bem seu lugar no drama, na cena e no processo criativo, é curioso observar como a teoria teatral acerca da coralidade parece muitas vezes ignorar a relação que o público estabelece com o que há de coral em cena. Se é possível enxergar uma maior compreensão disso quando se buscam análises de obras teatrais contemporâneas em específico, e se certamente é possível observar que a coralidade é com frequência trabalhada no teatro a partir de sua relação com o público, na escrita mais abrangente acerca da coralidade esse aspecto parece amplamente ignorado. É extremamente importante e frutífero, caso se deseje fazer uma análise aprofundada e completa de obras cinematográficas, levar em conta a coralidade tal como se compreende que ela é *percebida, experienciada*. Para isso, torna-se importante investigar, a seguir, as noções da coralidade sob a ótica dos estudos da música e da voz, tomando por nota também suas relações com o campo da percepção, da antropologia musical e até mesmo da literatura.

2.4 Polifonia, homofonia, canto e dança: o coro na música

A perspectiva sonorado coro encontra suas proximidades com as tragédias gregas. Pode-se tomar, por exemplo, o espaço reservado ao coro grego que será, posteriormente, reservado às bandas de acompanhamento musical dos teatros e grandes óperas, dando ao grupo a tradição de seu nome: orquestra. Mesmo com o auxílio de instrumentos, permanece ao espaço e aos músicos, que agora o ocupam, a condição de uma multiplicação sonora organizada que, às ordens do maestro, permite uma relação musical harmoniosa - cujas capacidades, dentre outras características, tornam possível uma ampliação dos sentimentos que se deseja evocar na cena da ópera no palco.

De fato, é notável a força com que uma orquestra consegue carregar quem a escuta, guiando as sensações do público e preenchendo o espaço. Mesmo quando ela se torna invisível, escondida abaixo do palco, sua presença é definitivamente a mais sentida, com sua musicalidade conjunta reverberada pelas paredes de um teatro, uma ópera, uma sala. É a organização harmoniosa que permite seu funcionamento: um conjunto de sons, de variadas naturezas, mais ou menos em afinação, em um jogo entre uma relação uníssona e homofônica, entre sons que ora se complementam através de semelhanças em intensidade, timbre, volume, ritmo e intervalos harmônicos, ora se complementam através da diferença desses mesmos elementos.

Não tão distantes dessa organização estão os coros, à sua compreensão musical. A diferença entre coro e orquestra poderia estar no que compõe suas partes: se uma orquestra é formada por uma diversidade de instrumentos musicais, um coro seria formado por um conjunto de vozes. São vários os tipos de coro que podem ser observados no mundo da música. Pode-se, por exemplo, tomar nota dos coros de igrejas nas mais diversas religiões de matriz cristã, sejam eles os cantos monásticos, sejam eles os coros gospel das igrejas apostólicas negras dos Estados Unidos. Nesses casos, há uma busca pela harmonia, por uma consonância entre as diversas vozes: mesmo que elas sejam diferentes entre si, suas funções são sempre complementares. O barítono é colocado em escala com o soprano, e suas diferenças atuam para uma união das vozes: **há uma noção de uníssono, ou pelo menos a ideia de que essas vozes estariam organizadas em consonância, e tal maneira de se colocá-las atuaria para uma entoação épica, elevando a voz e aproximando-a, de certa forma, ao divino.** Quem observa um dos cantos gregorianos na igreja de São Bento, no centro de São Paulo, por exemplo, pode muito bem atestar: as diversas vozes dos monges, entoadas em harmonia microtonal, ecoadas pelas paredes e murais preenchidos de imagens de santos e anjos, são organizadas com uma vibração tão poderosa a ponto de preencher aquele espaço do chão à abóbada – tão alta e distante quanto os céus - conectando, através da consonância harmoniosa das vozes, o terreno e ao divino – que, se não é de fato alcançado, é ao menos adorado e celebrado em tal ritual.

Essas tradições de coros organizados e afinados como forma de adoração ao divino remetem a práticas católicas da Idade Média. Outra forma coral surge, contudo, para se opor a tal rigor condicionador das vozes: cantos polifônicos, de origem popular, teriam suas primeiras aparições documentadas no início do século XII⁵, na forma de uma “polifonia de duas vozes em que a independência rítmica (duração das notas e acento das palavras) vai aparecer” (ROMAN, 1993, p.208). A partir daí, seguem-se diversas manifestações polifônicas de formas variadas na Europa, que podem adotar não somente duas, mas várias vozes em ritmos, timbres, melodias ou até mesmo línguas diferentes - de tal modo que, em uma mesma peça, “uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês.” (ROMAN, 1993, p.208). Em claro contraste com os cantos gregorianos, o que se busca nessas práticas polifônicas é a independência total entre as vozes, a liberdade individual que, através da fricção, opõe

⁵ De acordo com Arthur Roberto Roman, no seguinte artigo: ROMAN, O conceito de polifonia em Bakhtin – O trajeto polifônico de uma metáfora, Lelras, Curitiba, n.41 -12, p.207-220, 1992-93. Editora da UFPR

qualquer ideia de perfeição caracterizada pelos cantos religiosos anteriores. Há de se notar, contudo, que são diversos os modelos polifônicos e diversas as suas intenções:

“[...] percebe-se em toda a polifonia um vasto campo em que uma metade se manifesta uma tendência à multiplicidade ou, se preferir, uma preeminência do contraponto, e a outra uma tendência à unidade, uma preeminência do harmônico.” (SOURIS, 2000, *apud* LABRECQUE, 2010, p.78, tradução minha).⁶

Essa evidenciação das instâncias individuais que compõem o todo podem tanto atestar para um conjunto que se una quanto para um que se contraste – eis as capacidades maleáveis da multiplicidade polifônica. Eventualmente - e particularmente relevante para a compreensão do que será o “filme coral” de Labrecque (2017, teoria que será aprofundada e contestada no capítulo seguinte), essa noção de polifonia será atribuída à literatura nos estudos e reflexões de Bakhtin (1999) acerca das obras de Dostoiévski, em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Nele, o autor aborda a ideia de romance polifônico para explicar o conjunto de obras do escritor, cuja multiplicidade de vozes com divergentes pontos de vista e opiniões, mas de mesma importância narrativa, permitiria pluralidade de consciências, cada qual com sua própria força e direito e com seu próprio mundo.

Uma pluralidade de vozes e consciências independentes e heterogêneas, uma genuína polifonia de vozes completamente válidas é na verdade a característica principal dos romances de Dostoiévski. O que se desenrola em suas obras não é uma multitude de personagens e destinos em um único mundo objetivo, iluminado por uma única consciência autoral; ao invés disso uma pluralidade de consciências, com direitos iguais e cada uma com seu próprio mundo, combina mas não se mistura na unidade do evento. (BAKHTIN, 1999, p. 6, tradução minha).⁷

Assim, isso traria uma perspectiva importante acerca da autoria da obra do escritor, pois ela não seria construída somente pelo ponto de vista de Dostoiévski, nem sua narrativa serviria apenas às opiniões do autor; pelo contrário, as personagens do romance polifônico seriam “sujeitos de seus próprios discursos significantes” (BAKHTIN, 1999, p.7). Não apenas agentes das visões e ideologias autorais, as personagens seriam entidades abertas, complexas, únicas – o oposto ao herói do romance tradicional, que remete, não à toa, ao herói clássico das tragédias gregas.

⁶ [...] de la polyphonie tout entière peuvent donc se percevoir sur un vaste champ dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si l'on veut, une prééminence du contrepointique, et de l'autre une tendance à l'unité, une prééminence de l'harmonique. (SOURIS, 2000, *apud* LABRECQUE, 2010, p.78).

⁷ A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event. (BAKHTIN, 1999, p.6)

Dessa forma, o evento ou a trama que uniriam as personagens não seriam apenas aqueles que trariam uma visão única de mundo, ainda menos aquela do escritor. Assumiriam, sim, funções outras, que não uniriam as múltiplas personagens apenas no discurso, mas as apresentariam como um retrato, um panorama de mundo plural e profundo. Ainda que haja coesão nesse mundo: ela se daria, porém, através da poética de Dostoiévski, de sua produção artística que traria essa coesão **através** dessa heterogeneidade.

Se essa noção funda diversos paralelos com a ideia de *multiplotting*, explorada nos filmes de Robert Altman e na teoria cinematográfica (LABRECQUE, 2017), deve ser levado em conta que, na lógica de Bakhtin (1999), a polifonia é uma construção **narrativa**. Sem dúvidas, compreender a polifonia literária ilumina algumas noções importantes acerca do que a coralidade pode promover em termos dramáticos – ela é frequentemente enxergada, por exemplo, em processos artísticos contemporâneos cuja intenção autoral individual não é tão relevante quanto a multiplicidade de personagens em cena (serão analisados alguns cinemas de coletivo nos capítulos seguintes e a relação de suas obras com a coralidade, por exemplo); também há de se atestar para a uma noção coletiva polifônica que **depende** da individualidade dos sujeitos que a compõem, tanto na música quanto na escrita, da mesma forma que a coralidade pode depender da particularidade de cada indivíduo dentro do conjunto. A relação do coro com a polifonia, porém, se mostra em grande parte nesse aspecto dramatúrgico, da narrativa disposta ao papel, e não necessariamente leva em conta o processo criativo em si, nem a experiência daquele que observa a obra – esses, à luz da polifonia, ainda se mantêm em uma instância individual, longe de serem, às compreensões mais amplas do termo, corais.

Várias das manifestações religiosas e culturais brasileiras podem atestar para esse outro lado da coralidade, que depende não só de um papel narrativo, mas apresenta uma relação inseparável entre voz e corpo, canto e dança, espectadorialidade e performance. Na Umbanda, assim como no Candomblé, os cantos em conjunto são essenciais para as práticas religiosas e estão necessariamente associados à dança. A música depende tanto do canto das pessoas e do ritmo dos tambores, quanto dos corpos que dançam, rodam, gesticulam e se distribuem, em roda, sobre o espaço do terreiro. Se é pelo cantar dos pontos que se convidam os orixás ao terreiro durante os rituais, é através do corpo que eles se apresentam. **O contato entre o plano espiritual depende tanto das vozes quanto dos corpos que se movimentam em um espaço, e o conjunto é o meio ritualístico ao qual esse contato torna-se possível.** Mas, no caso dessas

práticas religiosas, o contato com o divino não se dá somente pela organização rigorosa de corpos, mas sim de uma manifestação plural por si só constituída pelo processo religioso.

Nos terreiros dos povos pagãos politeístas (nas festas), as filhas e filhos de santo (pessoas da comunidade) se organizam circularmente no centro do terreiro (salão de festas), juntamente com a mãe ou pai de santo (animadora ou animador da festa) através de quem as deusas e deuses se manifestam, compartilhando a sabedoria da ancestralidade e a força viva da natureza, de acordo com a situação de cada pessoa da comunidade. (BISPO, 2015, p.40).

A menção que Bispo (2015) faz à organização religiosa e cultural dos povos politeístas que ele denomina de afro-pindorâmicos demonstra como essa organização de corpos acaba por contribuir com uma noção de comunidade que “trabalha o indivíduo de forma integrada” (BISPO, 2015, p.41). Há de se pensar que essas organizações e espaços convidam a uma relação entre indivíduo e coletivo que não se dê de forma hierarquizada – e, assim, apresentam evidências acerca do que se constitui o espaço de uma possível coralidade nesses moldes: circular, não retangular, aberto, não estreito; espaços que convidam à horizontalidade entre os indivíduos, compostos igualmente pelas margens.

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade). (BISPO, 2015, p.41).

Para descrever essa relação das comunidades mencionadas por ele com os espaços em que vivem, Bispo (2015) menciona a biointeração entre os indivíduos e a natureza, em um processo em que se colhe da terra e se trabalha com ela sem o medo e a aversão ao espaço – que é comum a todos, por não pertencer a ninguém. Crer em deuses que são, em si, elementos da natureza, em oposição ao monoteísmo judaico ou cristão, que separaria o homem de sua terra no momento em que Adão é expulso do Paraíso, daria aos povos afro-pindorâmicos uma relação de vida com a terra em **confluência**, que, para o autor, “é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura; ou seja, nada é igual.” (BISPO, 2015, p.89). Entender uma confluência entre indivíduos, a comunidade e a terra pode ser uma interessante maneira de pensar como que a coralidade se estabelece entre suas

partes: um ajuntamento, não uma mistura; uma interrelação desierarquizada, mas integrada entre conjunto e seu espaço.

Também o carnaval nos demonstra a importância do coro que se constitui corporal e presente, enquanto indissociável da música. A união pública massiva de corpos fantasiados aos gostos individuais, que atravessa as ruas e bairros e se demonstra quebra inevitável dos cotidianos das cidades, através da justificativa da música e da festa, demonstra que é quando essa presença do coro atravessa o espaço que se perturbam os alicerces da comunidade. Por outro lado, também são atravessados todos que entram em contato com o carnavalesco – não se experiencia o carnaval sem se participar dele. Mas, se o carnaval é frequentemente associado com o que é caótico, anárquico por excelência, desorganizado por concepção, mais correto seria atestar para a organização implícita que se dá entre os corpos e a música – é atrás da banda, afinal, que os blocos se guiam e se movem pelas ruas –, que implica muito mais em uma organização que se demonstra múltipla do que uma ausência total de ordem. É importante considerar o que o carnaval traz para a discussão da coralidade no Brasil: se no teatro observa-se sua força pungente nas obras do Teatro Oficina, por exemplo, também se encontra sua relevância no que há de coralidade em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), ou de *Orfeu Negro*, de Marcel Camus (1959). A experiência polifônica, no sentido de Bakhtin (1999), se dá nesses filmes sob a visão do que se constitui o carnaval e a multiplicidade de focos que ele implica, mais do que outra coisa.

2.5 Vozes conjuntas, rumores e enunciações fantasmagóricas: a coralidade no som

Em matéria sonora, não se entende somente o coro na música, mas também no estudo das falas coletivas, que deve ser considerado de forma até mesmo mais pertinente do que as instâncias estritamente musicais do coro. Connor (2016) vai identificar a coralidade, em específico, como um fenômeno sonoro de vozes conjuntas, descrevendo-a como o “estranho plural-singular que é a voz coral” (CONNOR, 2016, s/p). A fala conjunta, tal como descrita por Cummins (2013) como “discurso em que vários falantes repetem o mesmo texto ao mesmo tempo” (CUMMINS, p.22, 2013), se revela em um espectro entre fala e música e é descrita pelo autor como uma rica forma de se demonstrar a relação entre fala e música como algo não acidental. Connor (2016) tenta generalizar a experiência da vocalização coletiva somando suas manifestações organizadas e não-organizadas como todas pertencentes ao ramo da coralidade. Para ele,

coralidade é uma forma mais geral de se compreenderem as vozes coletivas em uma categoria mais ampla – ele a enxerga na torcida dos estádios, cantos de protestos, brincadeiras de crianças - podendo, dessa forma, serem intencionais ou não-intencionais, mais ou menos organizadas. Quando mais organizadas, as vozes corais elevam a voz humana à condição angelical. Quando menos organizadas, elas nos remetem aos sons animais coletivos encontrados na natureza. A lei da fusão, tal qual descrita por James (1980), é evocada por ele: “todas as coisas que podem se fundir assim o fazem, e nada se separa exceto aquilo que deve” (JAMES, 1980, *apud* CONNOR, 2016, s/p, tradução minha). O autor observa que

qualquer número de impressões, de qualquer número de fontes sensoriais, recaído simultaneamente em uma mente que ainda não as experienciou separadamente, se fundirão em um único e indivisível objeto para aquela mente. (JAMES, 1980, *apud* CONNOR, 2016, s/p, tradução minha).⁸

Compreende-se, então, que a experiência de se escutar essas diversas fontes sonoras sem se ter consciência de suas origens poderia estar muito mais associada à escuta de um barulho amplificado. Mesmo assim, essa confusão manifestada pela pluralidade de impressões está além de seu entendimento enquanto linguagem, comunicando-se independente dela. Pode-se aliar a esse entendimento a noção do que Chion (2008) irá chamar, em seu livro *A Audiovisão*, de fala-emanção. Para ele, a fala-emanção “é o caso em que a fala não é obrigatoriamente ouvida e compreendida na íntegra, e sobretudo em que não está ligada ao centro daquilo a que se poderia chamar a ação no sentido *lato*” (CHION, 2008, p. 138).

Assim, a fala-emanção seria uma instância da voz ausente de linguagem, cuja presença, não essencial à narrativa, acusaria uma emanção da personagem que a profere. É um murmúrio em segundo plano: para o autor, poderia estar presente quando um realizador evita sublinhar as articulações do texto em suas escolhas de plano, ou quando um diálogo não se apresenta completamente inteligível. O efeito da fala-emanção poderia se dar, dentre outras formas, através da proliferação – instância em que, a partir do acúmulo de vozes sobrepostas, tem-se o esvaziamento da comunicação. Essa pluralidade de fontes contribuiria para uma dissociação entre imagem e som, dado que não se conectariam o murmúrio do som e os indivíduos que o produzem. Em suma, a fala-emanção, quando operada por intermédio do acúmulo de vozes,

⁸ *any em umber of impressions, from any em umber of sensory sources, falling simultaneously on a mind which has not yet experienced them separately, will fuse into a single undivided object for that mind.* (JAMES, 1980 *apud* CONNOR, 2016, s/p).

esvazia a fala de seu significado e transforma-a muito mais em ruído ambiente. Uma emanção das personagens, talvez, mas substancialmente vazia.

O conceito de fala-emanção deriva necessariamente da ausência de comunicação provocada pela fala que se institui como ruído. Chion (2008) a entende como instância sonora em segundo plano, uma fala que não quer ser escutada. Mais proveitoso para se entender a coralidade, porém, parece ser levar em conta seu potencial **inevitavelmente comunicativo**, que, mesmo assim, **não necessita** de linguagem. A coralidade quer muito bem ser escutada. Dessa forma, ela poderia estar mais associada à ideia de **rumor** de Barthes (2012), que, muito mais que um acúmulo incompreensível de ruídos, seria o barulho daquilo que está funcionando bem; da máquina que, quando funciona corretamente, produz rumor. O rumor é bom, agradável, prazeroso, gozo plural – as conversas em conjunto das mesas de um restaurante indicam a animação dos amigos que jantam, os ruídos do compartimento da chama do chuveiro a gás indicam a prazerosa água quente que sairá de seus canos. Além disso, para Barthes (2012), o rumor da língua demonstra uma comunidade de corpos plural, mas não massificada: depende que “nenhuma voz se eleve, se conduza, se afaste” (BARTHES, 2012, p. 95), somente através do emaranhamento plural de vozes desierarquizadas é que ele se constitui.

O rumor, por ser um barulho que funciona tão bem que já não seria mais barulho, quando na língua, forma uma espécie de utopia. Para Barthes (2012), essa utopia seria musical:

[...] uma música do sentido; com isso quero dizer que em seu estado utópico a língua seria ampliada, eu diria mesmo *desnaturada*, até formar uma imensa trama sonora em que o aparelho semântico se acharia irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, se desfraldaria em toda a sua suntuosidade, sem que jamais dele se despegasse um signo [...] sem que o sentido seja brutalmente dispensado, dogmaticamente excluído, enfim castrado. (BARTHES, 2012 p. 95).

Por um lado, o que permite a contradição - tanto do rumor de Barthes quanto da coralidade de Connor (2016) - de tais instâncias sonoras serem ruídos e possuírem ao mesmo tempo capacidade de significação é a qualidade de ambos serem musicais em seu entrelaçamento de vozes, que, por serem únicas, não são passíveis de massificação. Por outro lado, na esfera da percepção, é a impossibilidade de se designar uma fonte única para o rumor que ele (tal como ocorre com a coralidade de Connor) produz uma sensação de estranheza, que é capaz, sim, de comunicar.

Nota-se, porém, que se o conjunto que se demonstra coral é um só, uma voz coletivizada, suas vozes provêm de corpos que são, por sua vez, individuais e únicos. Afinal, não há vozes sem corpo⁹, apenas vozes não designadas. O efeito da coralidade estaria, para Connor, nessa **“capacidade de fazer surgir uma fantasia de uma voz-corpo coletiva que não pode ser identificada com nenhum dos indivíduos que a compõem.”** (CONNOR, 2016, s/p, tradução minha). A voz coral, que invisibiliza os sujeitos que a formam, seria, senão, uma fantasia do sujeito coletivo. A voz da coralidade não seria representativa dos indivíduos que a compõem, e nem essa seria sua função na emanação do discurso conjunto – a coralidade seria, dessa forma, **“meio ao qual permitimos a nós mesmos a alucinação coletiva de coletividade”** (CONNOR, 2016, s/p, tradução minha).

Há de se encontrar paralelos políticos acerca dessa alucinação de coletividade. Que coletivos, então, poderiam ser os formados pela coralidade? Apropriando-se das ideias trabalhadas por Anderson (2008), entende-se por onde se dá o processo de construção da ideia de nacionalismo:

Assim, dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. (ANDERSON, 2008, p. 30).

Sem se deter à formação de um ideal de nação, porém, é possível utilizar essa ideia de comunidade imaginada para descrever o conjunto da coralidade, na ótica de Connor (2016): uma imaginação dos indivíduos que a formam, uma imagem viva construída acerca do que é comum entre os membros do conjunto. Por um lado, essa noção certamente se encaixa nos cantos, por exemplo, de um hino nacional.

Tomemos o exemplo dos hinos nacionais, cantados nos feriados nacionais. Por mais banal que seja a letra e medíocre a melodia, há nesse canto uma experiência de simultaneidade. Precisamente nesses momentos, pessoas totalmente desconhecidas entre si pronunciam os mesmos versos seguindo a mesma música. A imagem: o uníssono. Cantar a Marselhesa, a Waltzing Matilda e a Indonésia Raya oferece a oportunidade do uníssono, da realização física em eco da comunidade imaginada. [...] Como parece desprendido esse uníssono! Se sabemos que, além de nós, há outras pessoas cantando essas canções exatamente no mesmo momento e da mesma maneira, não temos ideia de quem podem ser, ou até onde estão cantando, se fora ou não do alcance do ouvido. Nada nos liga, a não ser o som imaginado. (ANDERSON, 2008, p.204).

⁹ Como será visto mais para frente ao se explorarem as ideias de Adriana Cavarero (2011) acerca em seu livro *Vozes Plurais*.

Essa noção de comunidade imaginada, contudo, permite também pensar o conjunto da coralidade de outra forma: é através da imaginação provocada pelo canto em coro que se vislumbra uma cumplicidade entre os indivíduos. Os cantos de trabalho podem ser exemplo disso - a relação que se estabelece entre as pessoas através desse ato musical deriva do trabalho, sim, e até mesmo está atrelada ao seu ritmo; mas aponta, por outro lado, para uma relação de solidariedade entre os companheiros trabalhadores (como é possível se atestar em *Cantos de Trabalho*, de Leon Hirszman, 1975 e 1976). Seja solidária, seja nacionalista, essa comunidade imaginada se instaura como uma representação do que une aquelas vozes que é, por fim, construída, também imaginada – afinal, aqueles que as proferem podem não ter algo em comum entre si, podem sequer se conhecer; a coralidade não deixa de ser, nesse sentido, uma ilusão de coletivo, uma vontade solidária da fantasia do comum.

Outro conceito levantado por Chion (2008) pode ser bem interessante para se compreender a dissociação entre indivíduos e vozes conjuntas: a acusmática, a escuta de um som cuja origem não é vista. A voz coral é acusmática por não ser precisamente detectável: através da multiplicidade, as vozes se invisibilizam, sua origem é perdida. O coro funerário de *Bacurau* (Juliano Dornelles e Kléber Mendonça Filho, 2017), por exemplo, seria também acusmático – por não ser possível associar nenhuma das partes que compõem o canto a particularmente nenhum dos indivíduos que podem ser vistos no funeral. Levando em conta que instâncias coletivas cantadas em filmes são frequentemente acrescentadas somente na pós-produção (como dublagens), a rigor, suas fontes também não podem ser vistas - contribuindo, muitas vezes, para uma sensação de estranheza quando elas se dessincronizam, dificultando a conexão entre vozes e corpos. Toma-se nota da *coralità*, tão presente nas vozes conjuntas do neorealismo italiano, e na frequência com que as vozes desses filmes eram, na verdade, dublagens¹⁰, gerando um efeito de estranheza quase “fantasmagórica”¹¹. Essa capacidade fantasmagórica pode muito bem se demonstrar o verdadeiro poder do que é coral no som: “algo tão unificador, ainda que invisível” (CONNOR, 2016, s/p).

Em sua enunciação, a coralidade estaria em um equilíbrio entre canto e prosódia irregular da fala - se não necessariamente seria música, também não seria ruído. A coralidade não necessita

¹⁰ Como será melhor abordado no segundo capítulo.

¹¹ Como Elizabeth Alsop irá descrevê-las em seu artigo: ALSOP, Elizabeth. “The Imaginary Crowd: Neorealism and the Uses of Coralità. *The Velvet Light Trap*”. n. 74, p. 27–41, 2014.

de linguagem, afinal, suas vozes comunicam algo para além do que se constitui semântica, para além do que se constitui apenas fala.

O sutil e dinâmico emaranhamento de olhos, lábios, dedos e sobrancelhas envolvido nas ações de enunciação coletiva sugerem, ou que voz é somente um componente das situações de fala coletiva, ou que o que nós pensamos sobre “voz” deve ser melhor pensado como uma convocação de diferentes ações físicas em modalidades entrelaçadas. (CONNOR, 2016, s/p).¹²

Uma dimensão relevante acerca do que constitui a coralidade no som se revela para ser melhor explorada: a voz. Se, para Connor, uma voz deve ser levada em conta também a partir de seus atributos físicos quando se pensa em coralidade, há uma outra dimensão do que essa fisicalidade da voz pode oferecer a respeito do indivíduo a quem ela pertence – a voz, por ser também física, atesta para a **unicidade** de cada ser. Ao evocar conceitos para sua noção de coralidade, Lampert (2021) cita Cavarero (2011). A reflexão da autora sobre a voz, e sua conseqüente unicidade, se demonstra proveitosa para fomentar a compreensão do que são as vozes dentro de um coro – e, o que um conjunto de vozes, afinal, comunica. A partir das ideias da autora, a voz vibra em uma garganta de carne, soprada por um pulmão, de dentro do corpo profundo; a voz significaria que “existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva” (CALVINO, 1983 *apud* CAVARERO, 2011, p.18). É simples, na verdade: **nada mais seria a voz do que algo único a cada indivíduo, que, através dessa unicidade, atesta para a unicidade de cada indivíduo, a partir da própria emissão.** Um sopro acusticamente perceptível, que modela o som na particularidade do sujeito. Se a voz por si só não é palavra, a palavra é, de certa forma, seu destino; dessa forma, ao considerar o vocábulo que há nas palavras - isto é, entender as palavras enquanto sons organizados que surgem na voz – compreender-se-ia que a palavra é, em primeiro lugar, uma relação entre unicidades.

Se a unicidade do ser e a sua voz estão intrinsecamente ligados, Cavarero aproxima a noção de fala com o Dizer de Lévinas: aquilo que, antes de ser uma cadência de significados, comunica o próprio ato da comunicação.

¹² *The subtle and dynamic entanglements of eyes, lips, fingers and brows involved in actions of collective utterance imply, either that voice is only ever component of collective speech situations, or that we think of “voice” might be best thought of as a convocation of different physical actions in interlocking modalities.* (CONNOR, 2016, s/p)

“O quem do Dizer não se separa da trama intrincada própria do falar: todo falar é antes de tudo a relação, a trama de seres únicos que se dirigem uns aos outros. Eles se expõem reciprocamente, estão em proximidade, se invocam, se comunicam. Ou seja, não comunicam, primeira e exclusivamente, alguma coisa: conteúdos, um dito, um intento, um conhecimento, nem, muito menos, uma linguagem. Comunicam, simplesmente, no ato, a radical proximidade de sua comunicação. (CAVARERO, 2011, p.46)

Essa dimensão da unicidade é muito frutífera para se compreenderem as vozes da coralidade: em suas unicidades, elas comunicam entre si, no ato, **que estão próximas, que estão juntas** – é através das instâncias particulares, essencialmente únicas, que um coro de vozes, à luz de Cavarero (2011), se constitui desafiadoramente político. Afinal, se a palavra é o destino da voz, e ela é crucial para o fazer político, há de se considerar que a política das vozes plurais seja, em si, **uma relação contextual, confiada à palavra, que não deve apelar nem ao território nem aos mitos identitários da comunidade.** (CAVARERO, 2011, p. 242). Nessa lógica, não é insensato imaginar que a coralidade, tal como ela se revela também uma relação entre vozes, não representa em si uma comunidade, não ao menos aos olhos do que se compreende como identidade generalizada de um grupo de indivíduos – como uma nação, por exemplo, ou como uma representação que une através das semelhanças, através do que há de geral nos indivíduos. **O comum às vozes é exatamente sua unicidade.**

Ainda assim, é curioso pensar na “alucinação” que ela evoca, tal qual compreendida por Connor (2016). No jogo entre vozes individuais e o conjunto ao qual fazem parte, parece haver, de um jeito ou de outro, a noção de que o próprio conjunto da coralidade, é, afinal, imaginário. Não somente a presença da coralidade atestaria para a impossibilidade de se estabelecer uma comunidade, mas o coletivo de seus indivíduos é, em si, alucinatório. Seria isso a contradição da presença do coro, tal qual apresentada por Sarrazac (2002, 2017) e Triaud (2003), atrelada às instâncias da voz? Ou, talvez, a alucinação – que é inexistente pela própria natureza de uma alucinação –, por ser uma permissão que os indivíduos fazem a si mesmos, é justamente a demonstração de que, apesar de escutarmos vozes sobrepostas quando ouvimos a coralidade, seu canto é, afinal, um conjunto de diferenças? Eis a voz da coralidade: alucinação que atesta para o que há de mais real nos indivíduos, a relação tecida pelo que há de único entre eles e que atravessa corpo, garganta, voz – também espaço, ao ecoar e ressoar através das paredes.

Se a voz denuncia a existência de um indivíduo, a voz da coralidade aponta para indivíduos que se comunicam e, mais que isso, que suas vozes estão presentes. Perceber a coralidade é atestar para isso: que seres únicos se ajuntam em um espaço, que nele estão presentes. Contudo, se ela

é alucinação, a presença da coralidade em si não pode ser garantida, não pode ser confirmada. Os indivíduos que compõem um conjunto coral podem se demonstrar presentes, mas é possível dizer o mesmo da coralidade em si? Essa relação entre presença e ausência que a coralidade provoca é também essa alucinação, a contradição pungente de um conjunto presente e ao mesmo tempo imaginado. Se uma alucinação é, por definição, algo que não é real, ela pode, aos olhos daquele que alucina, atingir o real, o transformar, o moldar. Para aquele que alucina, não é, afinal, uma questão de serem incompatíveis o real e a imaginação - são um jogo circular, em que uma coisa alimenta e produz a outra, que se estabelece, no som, através da junção de vozes: o real que produz o imaginário que reproduz o real.

O próximo passo para entender a coralidade seria, talvez, esclarecer melhor o emaranhamento plural de significados e ideias acerca da coralidade. Se ela não se institui enquanto comunidade, se ela é uma autoimaginação coletiva, se ela é um corpo invisível, sua presença é, apesar disso, sempre sentida. A sonoridade do coro revela sua relação indissociável ao espaço em que percorre: práticas corais religiosas frequentemente se instituem em arquiteturas que promovem o espalhamento e a amplificação das vozes (como em igrejas), o público que faz coro aos pedidos de um cantor em um show em estádio atesta sua dimensão através da assincronicidade que, dadas as limitações físicas da velocidade do som, se forma entre pessoas em lados opostos do local - que, por cantarem ao mesmo tempo, cantam atrasadas umas às outras. Ecoando pelo espaço tal como um fantasma, a coralidade assombra a mansão em que se encontra e faz sentir na pele sua presença.

2.6 O fantasma do abismo

Mesmo que seja apenas uma figura de linguagem, é interessante observar a frequência com que a coralidade é descrita pelos seus aspectos fantasmagóricos. Sarrazac (2017) descreve em sua obra que aparição da coralidade é frequentemente o fantasma do coro. Alsop (2014), quando a escuta no cinema de Fellini, a descreve como coletivo fantasma, em uma noção de que na encenação do diretor prevalece a impossibilidade de uma comunidade ser apresentada em tela. Cordeiro (2014) menciona as fantasmagorias: para ele, muito mais ligadas às figuras mitológicas, de outro plano de existência, que remetem à historicidade das imagens fantasmagóricas gregas clássicas, mas que se apresentam das mais variadas formas em vários dos espetáculos modernos e contemporâneos. Para alguns, a coralidade é fantasmagórica, pois

é incorpórea: o corpo do coro é invisível, sua aparição em cena indica, justamente, a impossibilidade da presença coletiva. Para outros, ela é fantasmagórica por ser uma assombração do passado: remete às suas próprias origens de coro - que não é mais - traz, em si, a historicidade da vida em comunidade. Um fantasma, sem dúvidas, pode ser muitas coisas para muita gente. Sua presença pode ser impossível para alguns ou algo do cotidiano para outros. Sua forma toma infinitas características, sua condição é tão atrelada ao espaço que assombra quanto ao corpo que, uma vez, abrigou sua alma. Não à toa, também, um fantasma é produto da mente; imaginação, alucinação daquele que encara a escuridão do abismo. É no escuro que o fantasma aparece, e talvez por isso nunca haja tempo de contemplá-lo pleno - suas aparições são rápidas, a única possibilidade de atestar para sua existência é estudar os quadros que ele entortou ou a louça quebrada no chão. Um fantasma pode possuir corpos, mas somente para se comunicar - nunca pode tomá-los para si.

Como, então, se define um fantasma? Joga-se um lençol para compreender melhor suas formas? Tenta-se escutar seus lamentos ruidosos nas noites em claro, para entender os motivos de sua assombração pelas ruas, ou escutar as lendas e histórias que passam de boca em boca pelo povoado assombrado? Que certezas são possíveis de se extrair de uma aparição fantasmagórica? Quaisquer conclusões às quais se possa chegar, a partir de quaisquer um desses métodos, na verdade, revelam muito mais sobre o caça-fantasmas do que sobre a assombração em si - seus procedimentos, suas crenças, seus objetivos.

Pensando assim, a coralidade é sem dúvidas fantasmagórica. São várias as tentativas de defini-la, tão múltiplas quanto suas variações em cena. Na tentativa mais suscinta - e também mais abrangente - talvez se defina a coralidade como **vozes em conjunto**. Levando em conta que as vozes atestam também para seus corpos, tem-se até uma tentativa feliz de compreender a coralidade em suas instâncias sonoras e visuais ainda assim levando em conta a importância da sua presença e dos indivíduos únicos que a compõem. Essa definição não leva em consideração, contudo, duas de suas características primordiais: a tensão que ela provoca entre indivíduo e conjunto, e o fato dela aparecer como, justamente, a impossibilidade de se estabelecer enquanto comunidade em cena. Afinal, é essa impossibilidade, aliada à essa tensão, os primeiros fatores observados que afastam a coralidade do coro que a originou. Além do mais, a impossibilidade de se viver em conjunto parece ser cada vez mais um importante elemento a se considerar na sociedade contemporânea.

Uma tentativa mais delimitada de se entender a coralidade, talvez, seria compreendendo-a como esse **tensionamento entre indivíduo e força coletiva que opera no abismo entre um e outro**. Tal noção tem por feliz consequência o entendimento de que a coralidade está em muitos lugares, não apenas na cena: ela pode ser uma função narrativa, pode ser uma instância sonora, pode ser um princípio de criação. Por outro lado, essa noção também se prova, inevitavelmente, falha: não somente distantes estão os indivíduos e o coletivo que eles agregam nas várias obras em que se pode enxergar a coralidade. Muito mais, quando ela é tomada por princípio de criação, em diversos momentos isso se dá justamente para provocar o efeito reverso – explorar a otimista possibilidade de se conviver em conjunto sem renunciar ao que te torna único. Não necessariamente há o tensionamento quando o conjunto se forma através do espírito de solidariedade.

É impossível definir um fantasma. Sua matéria é trespassável, translúcida, moldável – por essência, ele é a indefinição, a incerteza. Assim, também, parece ser a matéria da coralidade: um termo em eterno movimento que escapa a qualquer tentativa de uma definição rigorosa. Há uma infundável quantidade de coisas que podem ser corais, tão utilizada é a raiz do termo, tão abrangentes seus usos, coloquiais ou não. A coralidade, então, é inevitavelmente um termo traiçoeiro. Mas é interessante levar em consideração que, muitas vezes, a única coisa que parece ligar as diferentes ideias e concepções apresentadas anteriormente neste trabalho acerca da coralidade é, justamente, uma espécie de uso abrangente do termo, sem rigor, tal qual ele se estrutura em seu uso corriqueiro - nascendo-se a discussão quase que como um acidente, a partir de um termo que é jogado em uma frase, para que se compreenda-o depois como digno de nota. Se não necessariamente se fala da mesma coisa quando se pensa a coralidade no som e a coralidade, por exemplo, no teatro, é curioso observar, por outro lado, que muitas das discussões apresentam, sem dúvidas, pontos em comum. A noção de polifonia, por exemplo, aparece tanto nos textos de Lampert (2021) a respeito da coralidade no teatro, quanto nos textos de Connor (2016) para se falar do termo no som, e até mesmo na teoria de Labrecque (2017) a respeito do que ele chama de gênero coral¹³. Estudar a coralidade implica em se adotar uma postura de abertura, em receber as divergentes ideias e concepções de coro presentes na modernidade. Isso é o que considero uma das características fundamentais da coralidade: sua interdisciplinaridade. Para se falar da coralidade, é necessário compreendê-la na mais ampla de suas capacidades no

¹³ Que será melhor abordada no capítulo seguinte.

contemporâneo. Isso possibilita um melhor entendimento do que se fala quando se aborda a coralidade, assim como permite colocar no foco da atenção a capacidade particular de poder ser tantas coisas.

Mas é justamente levando-se em conta essa variedade de disciplinas e formas que é possível se levantar algumas características em comum acerca do que se considera quando se fala de coralidade. O presente trabalho não se preocupa com uma busca do que as coisas são, mas, afinal, do que é e pode ser dito sobre elas. Se não é interessante definir rigorosamente a coralidade precisamente por conta de sua natureza, é possível estruturar suas formas a partir de suas características, a partir do que se fala sobre ela. Afinal, para se transpor o termo ao cinema é necessário ao menos entender seus limites e possibilidades, para que se estruture melhor a reflexão acerca do que há de coral na cinematografia contemporânea. Entendê-la nos estudos das outras áreas cria pontos de comparação possíveis que, porventura, serão muito proveitosos. Ao elaborar esse apanhado de ideias e autores, que serão, inevitavelmente, mencionados novamente nos capítulos seguintes, torna-se possível rabiscar uma resposta acerca da pergunta que me propus a fazer no início dessa investigação: **o que é importante para se compreender melhor a coralidade?**

Assim, a opção foi elencar três elementos a se levar em consideração que julgo serem noções suficientemente abertas, mas suficientemente delineadas para se acostumar o olhar e os ouvidos às aparições da coralidade – permitindo, então, que possamos enxergar, escutar e sentir essas aparições no cinema.

Em primeiro lugar, para se compreender a coralidade é preciso **considerar o vocábico, para além do semântico**. Ou seja: por um lado, é necessário entender que a coralidade ultrapassa suas funções puramente narrativas. Ela é voz, portanto é também corpo: a coralidade, assim como o coro, só vem a ser através de sua presença propriamente dita, de sua aparição. Ela não está no roteiro, no texto teatral, nem na cabeça de nenhum diretor; ela pode se encontrar em um processo de ensaio, em um set de filmagens, em um livro sem protagonistas, na escolha de cores que compõem uma pintura, até mesmo em um princípio que guia um processo de criação – mas só se chama coralidade o que aparece, seja no processo ou no resultado final (me parece impossível, porém, que um processo coral não deixe vaziar a coralidade na obra final, então acredito que essa separação entre processo e resultado final seja talvez desnecessária). Isso não

significa que sua aparição não aponte para um desaparecimento – mas essa ausência, por outro lado, só se torna perceptível quando a coralidade se instaura em cena para denunciá-la. Por outro lado, a coralidade é fundamentalmente composta por vozes que saem de “gargantas de carne”: indivíduos que, através de suas vozes e seus corpos, demonstram sua **unicidade**; que, entre si, através de suas vozes e seus corpos, atestam para a **unicidade** de cada um. Admito que o termo vocálico, nesse caso, se demonstra propositalmente aberto: por ser voz que revela corpo, ela remete tanto ao que pode ser escutado quanto ao que pode ser visto. Mas esse termo é feliz mesmo quando parece não haver voz: ao se observar a coralidade na dança, em que não há necessariamente a voz propriamente dita, é preciso levar em conta que os indivíduos lá são únicos, possuem voz mesmo que não falem – falam, na verdade, mas através de seus corpos. Também no caso contrário: quando há uma multiplicidade de vozes sem que se observem suas origens, é importante levar em conta que as vozes **sempre** saem de corpos, mesmo que não estejam em vista.

Em segundo lugar, é preciso observar que a coralidade **opera no abismo entre indivíduo e conjunto**. Esse abismo é, em certo sentido, sua matéria-prima: a impossibilidade de um estabelecimento de comunidade em cena é matéria da coralidade, assim como é o coro que se relaciona com seu corifeu – ainda mais quando esse coro o desafia ou o absorve. Esse abismo, apesar de aparentar ser uma distância intransponível, pode sem dúvidas ter pontes: *Bacurau* apresenta uma cidade cujos indivíduos, mesmo apesar de suas diferenças, formam sem dúvidas uma comunidade resistente, presente. Da mesma forma, não parece haver contradições na existência plural e multissensorial do carnaval, se pensamos sua coralidade. Apesar disso, um abismo, tendo pontes ou não, ainda assim é um abismo. Um indivíduo único não pode ser, afinal, representação de seu conjunto. O jogo da coralidade está na relação entre o que é único e individual em cada um e no estabelecimento de um conjunto através desses indivíduos únicos. É importante notar, também, o uso do termo conjunto, em virtude de termos como comunidade ou coletivo: se a coralidade em cena pode não necessariamente apresentar uma comunidade ou um coletivo em si, ela é sem dúvidas um agrupamento de partes – assim, um conjunto. O abismo é onde se localiza a coralidade: entre o um, entre os vários, ora mais para um lado, ora mais para o outro, mas sempre no abismo, ecoando em extremidades.

Por último, é importante pensar, principalmente ao se considerar o termo no contemporâneo, na ideia de que a coralidade é uma **maneira de permitirmos a nós mesmos a alucinação**

coletiva de coletividade. É o que a coralidade parece, eventualmente, sempre querer questionar: que coletivo se forma entre indivíduos que são únicos em suas individualidades e experiências de viver? Aqui, se explora o que há de político na coralidade e também o que há de vida em comunidade. A coralidade é mais uma das evidências que atestam para a tendência natural da organização em grupo. Mas essa organização em grupo, é, em essência, imaginária: a coletividade da coralidade não é muito mais do que uma arbitrariedade, ainda quando representante de uma comunidade ou sociedade, dado que os indivíduos que a constituem nem são capazes de representar, em si, uma comunidade, nem sequer conhecem, necessariamente, uns aos outros em sua totalidade. Por frequência, esses indivíduos são apresentados em conjunto devido à posição social que ocupam, por atributos físicos, por recortes generalizantes – não há maior alucinação que a coralidade evoca, justamente por ser por ela que entendemos, também, que cada um desses indivíduos não pode ser resumido a uma ou outra dessas características generalizantes. Eis, então, o caso paradoxal da coralidade que apresenta sua “comunidade em negativo”. Mas uma alucinação não precisa ser apenas negativa: se um oásis é traiçoeiro, ele é, também, uma esperança para continuar adiante. A esperança coral de se viver em um coletivo que leve em conta que seus indivíduos são únicos – o comum entre eles, afinal, é exatamente isso. Talvez, o conjunto evocado pela coralidade traga uma potência: a de que é possível entender uma liberdade **através** do coletivo, indissociável dele, distanciando a clássica e atrasada noção liberal de que a liberdade só é uma instância pertinente ao indivíduo. Utopias, talvez – mas por meio da coralidade é possível, ao menos, sonhar.

Além das noções citadas acima, é importante manter em mente algumas das características e termos abordados ao longo deste capítulo que podem porventura ultrapassá-las ou se contradizerem. Esse é um termo que, sem dúvidas, se alimenta dessas contradições. Vale sublinhar, também, que se encontra a coralidade, quando em uma obra artística, em muitos lugares: seja na cena ou fora dela, seja como encenação ou princípio norteador; adota-se, no presente trabalho, a visão de que não há apenas um lugar para a coralidade. São múltiplos os filmes em que se encontra a coralidade, são múltiplas as formas que ela toma nessas obras. Por outro lado, o que motiva o ajuntamento dos indivíduos é, sem dúvidas, um objetivo artístico comum: a totalidade da obra. Ora a coralidade se instaura por vontade própria da união dos indivíduos, como em *Os Monstros* (2011), do coletivo Alumbramento, em que a produção e elaboração coletiva do trabalho tem por objetivo voluntário a criação da obra, ora parece ser uma imposição da sociedade ou da direção, como em *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos,

em que os corpos em tela são agrupados por conta de suas condições sociais. Mas, em todos os casos, a junção dos indivíduos se dá artisticamente por um motivo, senão, dos mais básicos possíveis – a obra artística em si.

Perceber a coralidade no cinema, talvez, não seria mais que um acidente muito preciso: entre um conjunto de obras tão diverso, de origens e referências tão plurais, enxergar pontos em comum pode não parecer algo frutífero – ainda mais levando em conta que são poucas as produções que sequer utilizam diretamente os termos “coral” ou “coralidade” em suas elaborações. Mesmo assim, há de se notar e compreender esses pontos em comum que, por serem tantos, não são eles mesmos algo acidental. Por mais ambivalentes que sejam os significados de coro e coralidade em seu uso coloquial, teórico e prático, é justamente ao perceber o que evocam em comum que é possível vislumbrar algo tão óbvio para a problemática de uma sociedade: como o indivíduo percebe e se insere no conjunto – e como o conjunto se afeta pelo indivíduo. Estudar a coralidade no cinema é também dar luz a isso. Não que o meio cinematográfico seja estranho ao termo. A coralidade foi usada antes para descrever alguns dos recortes do cinema ao longo da história. O próximo passo, então, é explorar essas instâncias, compreendendo como elas se relacionam com o que foi apresentado até então. Tendo como ponto de partida as teorias acerca da coralidade em outros campos de estudo, tornam-se mais claros seus usos na literatura e crítica cinematográficas, e expandem-se as possibilidades do que até então foi considerado como coral no cinema.

3 A CORALIDADE NO CINEMA

3.1 Uma história entrelaçada

Não parece muito evidente, em um primeiro momento, a relação direta entre a coralidade e o cinema. Talvez, ela pareça até inexistente: é difícil encontrar diretoras e diretores que mencionam o termo quando falam de seus processos artísticos, e são extremamente escassas as literaturas que discorrem a respeito do assunto. Quando a palavra é mencionada, ela aparece aqui e ali, em contextos diferentes, sem uma noção que una sua utilização em um panorama maior, em uma ideia mais generalizada. Quem começa a abrir os olhos em busca de aparições, porém, eventualmente começa a notar que algumas cinematografias em particular são mais descritas através de suas características corais que outras. *Coralità*, por exemplo, é a tradução italiana de coralidade, frequentemente utilizada para descrever as qualidades coletivas das encenações nos filmes do neorealismo italiano - principalmente nas críticas contemporâneas às obras, mas também em algumas análises posteriores acerca do próprio emprego do termo. Em um contexto completamente diferente, Labrecque (2017) descreverá certo cinema contemporâneo globalizado, de múltiplos protagonistas e enredos em rede, como integrante de um novo gênero cinematográfico da modernidade: o gênero coral. Enquanto uso mais aberto, os termos coro, coral e coralidade aparecem na literatura acerca do cinema, sem dúvidas, por estarem consolidados no vocabulário comum – por vezes, usa-se esses termos para a descrição de variadas manifestações de coletivo no cinema sem a busca de um rigor teórico. Por outro lado, há também a herança funcional do coro aos moldes do teatro grego clássico em várias das narrativas e dramaturgias do cinema, assim mencionadas por autores como Bazin (2018), Pirro (2009) e outros. Adiciona-se ainda mais à discussão acerca do coro no cinema o fato de que o meio possui uma relação muito forte com representações de coletivo e comunidade: Eisenstein (2002) e sua teoria da montagem formam, sem dúvidas, base forte para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e em seu cerne está a relação entre as partes que, juntas, produzem um todo maior que si mesmas – não só em termos de planos que, juntos através da montagem intelectual, exprimem a linguagem própria do cinema, mas também um cinema que, através das pessoas em cena, evoque um coletivo maior que elas.

De uma maneira ou de outra, o cinema sempre se propõe uma arte coletiva. Seja em uma produção que abarque variados números de profissionais, seja por meio do coletivo espectador

dentro de uma sala de cinema, ou até mesmo através da ampla quantidade de personagens e corpos presentes em um filme, há algo que atrai a linguagem para essa experiência de multiplicidade cuja finalidade acaba por formar a experiência cinematográfica. Mas o uso do coro e da coralidade para se descreverem diversas dessas instâncias coletivas é, talvez, mais do que apenas uma coincidência da fala. A coralidade presente no neorrealismo italiano possui, como veremos, diversos pontos em comum com a coralidade descrita por Labrecque (2017). Os modos de produção de um cinema de coletivo podem, por meio da ótica coral, também encontrar suas consonâncias com os cinemas extremamente plurais dentro de uma lógica industrial. Mesmo as divergências agregam ao termo: por escapar de definições rigorosas, é a partir da coralidade que se permite promover uma reflexão acerca das multiplicidades possíveis dentro e fora de cena. A presença da coralidade no cinema é, na verdade, muito mais clara e pungente do que se parece.

Nas páginas a seguir, busca-se demonstrar essa presença da coralidade no cinema através de discussões que envolvem diretamente o termo tal qual ele foi utilizado na discussão de algumas cinematografias específicas. Aliando-se essas discussões às noções de coralidade levantadas no capítulo anterior, tenta-se elaborar uma teoria mais unificada acerca do que foi e pode ser considerado coral no cinema. Apesar da multiplicidade de discussões, das divergências entre autores, das diferentes propostas de cinema, é possível compreender a coralidade na tela de uma maneira mais abrangente, que permita ampliadas possibilidades de análise, encenação e elaboração cinematográfica. Em um primeiro momento, então, será apresentado um estudo mais aprofundado sobre o uso da tradução italiana *coralità* para se descrever o cinema neorrealista italiano e o que isso quer dizer acerca de coro nesse contexto; suas relações com o fascismo, sua utilização enquanto marca autoral, sua ausência em cena. Em seguida, uma crítica é tecida acerca da teoria de Labrecque (2017) acerca do gênero coral no cinema contemporâneo global: a relação das narrativas de múltiplos enredos e um cinema em rede, relacionado ao digital através da ideia de *hiperlink*; a influência da televisão e de outros suportes tecnológicos para o entendimento do coral no cinema; a coralidade cinematográfica como tendência contemporânea. Algumas críticas também serão feitas acerca do que o autor desenvolve enquanto coral, em uma tentativa de se resolverem alguns problemas e contradições de sua teoria.

Tendo esses recortes como base, mas sem limitar-se apenas a essas cinematografias, haverá a tentativa de compreender melhor a coralidade no cinema de uma forma mais conectada às diferentes discussões acerca do termo dentro da linguagem e do processo criativo cinematográfico, compreendendo-a como algo que agregue as várias possibilidades apresentadas, ao invés de diferenciá-las, sem deixar de esclarecer alguns de seus limites. O objetivo é entender melhor, afinal, o que a coralidade traz para o cinema de novo ou relevante. Não apenas isso: tão importante quanto entender a coralidade no cinema é, afinal, entender o que o cinema traz de novo e relevante para a discussão acerca da coralidade.

3.2 A coralität do neorealismo italiano

Em meio às ruínas do pós-guerra e embrenhado às infelizes consequências econômicas e cotidianas deixadas pelo fascismo que a Itália irá vivenciar nos anos 40 e 50, todo um povo se vê obrigado a viver em condições precárias, dentro de um espaço transformado pelas crises de identidade que irão se desenvolver a partir desse período histórico. Não mais bastam as noções de uma nação para que se unam os cidadãos: quando se desumanizam as relações entre as pessoas, se escancaram as contradições da vida em comunidade. Se a população se vê obrigada não só a reconstruir a vida coletiva, mas também reconstruir um espaço destruído, é desse período que bebe um cinema curiosamente inovador em termos de como representar as pessoas comuns em tela: o neorealismo italiano aflora-se justamente no mais profundo abismo entre o conjunto e os indivíduos que o formam.

O contexto não é à toa: os dramas da vida cotidiana se mostram o grande ponto de interesse para a câmera, que sai dos estúdios e vai para as ruas ao entender as potências que o registro do real trazem para a encenação. Vários filmes se utilizarão de atores não profissionais em cenários reais, em uma relação entre câmera e objeto filmado que se revela cuidadosamente pensada para se documentarem as aflições da comunidade em crise. Muito se diz a respeito do prevaecimento dos aspectos documentais que o neorealismo traz para o drama em tela, mas talvez mais correto seria pensar que o maior legado desse cinema tinha “menos a ver com seu poder mobilizador como documentários de luta social do que com suas formas de evidenciar reflexos artisticamente convincentes sobre a natureza da realidade e da ilusão”¹⁴

¹⁴ *had less to do with their mobilizing power as documentaries of social struggle as with their display of artistically compelling reflections on the nature of reality and illusion.* (BONDANELLA, 1990 *apud* PIRRO, 2009, s/p).

(BONDANELLA, 1990 *apud* PIRRO, 2009, s/p, tradução minha). Mais do que uma aparente tentativa de se observar o mundo de maneira imparcial – análise que, aos dias de hoje, pode parecer um tanto ingênua -, o neorealismo percebe, ao contrário, a força da encenação enquanto ferramenta para se conduzir a realidade no cinema. Seus enquadramentos são precisos, sua montagem cuidadosa – seus autores, mais do que documentar, buscam estudar novas formas de trazer o real para a ficção em um jogo da dramaturgia nas ruas.

É interessante se atentar para os traços da presença de elementos da tragédia grega clássica nos filmes do neorealismo italiano. Alguns paralelos são traçados entre um e outro, bem como são levantadas afinidades narrativas, estéticas e até mesmo políticas por diversos autores ao longo dos anos. Pirro (2009), porém, menciona o risco de se associar as marcas da tragédia nesse cinema, optando por evocar o neorealismo como cinema “trágico” não em um entendimento estrito de gênero, mas como uma forma de se “tomar conhecimento da retórica da tragédia como uma maneira típica de atribuir significado ao neorealismo que aponta para a prática histórica da tragédia, de onde essa retórica de fato provém.” (PIRRO, 2009, s/p, tradução minha.) Assim, ele não só se preocupa com o fato de a tragédia ser direta ou indiretamente referenciada pelos autores dessa cinematografia, mas leva em conta também como ela serve como ponto de comparação frequente para a crítica e para a análise do neorealismo. De fato, Pirro (2009) aponta que, entre os motivos para tal relação, estaria o fato de que tanto a tragédia grega quanto o neorealismo surgiram em períodos de reestruturação e abertura política. Essa abertura política indica não apenas um rompimento com o fascismo e o pós-guerra, mas também as afinações com um sistema democrático em construção.

[...] a tentação, especialmente à esquerda, tem sido de ver o neorealismo como uma extensão da luta antifascista. Na medida em que se tem consciência do papel precursor da *tragoidia* na antiga Atenas, a criação e julgamento destes filmes pode ser vista como tendo sido condicionada também pelos desafios de se gerar sentidos possíveis de autoridade política e identidade entre as pessoas que procuram fundar uma democracia. Evidências mais diretas de filmes neorealistas e *tragoidia* como respostas paralelas aos desafios da rápida democratização estão disponíveis nos usos e significados atribuídos ao mito, ao coro e ao espectador coletivo pela *tragoidia* e pelos filmes neorealistas, bem como invocações estratégicas da tragédia grega por algumas grandes figuras do neorealismo. (PIRRO, 2009, s/p, tradução minha).¹⁵

¹⁵ [...] *the temptation, especially on the Left, has been to see neorealism as an extension of the anti-fascist struggle. To the extent that one becomes mindful of tragoidia's precedent-setting role in ancient Athens, the creation and evaluation of these films can be seen as also having been conditioned by the challenges of generating viable senses of political authority and identity among people seeking to found a democracy. More direct evidence of neorealist films and tragoidia as parallel responses to the challenges of rapid democratization is available in the uses made of, and significance attributed to, myth, chorus, and collective spectatorship by tragoidia and neorealist films, as well as strategic invocations of Greek tragedy by some major figures of neorealism.* (PIRRO, 2009, s/p).

Se essas afirmações estão em consonância ou não com a intenção dos autores dos filmes¹⁶, ou, mais ainda, se elas podem ou não ser atribuídas ao neorealismo de forma geral, não parece ser uma análise justa. É inegável, porém, que as comparações entre esse cinema e a tragédia grega acabam por se tornarem tão fortes que mesmo aqueles que as renegam acabam, muitas vezes, por não conseguir escapar completamente delas.¹⁷ Um dos motivos de tal força, talvez, seja justamente a herança deixada pelo termo na linguagem coloquial: tragédia, enquanto termo, é não só associada às origens teatrais que a fundaram, mas é utilizada para descrever condições adversas, situações desastrosas, eventos traumáticos.

O relato do crítico de cinema e diretor Luigi Chiarini sobre o contexto histórico no qual os filmes neorealistas apareceram pela primeira vez está repleto do vocabulário de tragédia em sua descrição das condições da época. Por exemplo, das condições da Roma ocupada pela Alemanha, como retratado em *Roma, Cidade Aberta*, ele escreve: 'Há, para todos os homens que passaram por isso, a tragédia da guerra, a bestialidade da guerra, a vileza da guerra...' [...]. O termo, tragédia, ocorre novamente em sua discussão de *Paisà*: 'Toda a Itália se refletiu nela, com sua tragédia, sua miséria, sua qualidade e seu heroísmo' [...]' (PIRRO, 2009, s/p, tradução minha).¹⁸

Entre os vários elementos evocados para se comparar a tragédia ao neorealismo, um dos principais é definitivamente o coro. Bazin (2018), por exemplo, irá comparar o papel dramático do filho em *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, ao papel de confidente do coro, ao caracterizá-lo como "[...] a testemunha íntima, o coro particular ligado à sua tragédia." [...]. "É a admiração que a criança como tal tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica." (BAZIN, 2018, p. 287). Não apenas seu papel narrativo é evocado, mas também sua relação com a ideia da representação de uma comunidade. A ideia do coro como representação dos cidadãos é, certamente, fator importante para se compreender a exaltação crítica acerca do coral nos filmes do pós-guerra. O primeiro uso de termos mais específicos em respeito à *coralità* é frequentemente atribuído à Carlo Trabucco, em sua crítica de 25 de setembro de 1945 à *Roma, Cidade Aberta* (Rossellini, 1945), para o

¹⁶ Zavattini, por exemplo, roteirista de inúmeras obras neorealistas, frequentemente discorda da relação do neorealismo com a tragédia, defendendo o movimento mais como uma tentativa de se livrar das amarras dramáticas clássicas.

¹⁷ Bazin, por exemplo, que irá frequentemente se utilizar de vocabulário associado ao coro em e à tragédia em sua crítica sobre *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, conforme Pirro aponta em seu artigo.

¹⁸ Film critic and director Luigi Chiarini's account of the historical context in which neorealist films first appeared is rife with the vocabulary of tragedy in its description of the conditions of the times. For example, of the conditions of German-occupied Rome as depicted in *Roma città aperta*, he writes: "C'e, per tutti gli uomini che l'abbiano provato, la tragedia della guerra, la bestialità della guerra, la nefandezza della guerra" [...]. The term, tragedia, occurs again in his discussion of *Paisa*: "c'era rispecchiata tutta l'Italia con la sua tragedia, le sue miserie, la sua qualità, e i suoi eroismi" [...] (PIRRO, 2009, s/p).

periódico *Il Popolo*, jornal de publicação diária de duas páginas de temática Cristã Democrata e cunho antifascista.

O duo Rossellini-Amidei trabalhou com um senso humano e romano que honra ambos. Das duas partes, a primeira, em que nenhum protagonista domina a ação, mas Roma, a cidade inteira, que vive e tremula, sofre e conspira, resiste e exalta a si mesma – a primeira parte é **verdadeiramente coral e é representativa de toda a população** cujos méritos obscuros e desconhecidos foram muito bem registrados com uma objetividade ausente de retórica. (TRABUCCO, 1945, p.2).¹⁹

Em uma crítica positiva e celebrativa a respeito do filme, a coralidade da primeira parte da obra é exaltada por ser representativa de toda a cidade no “duro e trágico contexto vivido durante o aprisionamento de Roma” (TRABUCCO, 1945, p.2). A posição política do jornal já denuncia que tal maneira de representação coletiva encontra apoiadores aos partidários da democracia, que entendem essa coralidade como uma potência crítica de resistência aos moldes fascistas da sociedade do período de guerra. É interessante notar, também, que esse aspecto coral do filme não teria, segundo a crítica, fortes influências discursivas da figura do diretor, e, portanto, estaria em consonância com os aspectos documentais da obra e o compromisso do registro do real. Se a *coralità* será, futuramente, analisada enquanto marca autoral do próprio Rossellini por ele mesmo e por outros críticos, negando em parte esses aspectos corais enquanto ausência de retórica autoral, é relevante, ao mesmo tempo, observar a relação entre qualidades corais de uma obra e como elas possibilitam uma **representação do real através do panorama coletivo**. Será importante pensar nisso mais adiante ao se analisar a coralidade nos documentários contemporâneos brasileiros e verificar como o emprego dela contribui para o jogo entre real e ficcional dos experimentos híbridos da linguagem.

Mas essa talvez não seja a primeira utilização da *coralità* para se qualificar uma obra. Se Pirro (2009), Alsop (2014), Sitney (2013), e outros teóricos que se debruçaram a estudar o neorealismo associam o primeiro uso do termo à crítica de Trabucco, atrelando indiretamente seu primeiro uso à origem do próprio neorealismo (*Roma, Cidade Aberta*, é frequentemente descrito como o filme que inicia o movimento), Bondanella (1993) apresentará um uso anterior a esse em uma crítica feita por, curiosamente, ninguém menos que Michelangelo Antonioni em 1940 - à época em que trabalhava para a revista *Cinema*, que no momento da publicação estava sob a direção do filho do próprio Mussolini, denunciando a posição política mais aliada aos ideais fascistas. Na crítica elaborada na edição 104 a respeito do filme *L'assedio dell'Alcazar*

¹⁹ Uma tradução na íntegra da crítica pode ser lida no apêndice A.

(1940), de Augusto Genina, obra de propaganda fascista que ganhou o Troféu Mussolini de melhor filme da mostra de Veneza, no ano de seu lançamento, Antonioni escreve:

A surpresa veneziana: o prêmio veneziano é bem merecido, pelo compromisso com o qual o filme foi produzido e pela solidez de sua estrutura. É um filme áspero, um filme de guerra, robusto e nada refinado, com suas raízes escrupulosamente afundadas na história e em uma história recente. A retórica e a ênfase estão no limiar da reencenação de atos heróicos, ou seja, que assim que são tocados, soam para fora. Mas Genina foi muito diplomático em não descuidar do lado burguês (permita-nos a palavra) da história. Porque o que acontece dentro de Alcázar é um pouco como a vida de uma pequena cidade, com seus nascimentos, suas mortes (mas estas são ainda mais em umerosas) e suas histórias de amor. **Alcázar tem sido falado como um filme coral, um filme de multidões: e isto é parcialmente verdade.** Porque o sentido épico do trabalho, em nossa opinião, também emana do sacrifício individual e do drama, e aqui reside o mérito do trabalho. Entre os momentos de maior sucesso estão o pânico no primeiro bombardeio, o casamento *in extremis* e as últimas brigas; páginas cinematográficas que compensam amplamente a ligeira inépcia inicial do filme. (ANTONIONI, 1940, s/p, tradução minha).²⁰

Essa é, até então, a primeira instância que encontrei em minha pesquisa do uso da coralidade ou termos adjacentes para se descreverem qualidades em um filme. Nota-se, ao analisar com mais aprofundamento a crítica em questão, a sugestão de que o aspecto coral do filme parece ser também mencionado por outras pessoas, indicando que a utilização do termo precede a própria crítica. É curioso notar, contudo, como Antonioni cita o “sacrifício individual” e o “drama” como contribuintes do sentido épico da obra. Se por um lado Antonioni parece apresentar esse aspecto como oposto ao aspecto coral da obra, talvez seja possível enxergar essa menção como uma percepção do autor de que mesmo um filme coral possui dimensões individuais – aproximando, então, à noção de que a coralidade compõe um jogo entre o individual e o coletivo. Corroborar-se com isso a estrutura do filme em si, mencionada por Bondanella (1993) em uma qualidade atribuída como “ficcional documental”, que "surge do ritmo distinto que Genina produz ao alternar entre cenas de batalha dramaticamente recriadas e momentos mais íntimos dentro da fortaleza que revelam o desenrolar de dramas sentimentais"

²⁰ *La sorpresa veneziana: il premio veneziano è meritato, per l'impegno con cui il film è stato prodotto e per la solidità della sua struttura. È un film scabro, un film di guerra, robusto e niente affatto raffinato, che ha le radici scrupolosamente affondate nella storia e in una storia recente. La retorica e l'enfasi stanno alla soglia delle rievocazioni di gesta eroiche, di gesta cioè che appena toccate squillano. Ma Genina ha avuto molto tatto non trascurando il lato borghese (ci si permetta la parola) della storia. Poiché ciò che all'interno dell'Alcázar avviene è un po' la vita di una piccola città, con le sue nascite, le sue morti (ma queste tanto più em umerose) e le sue storie d'amore. Si è parlato dell' Alcázar come un film corale, un film di folla: ed è vero in parte. Poiché il senso epico dell'opera a nostro avviso si sprigiona anche dal sacrificio e dal dramma singolo e qui sta il pregio del lavoro. Tra i momenti meglio riusciti annotiamo il panico al primo bombardamento, il matrimonio in extremis e gli ultimi combattimenti; pagine cinematografiche che ripagano largamente il lieve impaccio iniziale del film.* (ANTONIONI, 1940, s/p).

(BONDANELLA, 1993, p.27, tradução minha)²¹. De qualquer forma, o tom dado à essa dimensão coral é o de que ela associa-se também a uma dimensão épica que, dado o prêmio recebido pela obra, é certamente bem-vista aos partidários fascistas. E de fato: o filme de Genina foi um sucesso de público e crítica no ano de seu lançamento. Bondanella (1993) menciona sobre a recepção de *Alcazár*:

Alessandro Pavolini, ministro fascista da educação e posteriormente sucessor de Freddi na direção geral pela cinematografia, escreveu a Genina uma carta de congratulações, chamando o filme de ‘serviço ao país’ e observando que tecnicamente, a obra não era ‘de forma alguma inferior’ aos melhores filmes feitos no mundo, Hollywood inclusa, em sua reconstrução de cenas de batalha e de multidão, e foi ‘decididamente superior’ em seu ‘respeito pela exatidão histórica, sobriedade elegante e emoção humana’. (BONDANELLA, 1993, p.10-11, tradução minha).²²

Esse, talvez, seja o elemento mais interessante para se extrair da crítica em questão, ainda mais quando em contraponto à outra origem do termo *coralita* atribuída à crítica de Trabucco: a exaltação do termo por pessoas – ou ao menos publicações - tanto de visões democráticas quanto fascistas. De um lado, associa-se o coral a um tom crítico, ao abismo social da época e à dimensão democrática do coro da tragédia grega. Do outro, o coral mencionado por Antonioni, ou ao menos a representação do coletivo em cena em um contexto geral, é aquilo que contribui para uma nação representada e exaltada em tela, com um teor do coletivo nacional colocado à frente do individual. Em comum a ambos os casos, contudo, parece haver a noção de que essa representação do coletivo estaria afiliada a uma documentação do real. De fato, a representação realista, muitas vezes associada ao registro documental direto, era frequentemente defendida por partidários do regime como uma maneira interessante de se desenvolver um cinema puramente italiano, que se opusesse à dominação do cinema hollywoodiano no mercado italiano. Conforme Ben-Ghiar (2001) nos aponta, ao falar sobre as tentativas dos partidários ao regime em se formar uma identidade nacional para o cinema italiano nos anos 1920 e 1930:

Códigos realistas de representação também interessavam a intelectuais de espírito político que desejavam usar filmes de longa-metragem para comunicar valores fascistas. Fornecer um quadro ‘da vida real’ para histórias ficcionais através do uso

²¹ *arises from the distinctive rhythm that Genina produces by alternating between dramatically re-created battle scenes and more intimate moments inside the fortress that reveal the unfolding of sentimental dramas.* (BONDANELLA, 1993, p.27)

²² *Alessandro Pavolini, Fascist minister of education and later Freddi's successor at the Direzione generale per la cinematografia, wrote Genina a congratulatory letter, calling the film a "service to the country" and remarking that technically, the work was "in no way inferior" to the best films made in the world, Hollywood included, in its reconstruction of battle and crowd scenes, and it was "decidedly superior" in its "respect for historical accuracy, elegant sobriety and human emotion."* (BONDANELLA, 1993, p.10-11)

de atores amadores, filmagens documentais e filmagens de locais reconhecíveis incentivaria a identificação do público, dotando as pessoas e lugares retratados com uma ressonância coletiva nacional. (BEN-GHIAR, 2001, p. 76, tradução minha).²³

O interesse ao registro realista tanto pelos adeptos do regime quanto pelos opositores demonstra algumas influências importantes para se entender a obra de vários dos autores do neorealismo. Bondanella (1993) menciona um ensaio denominado *The Glass Eye* escrito por Leo Longanesi, um jornalista e escritor fortemente adepto ao regime fascista.

Devemos fazer filmes que sejam extremamente simples e de fácil encenação sem utilizar sets artificiais - filmes que são filmados o máximo possível a partir da realidade. Na verdade, o realismo é precisamente o que falta em nossos filmes. É necessário ir direto para a rua, levar a câmera de filmar para as ruas, os pátios, o quartel e as estações de trem. Para fazer um filme italiano natural e lógico, bastaria sair na rua, parar em qualquer lugar, e observar o que acontece durante meia hora com olhos atentos e sem preconceitos de estilo. (LONGANESI, 1933 *apud* BONDANELLA, 1993, p. 24, tradução minha).²⁴

Não é difícil traçar os paralelos desse ensaio com vários dos preceitos comumente associados ao neorealismo italiano. E, sem dúvidas, a representação do coletivo, associada muitas vezes ao termo *coralità*, é um ponto de associação entre ambas as cinematografias do pré e do pós-guerra, até de forma central à discussão acerca de suas preferências formais. Para entender melhor isso, vale a pena se aprofundar acerca do uso do termo *coralità* para se descreverem as marcas autorais de Rossellini, que permitem traçar uma relação, em seu cinema, entre antes e após o regime fascista. O próprio autor menciona o termo em uma entrevista a Mario Verdone em 1952:

Não tenho fórmulas ou concepções. Mas se olho para trás em meus filmes, sem dúvida encontro neles elementos que são constantes e que se repetem não de forma programática, mas, repito, naturalmente. **Em particular, uma coralidade.** O filme realista é intrinsecamente coral. Os marinheiros de *O Navio Branco* contam tanto quanto as pessoas escondidas na barraca no final de *O Homem da Cruz*, tanto quanto a população de *Roma, Cidade Aberta*, e tanto quanto os partidários de *Paisà*. (ROSSELLINI, 1952, s/p, grifos meus).

²³ *Realist codes of representation also interested politically minded intellectuals who wished to use feature films to communicate fascist values. Providing a "real-life" frame for fictional stories through the use of amateur actors, documentary footage, and location shots of recognizable places would encourage audience identification, endowing the people and places depicted with a collective, national resonance. (BEN-GHIAR, 2001, p. 76)*

²⁴ *We should make films that are extremely simple and spare in staging without using artificial sets - films that are shot as much as possible from reality. In fact, realism is precisely what is lacking in our films. It is necessary to go right out into the street, to take the movie camera into the streets, the courtyards, the barracks, and the train stations. To make a natural and logical Italian film, it would be enough to go out in the street, to stop anywhere at all, and to observe what happens during a half hour with attentive eyes and with no preconceptions about style. (LONGANESI *apud* BONDANELLA, 1993, p. 24)*

Começando a discussão com o argumento de que o filme realista é intrinsecamente coral, ele compara as personagens de três de suas obras, das quais duas compõem sua trilogia militar²⁵ (*O Navio Branco, 1942, O Homem da Cruz, 1943 e Um Piloto Retorna, 1941*), elaborada no período de guerra e considerada amplamente como um conjunto de propagandas fascistas. Superficialmente, ao comparar o que há de coral nesses filmes ao que há de coral em *Roma, Cidade Aberta*, ele coloca todas essas instâncias de *coralita* em pé de igualdade. Também, ele considera-a uma de suas principais marcas autorais, ao afirmar, segundo Bondanella (1993), que quatro elementos constantes em seus filmes são:

coralita, ou uma coralidade; uma maneira documental de observar e analisar; religiosidade; e fantasia, que é o oposto da técnica documental e que deve ser equilibrada com ela para que um aspecto de seu estilo não sufoque o outro. (BONDANELLA, 1993, p. 87, tradução minha).²⁶

É inevitável refletir, afinal, acerca do que o diretor considera especificamente como *coralita*. Mais do que isso, é preciso refletir melhor sobre como as diferentes vertentes mencionadas relacionam seus diferentes compreendimentos do termo. A *coralita* celebrada por Trabucco seria a mesma mencionada por Antonioni? A *coralita* nos filmes de propaganda fascista da primeira fase de Rossellini ou de Genina é a mesma *coralita* encontrada no neorealismo, inaugurado em certo sentido pelo período pós-guerra do próprio Rossellini?

Em parte, essa multiplicidade de aparições da *coralita* pode ser compreendida pelo uso coloquial do termo na língua italiana. Em um apêndice de sua dissertação, Lampert (2021) faz um levantamento da quantidade de vezes em que coralidade e suas traduções em francês, inglês, português e italiano são mencionadas na Wikipédia: em francês, são 3 instâncias de *Choralité* que aparecem entre corpo dos artigos e títulos de obras citadas para 2.258.261 artigos totais na língua; em inglês, são 3 ocorrências do termo *Chorality* para um total de 6.177.569 artigos; em português, são 2 ocorrências de Coralidade em um total de 1.044.147 artigos totais; no italiano, são 128 ocorrências do termo *Coralita* para um total de 1.642.359 artigos na língua.²⁷ Se a

²⁵ Uso a tradução preferida por Cid Vasconcelos, que desassocia a trilogia à outros termos como Trilogia Fascista ou Trilogia de Guerra. Essa escolha é feita pois, no primeiro caso, não se acredita necessariamente que a trilogia de Rossellini e o regime fascista estejam completamente indissociados um do outro, e no segundo, para não confundir com a outra trilogia do mesmo diretor, composta por *Roma, Cidade Aberta, Alemanha, Ano Zero e Paisà*.

²⁶ *coralita*, or a choral quality; a documentary manner of observing and analyzing; religiosity; and fantasy, which is the opposite of the documentary technique and which must be balanced with it so that one aspect of his style does not suffocate the other. (BONDANELLA, 1993, p. 87)

²⁷ A pesquisa foi feita em outubro de 2020 por Lampert.

plataforma não é uma fonte de pesquisa acadêmica confiável, ela ao menos denuncia a discrepância do uso do termo *coralita* na língua corrente italiana quando comparada proporcionalmente às suas traduções em outras línguas. Lampert (2021) adiciona à essa discussão uma consulta aos dicionários acerca da presença do verbete: em português e em inglês, nenhum dos quatro dicionários consultados para ambas as línguas constavam o registro dos termos; dos quatro dicionários consultados para o francês, apenas um constava a presença do verbete *choralité*; dos quatro dicionários consultados para o italiano, três deles constavam a presença de *coralita*. Eis o verbete do dicionário do Instituto Treccani:

“coralità s. f. [der. di corale], lett. - [l'essere collettivo: c. di una richiesta] ≈ compattezza, unanimità, universalità. ↔ (ant.) singolarità.”²⁸

Notando-se o antônimo do termo tal qual apresentado pelo verbete, *singolarità*, nota-se a ideia, pelo menos no uso coloquial, de que o termo *coralita* está associado ao coletivo massificado, universalizado, unificado. Adiciona-se, pelo menos a título de curiosidade, que a ferramenta de tradução do *Google*, até o presente momento, frequentemente traduz o termo *corale* para sinônimos de multidão e coletivo, enquanto parece traduzir o termo *coralita*, com dificuldade contextual, diretamente para suas traduções etimologicamente semelhantes, como o inglês *chorality*. Alguns exemplos de tradução (realizados para o inglês pois essa é a língua mais bem trabalhada pela ferramenta) efetuados através da plataforma ofereceram os seguintes resultados:

Tabela 1 - traduções de coralidade, original versus tradução par ao inglês.

Original em italiano	Tradução em inglês
<i>Questa prima parte è veramente corale e rappresentativa di tutta una popolazione.</i>	<i>This first part is truly unanimous and representative of a whole population.</i>
<i>Anzitutto la coralità. Il film realistico e in se corale.</i>	<i>First of all the chorality. The realistic film and in itself choral.</i>
<i>Si è parlato dell' Alcázar come un film corale, un film di folla: ed è vero in parte.</i>	<i>There has been talk of the Alcázar as an ensemble film, a crowd film: and this is partly true.</i>
<i>Concerto di chiusura della 1° Rassegna della CORALITÀ ROMANA E LAZIALE presso la sede dell'Angolo dell'Avventura</i>	<i>Closing concert of the 1st Review of ROMAN AND LAZIAL CORALITY at the Angolo dell'Avventura headquarters</i>

Fonte: *Google Translate*, 2021.

²⁸ 16/07/2021. Disponível em: https://www.treccani.it/vocabolario/coralita_%28Sinonimi-e-Contrari%29/. Acesso em: 15 set. 2022.

Sem dúvidas, esse pequeno levantamento de tradução da ferramenta de pesquisa não serve a conclusão nenhuma; é mera curiosidade. Outras ferramentas de tradução, como a *DeepL Translate*, não oferecem os mesmos resultados e parecem traduzir tanto os termos *corale* e *coralita* de maneira correta, através de seus análogos às respectivas traduções em inglês *choral* e *chorality*. Talvez seja possível conjecturar que o termo *corale* está mais diretamente associado à noção de coletivo massificado dentro da ferramenta de tradução do *Google*, então sua utilização é traduzida com termos como *unanimous* e *ensemble*. Quanto ao termo *coralita*, porém, poderia ele ter conotações diferentes às noções de *corale*, por isso as traduções mais corretas, que utilizam o termo *chorality*? Ou seu significado coloquial se adequa também aos ideais do coletivo massificado, como os dicionários em italiano parecem sugerir? Adiciona-se à discussão uma nota de rodapé de Bondanella (1993) acerca da tradução da entrevista de Rossellini com Mario Verdone para o inglês, mencionada anteriormente:

6. Rossellini, // mio metodo, p. 88. **A tradução inglesa existente desta entrevista (ver Roberto Rossellini, "A Discussion of Neo-Realism: Rossellini Entrevistado por Mario Verdone," Tela 14, no. 4 [1973-74], 69-77) é defeituosa justamente nesta passagem específica, pois traduz *coralita* como 'calor humano' e distorce completamente a ênfase de Rossellini de um grupo agindo em uníssono, como um coro, onde nenhuma voz individual pode ser distinguida.**²⁹ (BONDANELLA, 1993, p. 141, grifos e tradução meus).³⁰

Essa questão trazida pelo autor demonstra que não é trivial um melhor entendimento acerca do termo *coralita* em seu uso coloquial, principalmente ao se levar em conta a possibilidade de que sua tradução para outras línguas possa ter sido frequentemente feita de forma incorreta ou, ao menos, de maneira a não preservar as raízes do termo em relação ao coro. Um estudo mais aprofundado merece ser feito a respeito dessas inconsistências, a título de se iluminarem novos e possíveis entendimentos acerca do que se entendia por *coralita* no contexto específico da Itália no pré e pós-guerra.

²⁹ Essa interpretação acerca de que Rossellini estaria falando de um grupo agindo em "uníssono", onde "nenhuma voz individual pode ser percebida", é uma análise do próprio Bondanella acerca do que ele considera que é a *coralita* do neorealismo em seus estudos, e não necessariamente reflete de fato a intenção de Rossellini, conforme será visto mais para frente. A nota continua servindo, contudo, como demonstração dos problemas de tradução incorreta acerca do termo.

³⁰ 6. Rossellini, // mio metodo, p. 88. *The existing English translation of this interview (see Roberto Rossellini, "A Discussion of Neo-Realism: Rossellini Interviewed by Mario Verdone," Screen 14, no. 4 [1973-74], 69-77) is defective precisely in this specific passage, since it renders coralita as "human warmth" and completely distorts Rossellini's emphasis upon the group acting in unison, like a chorus, where no individual voices can be distinguished.* (BONDANELLA, 1993 p141)

Ainda assim, em relação à *coralita* nas obras de Rossellini, parece que as qualidades corais exaltadas enquanto coletivo massificado aliadas aos interesses fascistas não são necessariamente a *coralita* tal qual entendida pelo diretor, mesmo que as noções corais do autor possam, em parte, servir ao regime. Sem dúvidas, eram interessantes ao fascismo representações de um coletivo aliado ao ideal de nação, em que indivíduos são subjugados em relação ao coletivo em prol de uma comunidade unificada – cuidadosamente construída, sem dúvidas uma comunidade **imaginada**, tal qual descrita por Anderson (2008). Mesmo assim, o coletivo que é descrito como coral na obra de Rossellini não parece ser um coletivo massificado. Basta analisar duas representações de grupo dentro de um mesmo filme: *Roma, Cidade Aberta*. Nele, todas as aparições de militares, principalmente aquelas que os colocam nas ruas, operam para homogeneizar os indivíduos que compõem o grupo de soldados: o canto em coro que sai de suas vozes logo no início do filme é em uníssono, assim como o som de seus passos é sincronizado. Não há nenhuma dimensão dos indivíduos que compõem os militares em si, sobressaindo-se apenas a figura do major Bergmann, cuja maior participação ativa se dá no interrogatório do frade Don Pietro no terço final do filme, mas cuja aparição especial parece se dar, apenas, por conta de sua hierarquia, já que seus subalternos não são tomados por muito mais que figurantes, com pouco ou nenhum diálogo reservado para eles, tampouco desenvolvimento de personagem.

As instâncias de coro em uníssono, tais quais seriam compreendidas por Bondanella (1993) como *coralita*, são, na verdade as instâncias reservadas aos militares despersonalizados em tela. O coro citado por Trabucco e por Rossellini, ao refletir sobre a própria obra, não é o coletivo formado por militares, mas sim os cidadãos de Roma. Esses estão longe de se demonstrarem enquanto coro massivo: a câmera dedica tempo para conhecer suas aflições, a montagem alterna entre um personagem e outro e reluta a tomar protagonistas que se sobressaiam aos demais, pelo menos não de forma definitiva, optando por vagar entre as histórias que se desenrolam na comunidade conforme o panorama geral se apresenta – os personagens não servem tematicamente para ilustrar um ou outro tema em exclusivo, muito menos se limitam ao ponto de vista do autor; parecem, ao contrário, vagar pela narrativa, de acordo com suas personalidades e aflições. Nós conhecemos os indivíduos que compõem a cidade e, através da montagem aberta, tecemos uma noção da comunidade através de suas partes, não da generalização do todo.

Mesmo aqueles habitantes da cidade que não são conhecidos ao longo do filme – como, por exemplo, os figurantes que preenchem os planos de fundo das cenas – contribuem para o jogo entre indivíduo e conjunto de uma *coralita* que leva em conta todas as partes. Tomemos, conforme análise de Alsop (2014), a sequência em que Francesco é capturado pelos militares. Pina, sua esposa, emerge do corpo de pessoas restringidas pelos oficiais e sai às ruas, clamando em desespero pelo nome de seu amado (“*Francesco! Francesco!*”), seguida pela resposta igualmente aflita de Francesco (“*Pina!, Pina!*”). Ao fundo, compõem o quadro as figuras das mais variadas idades de outros dos habitantes de Roma, que poderiam muito bem estar no lugar de Pina e Francesco. Suas aflições, apesar de particularizadas, são também uma representação das aflições de todos aqueles habitantes. O coro elege um protagonista momentâneo para demonstrar e ampliar seus desesperos. Nota-se, conforme Alsop (2014) também aponta, que as vozes da sequência vão muito além das imagens: o espectador nunca é tão conscientizado da fisicalidade da voz ao longo do filme quanto nesse momento. É a aflição das vozes, desses sopros de ar que saem dos pulmões de Francesco e Pina, que nada mais podem dizer senão os nomes um do outro; nomes de indivíduos cujas vidas são tomadas; cujas vozes são escutadas pelo espectador que, sem outra opção, sofre com eles, atestando tanto para o que torna Pina e Francesco únicos (o vocábulo de Cavarero (2011), sem dúvidas), quanto para o que os torna a representação de todo o sofrimento dos que testemunham aquela cena.

Nem mesmo a *coralita* que Rossellini associa à sua trilogia militar parece massificar por completo o indivíduo, como Bondanella (1993) acredita ao associar erroneamente o *slogan* “*uomini e macchine un sol palpito*”³¹, mostrado no meio do filme em um *banner* colado às máquinas do motor do navio, como um bom resumo para se descrever a multidão em *O Navio Branco*. Vasconcelos (2012) enxerga na coralidade das obras uma dimensão individual presente:

[...] quando se toma, por exemplo, a sequência final em que os soldados enfermos do navio-hospital saúdam a chegada do encouraçado ao porto em *La Nave Bianca*, visivelmente inspirada na cena final do Encouraçado Potemkin (1925), de Eisenstein, não existe uma multidão indistinta enquanto coletivo uníssono de teor quase abstrato, mas personagens que já haviam sido apresentados em situações distintas antes e que voltam a vê-lo inclusive nesse momento final. Antes que sejam vistos juntos, os marinheiros são apresentados em brevíssimos planos separados que demarcam sua individualidade em meio a presença coletiva [...]. (VASCONCELOS, 2012, p.6-7).

³¹ “homem e máquina, um único coração que bate.” Tradução minha.

Comparando a representação dos militares em *Roma, Cidade Aberta*, com a de *La Nave Bianca*, entende-se que a *coralita* que Rossellini parece apontar em seu comentário está ligada não com a massificação, mas com a dimensão individual dentro do coletivo. Sem dúvidas, serve aos ideais fascistas a entoação heroica que é atribuída aos cidadãos comuns (ou aos militares de base), mas tão somente na mesma dimensão em que as danças-corais de Laban serviam ao regime nazista, conforme visto no capítulo anterior desta pesquisa.

Em consonância aos interesses de Rossellini e do regime totalitário italiano está, também, a busca pela representação realista, mencionada anteriormente. Essa busca pelo cinema que apresente o real, importante para a elaboração de um cinema fascista que se diferencie do cinema hollywoodiano, também implica a exploração de histórias e aflições de indivíduos que não são heróis de nascimento, mas que, devido às próprias jornadas, se demonstram humanos dignos da tela, dignos de representação. Mas se o objetivo final de se adotar e celebrar a *coralita* em filmes, pelo lado do regime fascista, é extremamente limitado à manutenção da força do regime e de sua influência aos cidadãos italianos, a *coralita* que Rossellini busca ao longo de toda sua obra é uma que busca entender como o cidadão lida com sua comunidade. Vasconcelos (2012) aponta para um comentário do próprio diretor que ilumina essa noção:

Se o impacto do chamado neo-realismo no mundo derivou de Roma Città Aperta é algo para os outros decidirem. Eu vejo o nascimento do neo-realismo muito antes: sobretudo em certos documentários de guerra romantizados, aonde eu contribuí com minha parte em *La Nave Bianca*; assim como em filmes propriamente ficcionais, aos quais me vi envolvido no roteiro, tais como *Luciano Serra Pilota* ou na direção como em *L' Uomo Dalla Croce*; e finalmente, e sobretudo, em filmes menores, como *Avanti c'è Posto*, *L'Ultima Carrozzella*, *Campo de' Fiori*, nos quais a fórmula, se assim podemos chamá-la, do neo-realismo é montada através da criação espontânea dos atores: de Anna Magnani e sobretudo de Aldo Fabrizi. (ROSSELLINI, 1952 *apud* VASCONCELOS, 2012, p. 9).

A preocupação de Rossellini com essa criação espontânea dos atores traz a dimensão humana de sua obra: uma dimensão que se preocupa com os gestos, com as expressões de cotidiano que evidenciam a preocupação com a forma dramática e a atuação, para além da função narrativa de seus agentes. A *coralita* do diretor, diferentemente do que pode parecer em uma análise superficial de seus comentários e do seu corpo de filmes, parece apontar para o oposto de um coletivo massificante, mesmo quando apropriada pelo fascismo, que ao final falha em minar a humanidade dos sujeitos de seu país; é uma *coralita* cujo conjunto se demonstra através dos gestos daqueles indivíduos únicos e diversos.

De fato, não é difícil fazer uma análise da *coralita* nos filmes do neorealismo italiano sob uma ótica do termo que considere as características estudadas no capítulo anterior desta dissertação, a partir dos três elementos levantados durante a discussão de coralidade nas outras áreas artísticas: **uma coralidade que opera no abismo entre indivíduo e conjunto; a consideração do vocábulo, para além do semântico; e a alucinação coletiva de coletividade.** Mesmo que o termo não tenha sido usado de forma consistente ao longo da crítica de filmes da época, a *coralita* que Rossellini aponta como marca de suas obras parece, ao menos, indicar que existem várias afinidades entre a coralidade que permeia o neorealismo em aspecto geral e todas essas dimensões da coralidade tais quais entendidas por autores e teóricos de outros campos artísticos.

Alsop (2014), em um artigo acerca da coralidade nos filmes do neorealismo italiano, opta por uma abordagem acerca do coral que considera, em primeiro lugar, a voz. Acerca do emprego da voz nos filmes *Roma, Cidade Aberta, Vítimas da Tormenta* (1946, Vittorio de Sica), *Mamma Roma* (1962, Pasolini) e outros, ela diz que a

[...] voz, quando utilizada em configurações corais, serve menos para realçar o naturalismo de uma cena do que para desempenhar uma série de outras funções retóricas: gerar a impressão de amplitude e solidariedade; converter os efeitos ou experiências individuais em coletivos; e promover uma resposta emocional elevada nos espectadores ao ampliar suas percepções acerca dos riscos humanos envolvidos. (ALSOP, 2014, p.28, tradução minha).³²

Pode-se, por exemplo, observar a proeminência dessa voz coral em filmes como *Arroz Amargo* (1949), dirigido por Giuseppe de Santis. A obra acompanha um enredo dramático que pode ser considerado clássico, envolvendo um roubo de colar e um triângulo amoroso entre Francesca, seu companheiro Walter e a jovem Silvana. O desenrolar da trama, contudo, se emaranha com o contexto maior das catadoras de arroz da Itália, que acabam por se tornar o verdadeiro ponto central do filme. Em um momento da obra, vemos um desentendimento entre arroseiras sindicalizadas contratadas e companheiras que, ainda sem o vínculo efetivado, estão tentando se provar capazes de trabalhar e produzir na cata de arroz. Durante o conflito, em meio à cata, uma provocação de Silvana é silenciada por um dos homens que coordenam o trabalho. Uma das arroseiras comenta, então: “no trabalho não se fala. Se quiser dizer algo, cante.” O que se segue, então, é um jogo interessante de canto individual e repetição coletiva, à maneira de um

³² [...] voice, when deployed in choral configurations, serves less to enhance a scene's naturalism than to perform a range of other rhetorical functions: to generate the impression of amplitude and solidarity; to convert individual affects or experiences into collective ones; and to promote a heightened emotional response in viewers by magnifying their sense of the human stakes involved. (ALSOP, 2014, p.28)

canto de trabalho, que surge como forma de comunicação e embate entre o grupo contratado e o grupo de clandestinas. É o clássico jogo coral entre o corifeu e os coreutas, que começa sendo amplificador de um desentendimento específico entre Francesca e Silvana, por conta do colar roubado, mas que se amplifica à voz coletiva de maneira solidária: as clandestinas fazendo coro à voz de Francesca, as contratadas à voz de Silvana, até que, eventualmente, a reivindicação de que todas sejam contratadas e trabalhem juntas na cata seja feita pelo coletivo.

Ao longo de todo o filme as tramas individuais são interrompidas pelo desenrolar do coro em plano de fundo. Uma boa sequência de exemplo é a que se segue logo após a cena do desentendimento entre as catadoras contratadas e as clandestinas, quando Silvana e Francesca conversam juntas no dormitório e a conversa é interrompida quatro vezes pelas companheiras em segundo plano: a primeira, pelos gritos coletivos ao fundo acerca da discussão da contratação das clandestinas; mais tarde, por uma das colegas de trabalho, que pede ajuda para tomar uma injeção; ainda depois, por uma das trabalhadoras que está passando mal e precisa ser cuidada; por último, por uma colega que anuncia, feliz, que as clandestinas foram aceitas e serão também contratadas. Essa sequência demonstra bem o jogo constante que a trama e a encenação operam entre as aflições individuais e as coletivas, e como uma auxilia e complementa a outra em eterno tensionamento e solidariedade³³.

A mensagem final do filme, porém, é uma que profere que os interesses individuais não devem se sobrepor aos interesses da comunidade solidária: Silvana, na esperança de sair dessa vida árdua de trabalhadora dos campos de arroz, tenta roubar a safra colhida que servirá de parcela de pagamento às companheiras, tramando um plano com Walter que, ao final do filme, falha, levando a jovem a se arrepender de suas ações e se suicidar. Há, apesar do interesse do diretor em se promover a defesa do coletivo, o entendimento de que as individualidades são fundamentais para que a manutenção do grupo. E é também na voz, também a respeito de Silvana, que se ilustra melhor essa relação: enquanto ela rouba o arroz das companheiras de trabalho, as trabalhadoras clamam por seu nome, para que faça parte do concurso de beleza da festa de encerramento das colheitas (“*Silvana! Silvana!*”, clamam as vozes das companheiras),

³³ um jogo igualmente interessante que envolve o conjunto do plano de fundo interrompendo o desenrolar de uma trama individual se dá no curta *Vando Vulgo Vedita* (2015, Andreia Pires e Leonardo Mouramateus), em uma sequência em que um casal flerta e conversa deitados à praia até que seus amigos correm e jogam areia em seus rostos, dando fim à tensão amorosa entre os dois para dar lugar à presença coletiva.

em uma contraposição entre um conjunto que é solidário às suas partes e um individual que, erroneamente, o nega.

Mesmo que pareça que os exemplos acima sugiram uma coralidade conflituosa, não é, afinal, essa a *coralità* presente de fato em *Arroz Amargo*. Pelo contrário, à parte esses momentos mencionados, o coletivo do filme é um coletivo que se apresenta em constante festa, frequentemente dançando, jogando e se divertindo. É um coletivo que traz suporte, solidariedade e entendimento até mesmo entre gerações de mulheres; coletivo tão atrativo e trabalhador que, ao final, convence Francesca a largar sua vida de crime e seu companheiro ladrão para adotar a vida honesta das trabalhadoras de campo e lutar por sua causa.

Também em *Vítimas da Tormenta*, filme de Vittorio de Sica de 1946, se observa e se escuta aspectos corais. Alsop (2014) menciona a sequência em que Giuseppe e Pasquale, os dois protagonistas da obra, são levados para o centro de detenção juvenil. Filma-se as celas em que as outras crianças do centro estão presas (cinco crianças para cada cela), e a seguir os dois amigos são colocados em celas diferentes. Como uma resposta solidária ao protesto de Pasquale, que é respondido por um tapa por um dos carcereiros, todas as crianças começam a cantar, parando apenas quando interrompidas. A voz do coro, acusmática tanto por não ser atribuível individualmente a nenhuma das crianças quanto pelo fato delas estarem atrás das paredes das celas, fora da visão da câmera, surge como amplificadora das aflições do indivíduo – no caso, dos dois protagonistas separados à força – e demonstra a capacidade empática que a pluralização das vozes produz quando escutada em um contexto de injustiça. Uma instância semelhante de voz coletiva utilizada como amplificação acontece posteriormente no filme, quando Pasquale é injustamente incriminado por guardar uma lima em sua cama e apanha com cinto de um dos carcereiros. Giuseppe, aflito por ter forjado a situação que incriminou o amigo, inicia um grito de protesto que logo é seguido por todas as outras crianças. O protesto caótico só termina depois que elas são levadas de volta às próprias celas, e os lamentos e gritos se confundem tanto com a voz de Giuseppe quanto com os gritos de Pasquale.

Frequentemente, conforme as duas situações apontadas demonstram, as crianças são um coro solidário. Não apenas na voz, mas também no gesto: quando um dos mestres que supervisionam os detentos manda Giuseppe de volta para sua cela, mãos de crianças presas saem das grades para dar um tapa na cabeça do mestre, protesto reafirmado pelo gesto que elas fazem logo em

seguida, apontando para ele em reprovação. No pátio do centro de detenção, as crianças brincam entre si, imitando vozes e cantando. Há uma noção de que esses jovens, unidos pela infeliz condição de detentos, ajudam-se entre si.

Mas o coro de crianças de *Vítimas da Tormenta* não parece somente se juntar de maneira solidária; de maneira interessante e, talvez, incomum a respeito do uso da coralidade à época, atua também para separar os dois protagonistas. Isso se dá, principalmente, por meio da figura de um dos jovens, Arcangeli, mas não se resume apenas às ações dele: todos os companheiros da cela de Giuseppe influenciam o garoto a separar-se do amigo, ao mesmo tempo que acolhem o menor; a briga entre Pasquale e Arcangeli, no banheiro, é acompanhada por gritos de incentivo em meio ao caos; um dos jovens detentos auxilia os carcereiros a forjarem a punição de Giuseppe a Pasquale, fazendo com que o último revele as verdadeiras condições do crime que ambos cometeram e iniciando o processo de distanciamento entre os dois; as fofocas mentirosas entre as crianças, ao final, contribuem para que Pasquale fique com raiva do amigo e acredite que ele está roubando o cavalo que pertence a ambos. Assim, a coralidade dos jovens na obra também evidencia um conjunto de indivíduos que se revela, em parte, negativo, não potente³⁴. Ainda que não massificado: conhecemos várias das crianças, suas vozes são escutadas, assim como suas aflições; suas vontades divergem, os murmúrios que saem do coro não são apenas em uníssono, mas por muitas vezes caóticos, polifônicos.

Considera-se também extremamente relevante a condição espacial para a formação do coro. Os jovens só estão presentes na obra, afinal, por estarem todos encarcerados, limitados espacialmente à mesma condição. O coro das crianças é resumido a precisamente uma parede: a parede do centro de detenção onde se encontram todas as celas, e de onde se ouve a voz das crianças sem necessariamente vê-las; é de onde saem suas mãos de protesto, é por onde negociam cigarros contrabandeados – a parede é a responsável pelo processo de fantasmagorizar aqueles jovens. Principalmente no contraste que ela forma com o vazio do espaço à sua frente: tão maior que os pequenos buracos das celas das crianças, esse vazio só serve a elas, na maioria dos casos, para amplificar seus lamentos.

³⁴ da mesma forma em que a coralidade pode ser observada em Juízo (2007), de Maria Augusta Ramos, que trata também de crianças detidas que são unidas de forma imposta e negativa. Uma análise mais profunda acerca da obra será elaborada no capítulo 3.

Vitimas da Tormenta demonstra uma marca muito forte do neorealismo italiano em sua coralidade: crianças são frequentemente formadoras dos coros nos filmes desse contexto. Na obra de Vittorio de Sica, não só as crianças encarceradas formam um coro no filme, mas também os amigos de Pasquale e Giuseppe que estão livres, povoam as ruas e até mesmo participam do tribunal de julgamento dos dois protagonistas. Também em *Roma, Cidade Aberta*: é o grupo de crianças que testemunha a execução de Don Pietro que dá o tom final da obra, ao abaixarem a cabeça, tristes, e caminharem juntas pelas ruas de Roma em uma espécie de solidariedade melancólica. Se a criança de *Ladrão de Bicicleta* é relacionada ao coro grego por Bazin (2018) a partir de seu papel narrativo, como comentadora das aflições do protagonista, como companheira do herói, nas outras obras os jovens, enquanto coro, parecem apontar de forma mais forte para uma ideia de se demonstrarem uma representação da nação – ou, melhor ainda, uma representação de seu futuro. Não só os jovens eram considerados chave para o regime fascista, que se preocupava em agregá-los e educá-los aos moldes do regime, pois enxergavam neles o verdadeiro futuro da nação e da força de trabalho, mas também para o neorealismo a juventude era importante para denunciar uma geração cuja infância foi, em muitos casos, negada; ou, em um tom crítico, denunciar a incapacidade da nação em lidar de forma correta com suas crianças.

Assim, se em *Roma, Cidade Aberta*, as crianças assistem à tragédia da comunidade mas ainda mantêm um senso de solidariedade, a esperança de um conjunto solidário começa a mostrar seus abalos em *Vitimas da Tormenta*. Essa transformação acerca do coro de crianças no neorealismo aponta, de forma geral, para a transformação da *coralita* do neorealismo, ao longo dos anos, conforme aponta Alsop (2014). Observar esses coros de jovens, afinal, se demonstra uma ferramenta útil para se compreender o caminho da coralidade italiana com o passar do tempo. Os jovens que frequentam as ruas em *Mamma Roma*, filme de Pasolini de 1962, por exemplo, não se demonstram mais um coro solidário em cena. Se reunindo nos campos e ruínas dos arredores das cidades, os jovens podem até parecer, em um primeiro momento, se formar na condição de um coro: várias das cenas nas ruas estão povoadas por eles, tanto no plano de fundo enquanto em primeiro plano; Ettore arranja amigos entre esses jovens, que, em um primeiro momento, parecem acolhê-lo ao grupo e aos pequenos furtos que fazem; e também parece tecer uma amizade com interesse romântico com Bruna, uma das jovens que compõem esse conjunto das margens da cidade. Contudo, todas as relações que Ettore forma com os outros jovens de Roma se demonstram, eventualmente, rompidas ou falsas. Em uma

cena marcante para o filho de Mamma Roma, ele caminha e conversa com Bruna enquanto ambos se dirigem à um lugar onde podem ficar a sós - mas ele logo é desafiado pelo seu grupo de amigos, que desejam se relacionar com a garota também. Ettore e um dos garotos brigam e o primeiro perde, sendo deixado sozinho na rua enquanto Bruna e os rapazes caminham juntos. O afastamento do garoto com o coro de jovens da cidade é, mais ainda, o ponto narrativo que encaminha ao final do filme: Ettore insiste em roubar os pacientes do hospital, ideia recusada pela maioria dos outros rapazes, e é esse ato que o leva a ser pego e internado, completamente isolado de toda a sociedade, até sua eventual morte.

Há um tom de que a cidade falhou com Ettore, e o olhar de Mamma Roma e seus vizinhos para toda a cidade, ao final do filme, parece corroborar para esse entendimento. Ao tentar se jogar da janela após saber da morte do filho, ela é detida por um grupo de vizinhos e amigos, que a seguram e impedem de consumir o ato. Todos, após isso, observam a paisagem da janela, em direção à cúpula de uma igreja não especificada, mas que se encontra rodeada por casas e construções da cidade. Essa cena retoma uma configuração semelhante ao início do filme, em que Mamma Roma olha, sozinha, pela janela de sua casa, e, aliado ao contexto, o olhar do grupo ao final do filme parece ser ao mesmo tempo acusatório, triste, sem esperanças; sentimentos esses que, embora certamente atribuíveis à Mamma Roma, parecem ser compartilhados naquele momento pelo resto das pessoas na sala. Alsop (2014) apresenta um elemento interessante que adiciona à plausibilidade dessa análise: no roteiro original para o filme, Pasolini encerrava-o com uma fala acusatória da personagem principal:

Mamma Roma (com um grito desesperado que é ao mesmo tempo um rosnado de besta, uma acusação): Os responsáveis! Os responsáveis! Os responsáveis!

Por baixo da janela, a extensão de Roma, palácios e relvados fumegantes, abre imensa e indiferente sob o sol.

(PASOLINI, 1962 *apud* ALSOP, 2014, p. 36).³⁵

De acordo com ela, a diferença entre o roteiro original e o filme serviria para acentuar o âmbito coletivo da crítica do final em prol do âmbito subjetivo. Seria, assim, a comunidade, representada pela “multiplicidade de corpos dentro do quadro” (ALSOP, 2014, p. 36, tradução minha), que apontaria para os culpados de tamanha injustiça, com o próprio diretor afirmando

³⁵ Mamma Roma (con un urlo disperato che è insieme unringhio di belva, un'accusa) I responsabili! I responsabili! I responsabili! Sotto la finestra, la distesa di Roma, palazzoni e prati fumiganti, si apre immense e indifferente sotto il sole. (PASOLINI, 1962 *apud* ALSOP, 2014, p. 36)

que haveria uma mudança da “responsabilidade individual para a responsabilidade coletiva” (PASOLINI, 1962 *apud* ALSOP, 2014, p. 36-37, tradução minha). A supressão da voz, nesse sentido, dá lugar ao alargamento da visão: é todo o grupo de pessoas que olha para Roma, não apenas a protagonista, em uma ampliação das aflições individuais por meio do campo da visão. Cenas em que o ponto de vista de um grupo inteiro é adotado são frequentes nas obras comentadas até então: o grupo de amigos de Pasquali e Giuseppi em *Vítimas da Tormenta* observando o tribunal, os garotos ao final de *Roma, Cidade Aberta* observando a morte do padre. Diferente das instâncias de olhares desses grupos, contudo, Alsop (2014) aponta que a de Pasolini parece mais artificial, mais assumidamente encenada, enquanto as outras são montadas em uma tentativa de parecerem situações ocorridas de forma mais natural. De fato, o movimento coordenado do olhar do grupo em *Mamma Roma* que vai da protagonista, para a paisagem, parece chamar atenção para si mesmo de uma forma muito mais intencional que nos outros casos. A encenação cuidadosa amplia o efeito grave do final, e parece muito consciente de seu caráter enquanto encenação. A reação silenciosa de Mamma Roma, personagem cuja voz ao longo do filme é tão presente, só amplia essa gravidade. O lugar da *coralita*, a respeito de *Mamma Roma*, não está tanto no registro do real e na representação dos habitantes da cidade, mas parece ter se deslocado para uma posição de reafirmação de um coro que é, essencialmente, encenado – um coro que caminha do real para o artificial assumido. Alsop (2014) enxerga essa transição do papel da *coralita* de forma mais abrangente em todo o cinema italiano do pós-guerra. Ela sugere, após analisar as obras de Fellini dentro desse contexto:

Gostaria de sugerir - sem insistir em uma trajetória demasiado direta ou teleológica - que se torna possível delinear na passagem de *Roma, Cidade Aberta* a *A Doce Vida* uma certa **desvalorização progressiva da coralidade no cinema italiano do pós-guerra**. Assim, o tipo de enunciação coral que foi para Rossellini ou De Sica uma tática aspiracional torna-se, para Pasolini e Fellini, uma modalidade de crítica. O que é interessante é a forma como o trabalho de Fellini, em particular, parece continuamente e, talvez, nostalgicamente encenar o potencial perdido do coro. Por um lado, continua sendo possível discernir em seu trabalho formas de expressão coral não muito diferentes daquelas evidenciadas nos filmes de seus antecessores neorealistas. **No entanto, o que distingue os coletivos fantasmáticos de Fellini daqueles produzidos por Rossellini, De Santis ou De Sica é sua vontade de desmascarar, muitas vezes de forma espetacular, os próprios ideais corais que seus filmes paradoxalmente continuam a imaginar e explorar.** (ALSOP, 2014, p. 39, tradução e grifos meus).³⁶

³⁶ *I would like to suggest—without insisting on too direct or teleological trajectory—that it becomes possible to delineate in the passage from *Roma, città aperta* to *La dolce vita* a certain progressive devaluation of chorality in postwar Italian cinema. Thus, the kind of choral enunciation that was for Rossellini or De Sica an aspirational tactic becomes, for Pasolini and Fellini, a modality of critique. What is interesting is the way Fellini’s work, in particular, seems to continually and perhaps nostalgically enact the scene of the chorus’s lost potential. On the one hand, it remains possible to discern in his work forms of choral expression not unlike those evinced in the films of his neorealist forerunners. Yet what ultimately distinguishes Fellini’s fantasmatic collectives from those*

A autora entende que nos filmes posteriores, principalmente nas obras de Fellini, os fenômenos corais são expostos “muito mais como fantasias”, em um sentido não muito distante da noção de uma coralidade que se revela, inevitavelmente, enquanto alucinação, imaginação utópica e, nesse caso, crítica acerca do que se enxerga na relação entre indivíduo e conjunto. De fato, mesmo em *Mamma Roma* já se apresentam instâncias de uma coralidade que aparenta ser alucinação, fantasia: as sequências em que Mamma Roma caminha pelas ruas da cidade à noite, conversando com as pessoas que passam em seu caminho. Guardas, amigas e clientes conversam com a protagonista em um jogo de vai-e-vem, dando lugar a novas conversas e novas pessoas, aparecendo e desaparecendo em meio à escuridão total do plano de fundo. O que se apresenta em ambas as sequências é um panorama do tipo de pessoas que Mamma Roma encontra à noite em sua profissão, o coletivo dos que frequentam a noite; ao mesmo tempo, elas são pontos de pequena ruptura com a narrativa, em boa parte sequências autocontidas que servem de respiro para o espectador e para a personagem. O fundo escuro, que ao mesmo tempo fecha as personagens naquele mundo e tira a cidade do plano de fundo, aliada à encenação em plano-sequência do vai-e-vem das conversas, contribuem para uma noção de que aqueles momentos podem muito bem ser sonhos, fantasias; ao mesmo tempo, a diversidade de pessoas que cruzam o caminho de Mamma Roma atestam para a relação que ela tem com aquelas ruas, o conjunto da qual ela faz e, talvez, quer fazer parte. Não muito diferente é o plano-sequência da caminhada de fim de expediente dos trabalhadores em *Corpo Elétrico*, filme de 2015 de Marcelo Caetano, que demonstra qualidades corais extremamente presentes ao longo de toda sua duração.

É importante compreender, no contexto do cinema italiano do pós-guerra, que é incorreto dizer que há um desaparecimento da coralidade em cena. É muito mais uma transformação de suas formas: sua presença se mantém mesmo quando o coro se rarefaz, conforme a própria Alsop (2014) menciona acerca de *81/2* (1963) e *A Doce Vida* (1960), ambos de Fellini. Senão, a coralidade do cinema italiano parece progressivamente assumir um papel de evidenciar a impossibilidade de se viver em comunidade, tal qual os teóricos franceses do teatro apontam acerca da cena moderna francesa. Enxerga-se tal progressão ao se analisar esse panorama do neorealismo de *Cidade Aberta* à *Mamma Roma*; também se levarmos em conta, por exemplo,

produced by Rossellini, De Santis, or De Sica is his willingness to debunk, often in spectacular fashion, the very choral ideals his films paradoxically continue to imagine and explore. (ALSOP, 2014, p. 39)

o grupo de mímicos, e as perambuladas dissociadas entre instâncias grupais como shows, festas e ensaios fotográficos do protagonista de *Blow-Up* (1966), de Antonioni. Mas, se no abismo entre indivíduo e conjunto a coralidade dos filmes posteriores ao período pós-guerra parece se encontrar nas mais escuras profundezas, sua presença se mantém incontestável.

A filmografia de Ettore Scola parece ser um bom exemplo de uma coralidade que é herança da *coralita* do neorealismo italiano, principalmente ao se levar em conta filmes como *O Baile* (1983) e *Um dia muito especial* (1977). No primeiro, temos um panorama histórico da França dos anos 1930 aos 1980, que se constrói puramente pela perspectiva de um espaço: a casa de dança que se mantém ao longo dos anos e abriga diversas gerações e grupos de pessoas diferentes. Em uma estrutura fílmica sem diálogos, pautada apenas em números musicais, danças e pequenas encenações visuais, a obra nos dá uma ampla gama de pequenos enredos e personagens que por vezes têm relação, por vezes não. Se não há voz propriamente no filme, certamente há coro, que se apresenta ainda mais como corpo e ação dentro de um espaço. E as dimensões individuais são essenciais para se formar o panorama do todo representativo do espaço. Não à toa, o filme inicia com a apresentação de um a um dos primeiros ocupantes do lugar para a câmera, em um jogo de corpos que vai gradualmente preenchendo o espaço e dando início ao desenrolar de toda a experiência. A história do espaço é precisamente construída a partir de suas partes. Os diferentes períodos recontextualizam o propósito do ambiente: transformando-o de casa de dança a salão vazio do período de guerra, mudando radicalmente o contexto de acordo com as roupas e designs da moda. Não há, necessariamente, uma conexão clara entre os diferentes períodos, um indício direto de como cada período afeta o todo, ou pelo menos como as instâncias de ocupação do baile se afetam entre si; contudo, com a apresentação de todas essas partes, o espectador não tem escolha a não ser conectá-las na própria cabeça.

Mas os corpos e as danças entre as pessoas, em conjunto, também são capazes de contar histórias acerca dos próprios períodos, não somente do espaço em si. Dessa forma, uma história de romance pode se desvencilhar em cena, vemos o movimento do cortejo entre homens e mulheres, ou até mesmo a ausência quase total dos homens por conta da guerra. A coralidade, senão representativa, é uma ilustração em corpo e ação dos momentos histórico de cada sequência. Se se enxerga uma transformação da *coralita* no cinema italiano do pós-guerra que se demonstra pessimista, crítica, apontando para um distanciamento entre indivíduo e conjunto, *O Baile* parece, ao menos, homenagear essa relação do um com os muitos: uma coralidade que

ocupa e dá vida para um espaço em eterna transformação através da relação das pessoas com suas sociedades. Mesmo a aparente melancolia do final parece não necessariamente ser tanto uma crítica direta à impossibilidade de se estabelecer uma comunidade na modernidade quanto um ponto final mais generalizado que comenta acerca da passagem do tempo, de um espaço que envelhece e de coisas e experiências que, um dia, acabam. A ausência de um coro que se demonstra, assim como nas obras de Fellini, nostálgica.

Sem dúvidas, os caminhos e análises da *coralita* no cinema italiano são tão múltiplos quanto os caminhos e teorias da coralidade observados no capítulo um. Assim, não seria justo enxergar uma uniformidade total acerca dos usos da *coralita* em todos os filmes e todos os autores e autoras do período, podendo-se no máximo evidenciar e apontar certas tendências, alguns movimentos que evidenciam reflexões e opções estéticas de determinados períodos. É curioso, porém, notar algumas semelhanças que a coralidade italiana no cinema encontra com a coralidade em outras áreas. Das que foram apontadas e estudadas até aqui, parece ser possível compreender um movimento geral acerca do que se pensa e se produz na arte e na academia acerca desse jogo entre o um e seu conjunto. Sem dúvidas, o uso específico do termo coralidade parece, em uma análise mais profunda, menos acidental do que talvez se considere atualmente. Chama a atenção, pelo menos em um primeiro momento, que o termo é especificamente usado para instâncias coletivas que levam em consideração a individualidade, mesmo quando o fascismo se apropria e aproveita do coral de uma obra, enxergando-o de outra maneira. Também é curioso notar como a coralidade aparece comentada a respeito da ausência do coro em cena, acerca de sua existência fantasmagórica também no neorealismo.

Como será visto a seguir, ao nos aprofundarmos acerca do gênero coral que Labrecque (2017) define e das instâncias corais do cinema em contexto de globalização a partir dos anos 1990, nem sempre essa conexão entre as diferentes noções de coralidade é percebida, nem mesmo dentro do próprio cinema. Acredito, contudo, que elas podem ser feitas sem muita dificuldade, ainda mais levando-se em conta toda a teoria acerca do termo, conforme vista no capítulo um. É a capacidade interdisciplinar e intermediática do conceito de coralidade que é muitas vezes ignorada, mas que nos permite resolver vários problemas que se levantam nas tentativas de definição da coralidade nos filmes contemporâneos, tal qual elaboradas por Labrecque (2017) e outros autores. Dessa forma, parte-se, a seguir, para um entendimento acerca de como a coralidade aparece no cinema contemporâneo, influenciada pela massificação da tecnologia e

dentro de um contexto de globalização; entendendo como ela dialoga com a *coralita* do cinema visto até aqui e o que o contemporâneo traz de novo para a discussão.

3.3 O gênero coral, as narrativas em rede e o cinema em *hyperlink*

Em seu livro *Le Film Choral: Panorama d'un genre impur*, de 2017, Labrecque tenta compreender melhor um conjunto de filmes contemporâneos cujas características em comum apontam para uma particular tendência formal e narrativa que vai em contramão com certas estruturas clássicas estabelecidas no mundo do cinema. Ele observa, dentro desse corpo de filmes, obras como *Simplymente Amor* (2003) de Richard Curtis, *Timecode* (2000) de Mike Figgis, *Nine Lives* (2005) de Rodrigo García e a trilogia da morte de Iñárritu, composta por *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006), todas obras cujas **narrativas se constroem através de uma rede de protagonistas em histórias que podem ou não se cruzar, mas que possuem independência narrativa entre uma e outra, igualdade de relevância em tela e apresentam, com frequência, finais abertos**. A presença dessas características em uma obra, para Labrecque, indica que ela faz parte de um gênero específico e novo, que, senão inédito, teve sua existência consolidada no cenário contemporâneo após os anos 1990. Ele aponta as diversas tentativas de se compreender esse movimento recente de filmes e as diversas nomenclaturas, como filmes *multiplotting*, filmes mosaico, filmes *hyperlink*, mas opta por denominar sua concepção acerca dessas obras de outra maneira, que é deveras relevante para nosso estudo: **filmes corais**.

A adoção do termo para delimitar essa definição de gênero é, a respeito das discussões levantadas até então, um tanto curiosa. Como veremos mais a fundo, a história que o termo carrega consigo mesmo é apenas parcialmente abordada pelo autor, mas, no final das contas, não é pensada ou trabalhada a fundo na definição mais rigorosa acerca do que ele considera coral. Ao mesmo tempo, a utilização do termo e das ligações que ele tece com outras mídias e formas de arte carrega consigo alguns problemas inerentes à sua utilização - como, por exemplo, a difícil tarefa de se tentar definir o que pode ou não ser considerado coral, desafio enfrentado por praticamente todos os autores que se propuseram a estudar a coralidade à fundo, Labrecque (2017) não sendo a exceção. Mesmo assim, de forma consciente ou não, a utilização dessa palavra em específico para se descrever esse conjunto de filmes acaba por ser, de certa forma, feliz: se não completamente impermeável a críticas ou contradições dentro de sua teoria e

definição de coral, ao se utilizar do termo, Labrecque (2017) passa a convidar associações entre diversos pontos relevantes do cinema contemporâneo globalizado e a discussão acerca dessa coralidade em um âmbito mais geral que podem ser frutíferas para iluminar a transformação e a herança do coro para as telas nos dias de hoje.

Tendo isso em mente, é importante destacar, contudo, que o que o autor chama de coral nem sempre está associado ao que o presente trabalho trata enquanto coralidade. Alguns filmes podem, por exemplo, soar estranhos quando comparados às noções apresentadas anteriormente como corais. *Pulp Fiction* (1994), por exemplo, filme de Quentin Tarantino, é considerado por Labrecque (2017) como um filme coral e colocado em oposição a um filme de antologia, e não me parece muito clara sua estrita relação com a coralidade tal qual a compreendo (se a coralidade opera no abismo entre o indivíduo e seu conjunto, qual de fato é o conjunto que se apresenta na obra de Tarantino?), ou mesmo sua relação com quaisquer que sejam as características e qualidades de um coro dentro do cinema. Outros, considerados corais para esse presente trabalho, não se encaixariam às definições do canadense, como *Vando Vulgo Vedita* (2015), de Andreia Pires e Leonardo Mouramateus, por exemplo, que apesar de ser um bom exemplo de obra cinematográfica que explora profundamente a coralidade em suas formas e processos, não poderia ser considerado uma narrativa em rede, fator tão determinante para o gênero coral de Labrecque (2017). Não é o caso, porém, de entender ambas as ideias como completamente distintas. É possível associá-las e relacioná-las dentro do contexto do cinema e sua relação com a coralidade, e vários pontos em comum acerca do que Maxime teoriza podem ser encontrados com o entendimento elaborado no primeiro capítulo dessa pesquisa. Para se compreender melhor as afinidades e divergências entre ambas as noções de coral, bem como compreender uma das instâncias da coralidade no contemporâneo, vale a pena investigar mais a fundo quais são as referências e as definições que o teórico se utiliza para a construção e elaboração de seus estudos.

Algumas teorias acerca do coro de fora do campo do cinema, embora não muitas, servem de fato como influência para Labrecque (2017). Ao compreender que o “fenômeno da coralidade se inscreve dentro de um movimento expressivo bem maior que o cinema” (LABRECQUE, 2017, p. 14), o autor menciona o canto coral, em especial suas formas polifônicas, como o fenômeno que inspirou a nomenclatura “gênero coral”. Tal como abordada anteriormente, a ideia dos coros polifônicos se demonstra relevante para a compreensão do que se constitui

enquanto coral para a visão do autor. Ele considera que a forma musical que mais se aproxima do filme coral é justamente a polifonia, ao citar a relação de sons estabelecida à maneira polifônica:

A individualidade dos sons é preservada; cada som faz parte de uma melodia que é distinta daqueles que se movem ao mesmo tempo. Além disso, todas as partes têm um valor equivalente. Sendo todas melódicas, nenhuma, a princípio, tem preponderância sobre as outras. O baixo, o tenor e o contralto movem-se tão livremente quanto o soprano e requerem como ele nossa atenção. (MARTEL, 1940 *apud* LABRECQUE, 2017, p. 15).³⁷

Da mesma maneira, é importante para ele a concepção de polifonia na literatura. Ao citar um corpo de obras literárias contendo exemplos como *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, *Histórias de São Francisco*, de Armistead Maupin ou a obra geral de Honoré de Balzac, em especial seu romance *A Comédia Humana*, ele leva em conta a mesma ideia de Bakhtin (1999) acerca da polifonia nos romances de Dostoiévski como essencial para o entendimento do coro na narrativa: histórias que se formam por meio de protagonismos múltiplos, em que as personagens estão em pé de igualdade entre si, com consciências e visões de mundo que, embora diferentes, fazem eco umas às outras e estão ligadas através da coesão do texto para formar um panorama geral dentro da obra. Essa noção é importante para Labrecque (2017) por ir em direta oposição às narrativas hegemônicas tradicionais, que se estruturam através da noção da jornada do herói, em que uns poucos personagens principais se colocam em divisão clara com personagens secundárias. É a capacidade do filme coral em desafiar essas estruturas narrativas hegemônicas e tradicionais que, no fundo, mais interessa ao autor no que se refere à coralidade nos filmes contemporâneos.

Conceito comovente e polêmico, o filme coral apresenta uma forma ousada e encena, de forma singular, um mundo plural. Abaixo a hierarquia tradicional veiculada pelos filmes narrativos dominantes de Hollywood: não estamos mais lidando com um ou dois heróis cercados por ajudantes e oponentes, mas sim com um microcosmo geralmente variado e com nuances, onde cada protagonista tem a mesma importância. Estes personagens evoluem em histórias relativamente autônomas, que se entrelaçam ao longo da narrativa e que estão igualmente ligadas umas às outras. (LABRECQUE, 2017, p.9, tradução minha).³⁸

³⁷ « *l'individualité des sons est conservée ; chaque son fait partie d'une mélodie qui se distingue de celles qui se meuvent en même temps. Bien plus, toutes les parties ont une valeur équivalente. Toutes étant mélodiques, aucune, en principe, n'a la prépondérance sur les autres. La basse, le ténor et le contralto se meuvent aussi librement que le soprano et requièrent comme lui notre attention* » (MARTEL, 1940 *apud* LABRECQUE, 2017, p. 15)

³⁸ *Concept mouvant et polémique, le film choral présente une forme audacieuse et met en scène, de façon singulière, un monde pluriel. À bas la hiérarchie traditionnelle véhiculée par les films narratifs hollywoodiens dominants : on n'a plus affaire à un ou deux héros entourés d'adjuvants et d'opposants, mais bien à un microcosme généralement varié et nuancé, où chaque protagoniste a la même importance. Ces personnages évoluent dans des*

Essa oposição ilumina não só que a coralidade oferece uma maneira alternativa à expressão criativa que apresenta novos caminhos de construção fílmica, mas, quando analisada com cuidado, também indica que o que o autor parece considerar enquanto coral para elaborar sua teoria são, fundamentalmente, **aspectos narrativos**. Labrecque (2017) menciona que a coralidade em uma obra possui três ângulos de abordagem diferentes, mas complementares: "narrativo e estrutural, diegético, depois pragmático". (LABRECQUE, 2017, p.13), sendo que, na união desses três ângulos, estaria o cerne da compreensão do filme coral. Na prática, porém, sua atenção é quase sempre voltada para o desenvolvimento dramático, através do desenrolar de uma história - ou seja, a narrativa das obras que ele analisa. O trecho acima evidencia o foco de boa parte de suas análises acerca do coral em obras cinematográficas: uma que busca entender, em primeiro lugar, como que o coral promove maneiras novas e modernas de se contar histórias. Não à toa todos os filmes que ele cita como corais parecem antes possuir um conjunto de características que opera para uma lógica narrativa de focos múltiplos do que uma lógica, por exemplo, de produção de coletivos, ou de vários autores diferentes assinando uma mesma obra.

Todas as obras que o teórico cita, por mais inovadoras que possam ser em seus campos de atuação, operam por uma lógica de produção que é, ela mesma, clássica e hierarquizada, pautada por grandes estúdios, ou ao menos, de autores consagrados pela crítica cinematográfica. É curioso que ele cite apenas as grandes produções, a maioria delas sucessos de público e crítica, produções complexas e globalizadas de funções rigorosas ou produções de caráter comercial mais forte, sem levar em conta outros contextos cinematográficos que envolvam diferentes processos criativos ou até mesmo que surjam de territórios fora do eixo comercial tradicional do cinema (Estados Unidos, Canadá e Europa). O único filme dirigido por um brasileiro que o autor cita, por exemplo, é *360* (2012), dirigido por Fernando Meirelles, que facilmente se insere em um contexto de cinema globalizado – com elenco formado por figuras como Antony Hopkins – mas mesmo essa obra é muito menos uma produção brasileira do que uma de caráter internacional cujas bases são os Estados Unidos. Tal recorte do autor, embora não seja explicitamente definido por ele, é muito bem delimitado nesse corpo de obras e acaba, sem dúvidas, por influenciar quais experimentos estéticos e dramáticos são observados e que, afinal,

histoires relativement autonomes, qui s'entrecroisent au fil de la narration et qui sont également unies les unes aux autres. (LABRECQUE, 2017, p.9)

contribuem para o entendimento de coral. Produções maiores e mais complexas, que buscam um apelo comercial, frequentemente restringem algumas possibilidades de experimentação a que obras de menor risco poderiam se submeter. Não encontrar exemplos de produções menores no corpo de filmes estudado por Labrecque (2017) é um indício de que essas limitações acabem por guiar o foco dos estudos para tal lado, eventualmente, de experimentação na narrativa em virtude de outros aspectos e potências do coral que explorariam, por exemplo, experimentações nos processos de produção, ou no trabalho com atores.

Outro fator que corrobora com o argumento de que Labrecque (2017) considera somente aspectos narrativos para a elaboração de sua coralidade é a ausência de reflexões sobre outras funções e características do coro. A ausência mais notável de todas é, talvez, o coro no teatro. Não há qualquer menção do coro nas artes cênicas ao longo de toda a análise do autor. Conforme visto anteriormente, os estudos no teatro constantemente compreendem o coro para além de suas funções exclusivamente narrativas.³⁹ Talvez seja por essa opção de omitir a teoria acerca do coro no teatro, por exemplo, que a conexão estabelecida por Labrecque (2017) entre os filmes de gênero coral do contemporâneo e a *coralità* do neorealismo italiano é pouquíssimo explorada.

Para ele, a coralidade presente nos filmes contemporâneos é, ao mesmo tempo, uma transformação e uma ruptura da *coralità* observada nos filmes italianos do pós-guerra. Sua visão acerca da coralidade nessas obras parece ter consonância, em parte, com a opinião de Bondanella (1993) acerca de que o coral nas obras neorealistas estava aliado à união de vozes em uníssono, de tal forma que uma não se distingue da outra. Ele, por exemplo, compreende personagens como Francesca, de *Arroz Amargo* e Pina, de *Roma, Cidade Aberta*, como as representações do coletivo nas obras – ignorando o fato de que elas não são as únicas protagonistas, e fato de possuírem histórias e jornadas particulares que, por vezes, as individualizam e separam do coletivo. Por outro lado, ele também leva em conta que muitas das obras neorealistas possuem afinações com narrativas de protagonismos múltiplos: ele enxerga o trabalho do roteirista Sergio Amidei como um bom conjunto de obras que exemplificam tramas entrecruzadas que formam um panorama geral de uma comunidade. De herança dessa coralidade do neorealismo, ele toma esse aspecto como algo que sobrevive, ao menos em parte, na coralidade contemporânea – principalmente no corpo de obras de figuras

³⁹ Conforme Lampert (2021) aponta em sua dissertação, assunto explorado no capítulo 1 da presente pesquisa.

como Altman; mas, por outro lado, ele observa que especificamente o aspecto documental da *coralita* é não mais que uma estrutura básica ultrapassada pela coralidade do contemporâneo, um ancestral do que é mais disseminado e explorado nos dias de hoje.

Se de fato a passagem da coralidade pela modernidade pode ter a transformado, multiplicado e retrabalhado, é possível enxergar outros pontos de conexão entre a *coralita* neorrealista e suas instâncias do contemporâneo. Labrecque (2017) considera apenas os aspectos narrativos de tal tradição, mas poderia muito bem considerar, também, o emprego de não-atores como importante aspecto dessa representação de comunidade italiana, fruto de um trabalho coral e, de fato, com consonâncias documentais no cinema, que encontra diversos paralelos no contemporâneo - mesmo no recorte de filmes que Labrecque (2017) trabalha (já que foi mencionada a obra de Fernando Meirelles, cito, então, seu trabalho com Kátia Lund em *Cidade de Deus*, de 2002, e o amplo emprego de não-atores na produção, muito influenciado pelo trabalho documental anterior da própria diretora). Ou mesmo a relação que a *coralita* estabelece através das vozes de suas personagens, que encontra paralelos com o emprego da voz em momentos filmicos como o de *Spartacus* (1960), de Stanley Kubrick, na cena em que os escravos todos pronunciam, um a um até formarem um coro: “Eu sou Spartacus!” Mais interessante, talvez, seria entender a relação entre a *coralita* e a coralidade contemporânea não apenas como um caminho único que transforma a primeira na segunda, ou que rompe com o passado, mas como caminhos de possibilidades que simplesmente se ampliam: nada deixa completamente de existir, nem sequer se reconfigurar por total; características da *coralita* contribuem para suas vertentes modernas, aparecem aqui e ali, ora mais evidentes, ora mais sutis. Coexistem, antes de tudo, as características corais: não são mutualmente exclusivas, nem mesmo dependentes entre si; mas aparecem, reaparecem, transformam-se e se repetem de acordo com cada obra, com cada contexto histórico.

Sem dúvidas, a modernidade traz novas possibilidades para a coralidade dentro do cinema. Labrecque (2017) enxerga algumas influências interessantes da tecnologia que moldaram os filmes corais. Essas obras, em primeiro lugar, fariam parte de uma grande categoria que agrupa outros casos particulares, mas que ao mesmo tempo forma a base da especificidade do coral: os filmes de múltiplos enredo, ou os filmes *multiplotting*. *Short Cuts* (1993), filme de Altman, seria talvez um dos exemplos mais importantes de tal categoria de filmes, sendo referência para

os próximos filmes de múltiplas tramas da virada do milênio. Rossana Foglia, (1999) nos ajuda a compreender melhor esse corpo de filmes:

Não podemos falar, nesses filmes, em uma única história, não se trata da jornada de um único personagem, mas de vários cujas histórias não estão diretamente relacionadas, apenas se cruzam dentro de um espaço em comum: a cidade de Los Angeles em *Short Cuts* e *Magnólia* e o mesmo subúrbio no caso de *Coisas que você pode dizer só de olhar para ela*. Os três títulos propõem um enigma para o espectador, nos convidando para um agenciamento de sentidos. (FOGLIA, 1999, p. 438).

Para ela, esses filmes possuiriam uma estrutura não-linear narrativa possibilitada pelo desenvolvimento das mídias digitais. Há uma noção, exaltada por essa construção múltipla da narrativa muitas vezes auxiliada pela montagem, de que as diferentes tramas se apresentam ou de forma paralela, ocorrendo ao mesmo tempo; ou convidando à comparação de ações entre os diferentes eixos dramáticos; ou contribuindo para a criação de uma relação entre diferentes temporalidades, como acontece em um *flashback*, por exemplo. Seria, como a própria teórica sugere, uma forma de reciclar ou negar o melodramático a partir de uma nova forma, por uma unidade dramática através da unidade temática. Ao mesmo tempo, essa particular construção narrativa dá uma noção do geral, tece um panorama global das tramas cujas partes (os protagonistas) possuem uma visão limitada e parcial, mas que em contrapartida proporciona ao espectador uma “onisciência”, ou um “olho panóptico” (FOGLIA, 1999, p. 441), que é capaz de observar o entrecruzamento dos dramas não percebidos pelas personagens. Nesse sentido, o espectador tem um papel importante para a seleção e melhor entendimento da trama. Para Rossana (1999), os filmes *multiplot* possuem uma relação com os gêneros cotidianos da literatura panorâmica do século XIX, constituída por livros de curiosidade, crônicas, romances realistas e, de especial interesse para algumas análises futuras nossas, as enciclopédias.

[...] os textos panorâmicos geram baixa estabilidade referencial por meio de suas práticas narrativas. O leitor deve tomar suas próprias decisões quanto a critérios seletivos em meio a essa anarquia representacional ... Essa anarquia induz a forma de resposta do leitor, o que constitui um traço característico dos textos panorâmicos, bem como dos gêneros cotidianos de modo geral. Em vez de oferecer a perspectiva segura da maestria objetiva, tal como proposta na introdução às suas pretensões panópticas, o texto panorâmico arrasta o leitor para o que Lukács chamou de "anarquia da meia-luz do cotidiano". Ele lança o leitor em um lusco-fusco epistemológico, um estado em que o conhecimento objetivo, a experiência exteriormente verificável, ficções socialmente sancionadas e uma projeção individual fantasmática interagem de modo instável e desordenado. (COHEN, 2001 *apud* FOGLIA, 1999, p. 442).

Mas o conceito de filmes *multiplotting* não é suficiente para um pleno entendimento do gênero coral. Labrecque (2017) enxerga a necessidade de se analisar outros gêneros que ele considera limítrofes a ele. O autor leva em consideração, dentro dessa grande categoria dos múltiplos enredos, por exemplo, os filmes de *sketches* (ou filmes de antologia), que formam um grupo de filmes em que várias histórias são contadas sem nenhuma conexão entre elas, como em uma coletânea de curtas-metragens, ou em obras como *Café e Cigarros* (2003), de Jim Jarmusch. Em oposição aos filmes de *sketches* estariam os filmes de grupo, em que o desenrolar da narrativa explora um grupo de personagens e as interações sociais entre eles, cujos grandes exemplos podem ser encontrados em *O Clube dos cinco* (1985), filme de John Hughes, ou *Onze homens e um segredo* (2001), de Steven Soderbergh. O filme coral teria afinações e divergências entre ambos os formatos filmicos; contudo, o que o diferencia de ambos e o que é condicional para sua existência é a **tensão gerada entre o indivíduo e o conjunto**. O específico do coral é o entrelaçamento de narrativas que joga ora com os dramas pessoais, ora com a rede universal que interliga todas as partes, que não necessariamente é explicitada dentro da obra, mas que é inevitavelmente construída na cabeça do espectador.

Se por um lado entendo o distanciamento dos filmes corais com os filmes de *sketches*, discordo do autor, ao levar em conta uma noção mais ampliada do que se constitui coralidade no cinema, a respeito dessa separação completa entre os filmes corais e os filmes de grupo. Sem dúvidas, um filme de grupo pode conter muitas qualidades corais: é só observar obras como *Temporada* (2018), de André Novais, ou *Corpo Elétrico* (2015), de Marcelo Caetano, ambas obras que acompanham, essencialmente, grupos de pessoas unidas por uma relação de trabalho, cujas tramas pessoais não estão o tempo todo separadas umas das outras, mas, ao contrário, constituem parte das tramas gerais do grupo em si, que é acompanhado muitas vezes de forma unida no decorrer da duração filmica. Ou até mesmo de forma mais sutil, dentro da lógica de uma encenação coletiva, em *Doze homens e uma sentença* (1957), de Reginald Rose, que embora não seja o mais primoroso exemplo de uma narrativa coral, possui qualidades de encenação em grupo que constantemente jogam entre o indivíduo e todo o conjunto de júris dentro do pequeno espaço a qual eles estão condicionados.

A tensão entre o indivíduo e o conjunto, central para a coralidade em muitas das discussões a seu respeito, não precisa necessariamente estar condicionada ao cinema apenas pela sua relação com focos narrativos. Núcleos narrativos múltiplos certamente podem ser corais, embora nem

sempre o são. O primeiro filme da trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001, Peter Jackson), por exemplo, separa as jornadas de seus personagens principais em ações simultâneas por meio da montagem paralela. Labrecque (2017) diz que o que diferencia a montagem de um filme como o de Peter Jackson com uma obra coral é que o emprego da montagem paralela é realizado em apenas uma parte do filme, e eventualmente as diferentes tramas se unem em um mesmo ponto chave, enquanto em um filme coral o procedimento da montagem paralela se dá ao longo de toda a obra. Mas essa definição parece deveras esguia e frágil: e o segundo filme da trilogia, que mantém as tramas de vários de seus protagonistas separadas ao longo de toda sua duração? Segundo Labrecque (2017), esse, sim, seria coral quando considerado individualmente, ao levar em conta que ele também atende às outras características do gênero; mas isso parece demasiado fraco para se decidir quando um filme se constitui parte de um gênero ou não. Não parece haver grandes diferenças temáticas nem estruturais entre os diferentes filmes da trilogia. Por que considerar um deles coral meramente por conta de uma técnica de montagem que se apresenta necessária puramente por tal obra ser um recorte do meio de um enredo épico? *As Duas Torres* (2002) parece muito mais ligado à lógica da jornada do herói que à lógica do filme coral, que o próprio Labrecque (2017) defende como alternativa a tal estrutura narrativa hegemônica. Ao se tomar a separação de tramas como aspecto principal da definição do gênero coral, ignora-se completamente outras características importantes levadas em conta pelo próprio autor enquanto corais: a polifonia de suas personagens, a tensão entre o individual e o coletivo, a divisão igualitária de tempo de tela, o panorama de um cotidiano. Parece que, ao se ater demais aos aspectos narrativos como fundamentais para a coralidade no contemporâneo, o autor caiu em uma armadilha plantada por ele mesmo. Não é o caso de delimitar o filme coral de forma tão rigorosa a obras de focos narrativos múltiplos, pois nem sempre elas apresentam qualidade de coro; por outro lado, focos narrativos singulares, quando acompanham todo um grupo que leve em conta a particularidade de seus indivíduos, podem, sim, revelar-se corais através de outros aspectos que não os narrativos.

Mas para além da compreensão do filme coral sob a ótica dos gêneros, outras noções limítrofes trazidas por Labrecque (2017) são interessantes para uma melhor compreensão do coral no contemporâneo, em especial no conjunto de obras de um cinema globalizado: os filmes interativos. Com a globalização e o avanço tecnológico da modernidade, a interrelação entre os indivíduos se reconfigurou drasticamente em um processo de poucos anos, em grande parte por meio de um dos agentes mais relevantes dentro desse contexto: a Internet. A lógica da Internet

é uma de estabelecer conexões, de dispositivo em dispositivo, de usuário em usuário; a construção de uma rede que evidencia, como nunca, o grau de conexão que os indivíduos podem ter ao redor do mundo, cuja distância espacial não mais restringe a possibilidade de ligação entre um e outro. Ao mesmo tempo, na perspectiva do usuário, a experiência da Internet é uma de múltiplas escolhas: a lógica da rede é, afinal, a lógica dos *hyperlinks*, endereços de rede que permitem, com apenas um clique, direcionar a outros endereços de rede, que por sua vez levam a outros e mais outros. É a base estrutural da experiência da Internet, é o que permite seu funcionamento em rede; é também uma experiência múltipla que exige o poder de escolha dos usuários. São eles que definem os cliques, eles que escolhem os *links* que desejam acessar - é não só uma experiência em rede, mas uma que se dá de forma ativa. Influenciadas por essa lógica interativa, surgem nos anos 1990 as ficções hipertextuais: obras literárias que permitem ao utilizador, graças aos avanços tecnológicos, um poder real sobre a obra de ficção apresentada a ele. Cada experiência tem o potencial de oferecer uma leitura diferente acerca da narrativa. Tais obras são caracteristicamente abertas, plurais, interativas, associadas a uma ideia de cartografia – muito aliada às noções de panorama na narrativa – que depende da relação ativa com o leitor: suas vontades decidem os caminhos a serem trilhados, é o seu interesse que define a atenção do aparato midiático.

Se elas caem em desuso, não deixam de influenciar o advento de obras audiovisuais que apresentam essa mesma interatividade. Obras como *I'm Your Man (1992)*, de Bob Bejan, que permitem que o usuário vote entre diferentes opções apresentadas a ele ao longo da trama, de forma semelhante ao que acontece em obras mais recentes como *Black Mirror: Bandersnatch (2018, David Slade)*, experimento interativo da Netflix; ou a versão extra do DVD de *Timecode* – filme que acompanha quatro narrativas simultaneamente, dividindo a tela em partes dedicadas a cada uma delas -, que permite que o usuário escolha em qual das quatro narrativas simultâneas o som irá se concentrar, em oposição à versão original, cuja mixagem sonora é feita para evidenciar certas cenas em relação às outras de acordo com as intenções narrativas do diretor. Se são interativas, porém, elas não são exatamente um videogame: o usuário, afinal, não pode perder, e a obra depende do interesse e engajamento para que se desenrole por completo sem obstáculos, apenas pausas. A imersão é um desafio para o cinema interativo que se propõe em contar uma história, pois o *prompt* da tomada de decisões, muitas vezes, vai em completa oposição ao desenrolar narrativo quando interrompe a trama para que as escolhas possam ser feitas. Não é muito enriquecedor para o cinema: quebram-se as tensões, as emoções e os

suspenses para uma tomada de escolhas que, por si só, não é necessariamente tão atrativa para o espectador.

A narrativa, dentro de um filme coral à lógica de Labrecque (2017), parece não possuir esse problema: por não dar ao espectador suas escolhas narrativas, mantém sua relação de suspense e tensão clássica que permite a fácil imersão de quem assiste. Diferentemente dos filmes interativos, o filme coral apresenta suas múltiplas instâncias narrativas frequentemente através de uma montagem paralela, que não se guia pelos desejos de quem assiste, apresentando uma experiência múltipla que, no ato de transição de uma cena para a outra, ora mantém a suspensão de um enredo em seu ápice, ora convida à comparação entre diferentes situações. Isso não impede, contudo, que o filme coral, segundo aponta Labrecque (2017), também não tenha sido chamado como filme *hyperlink*, traçando pontes com essa lógica de conexão tecnológica. Em uma crítica à *Syriana* (2005), por exemplo, Roger Ebert discorre acerca de tal denominação:

Um recente texto de artigo cunhou um termo como ‘filme *hyperlink*’ para descrever enredos como esse. O termo descreve filmes em que personagens habitam histórias separadas, mas nós gradualmente descobrimos como aqueles em uma história estão conectados com aqueles em outra. *Syriana* foi escrito e dirigido por Stephen Gaghan, que ganhou um Oscar de melhor roteiro adaptado para *Traffic*, outro filme *hyperlink*. Muitos filmes de Altman como *Nashville* e *Short Cuts* usam a técnica. Também, recentemente, *Crash* e *Nine Lives*. (EBERT, 2005, s/p).⁴⁰

A conexão citada, afinal, não se dá à toa. Se o filme coral opera de uma forma distinta do cinema interativo, ele não deixa de ser influenciado pela Internet ao moldar suas narrativas. De fato, um conceito interessante levantado por Labrecque (2017) parece explicar bem como essa relação entre a experiência múltipla da Internet e a coralidade em uma obra cinematográfica se conectam: através da ideia de **narrativa em rede**, cunhada pela primeira vez por Bordwell (2007).

Uma rede, segundo Labrecque (2017), constitui-se por três elementos: os elos, as ligações e os fluxos. Os elos seriam os pontos distintos de conexão entre um e outro, encarnados nas figuras das personagens de determinada narrativa. As ligações seriam o que junta um elo a outro, concretizadas narrativamente nos eventos que conectam os indivíduos; sejam eles conversas,

⁴⁰ A recent blog item coined a term like "hyperlink movie" to describe plots like this. The term describes movies in which the characters inhabit separate stories, but we gradually discover how those in one story are connected to those in another. "Syriana" was written and directed by Stephen Gaghan, who won an Oscar for best screenplay adaptation for "Traffic," another hyperlink movie. A lot of Altman films like "Nashville" and "Short Cuts" use the technique. Also, recently, "Crash" and "Nine Lives." (EBERT, 2005, s/p).

correspondências ou quaisquer outras relações a serem estabelecidas, caracterizando-se por fortes ou frágeis, públicas ou privadas, coletivas ou únicas. Os fluxos, por último, seriam o que se passa através das ligações e entre os elos, encarnados em cena por sentimentos, possessões, dinheiro, entre outras coisas de caráter intermitente ou constante, unidirecional ou multidirecional. Uma rede pode ser centralizada ou descentralizada, suas ligações podem ser desfeitas ou refeitas, e uma série de variáveis e interações a formam e a afetam, caracterizando a rede como um corpo complexo de relações potencialmente infinitas. Assim é a construção narrativa de um filme coral:

O filme coral, graças a sua edição alternada ou paralela, passa constantemente de um personagem para outro, de um fio narrativo a outro. Assim, o espectador se concentra em cada personagem como um sobre tantos pontos de entrada na rede, mas quanto mais o filme progride e a rede de elos se expande, menos um personagem pode ser entendido isoladamente, menos se pode ignorar seu lugar na rede global, seu relacionamento com todos os outros. Além disso, o espectador pode imaginar, graças ao final aberto, que novas conexões entre os personagens acontecerão, como acontece no mundo real.[...] (LABRECQUE, 2017, p. 59, tradução minha).⁴¹

Nota-se, então, a importância do papel do espectador: se não é ele quem efetivamente toma os caminhos da narrativa, por conta do caráter aberto das obras corais, é ele quem formará o mapa mental das conexões entre as personagens. A narrativa em rede se forma no processo cognitivo de quem assiste a obra, e exige do público um esforço maior do que o normal para a compreensão da narrativa, pois é ele quem deverá extrair da narrativa aberta quais são as conexões que se estabelecem e por que elas são expostas de tal maneira na obra. Contribui para essas noções de rede e da importância do papel do espectador o interesse em se estabelecer uma narrativa que encontra seus paralelos com o mundo real. De fato, como Souza (2015) descreve,

[...] é válido considerar que nesse tipo de filme a ação é menos importante do que a tentativa de apresentação de um microcosmo cuja superfície praticamente permanece estável. Daí advém a sensação de que em um filme coral não acontece praticamente nada, pois, no lugar de um acontecimento grandioso, temos o cotidiano ordinário de personagens igualmente ordinárias. (SOUZA, 2015, p. 10).

⁴¹ *Le film choral, grâce à son montage alterné ou parallèle, passe constamment d'un personnage à un autre, d'une trame narrative à une autre. Le spectateur se concentre ainsi sur chaque personnage comme sur autant de points d'entrée dans le réseau, mais plus le film progresse et le réseau de liens devient étoffé, moins un personnage peut être compris isolément, moins on peut ignorer sa place dans le réseau global, sa relation avec tous les autres. De plus, le spectateur peut s'imaginer, grâce à la fin ouverte, que de nouvelles connexions entre les personnages s'effectueront, comme cela se produit dans le monde réel [...].* (LABRECQUE, 2017, p. 59)

Assim, não só é pedido ao espectador que reflita ativamente acerca das conexões entre diferentes tramas como também é exigida, pode-se dizer, uma atenção maior à obra quando em relação à outras estruturas filmicas - como *blockbusters* de ação, por exemplo, que carregam o espectador de momento a momento sem que ele precise refletir acerca do que está acontecendo na trama para que se extraia sentido dos acontecimentos. Talvez seja essa relação que diferencie os filmes corais dos cinemas de universo compartilhado, como o conjunto de obras do Estúdio Marvel, que não está tão preocupado com o retrato de um cotidiano e de um panorama de conexões quanto com a criação de um universo que convide o espectador a consumir mais obras desse mesmo universo, a partir de *crossovers* e narrativas interligadas.⁴² Mesmo no conceito de Labrecque (2017), é importante para a condição de coral sua relação com o real e o cotidiano.

Também, a narrativa em rede dentro de um filme coral oferece uma espécie de progressão evolutiva. Com o passar do tempo e com o desenrolar da trama, as conexões estabelecidas entre as personagens da obra se transformam e requalificam, certos personagens podem ganhar relevância enquanto a trama de outros é posta em suspensão, algumas ligações não são explicitadas em tela mas sua existência é sugerida na extra-diegese. A relação entre a narrativa do filme coral e o espectador é, assim, também orgânica, e se propõe não em se estabelecer de forma rígida, mas, ao contrário, aberta e em constante movimento e suspense.

Essa característica das narrativas corais também se explica em parte, segundo Labrecque, por conta da influência dos seriados televisivos dos anos 1990. Pensemos em séries como *Twin Peaks* (1990), *Dallas* (1978) e *St. Elsewhere*⁴³(1982), e como elas apresentam diferentes tramas

⁴² As exceções sempre se demonstram interessantes – talvez alguns filmes de super-heróis possam, de fato, possuir algum tipo de coralidade em suas representações, mesmo que não sob a forma narrativa. Toma-se como exemplo as obras da franquia *X-Men*, como principal expoente a trilogia original, dirigida por Bryan Singer (*X-Men*, 2000 e *X2*, 2003) e Brett Ratner (*X-Men – O Confronto Final*, 2006). A premissa dessa liga de heróis envolve, por si mesma, aspectos curiosamente corais em vários âmbitos: o conjunto é formado, afinal, por jovens mutantes marginalizados pela sociedade por conta de suas mutações – que, por sua vez, dão a eles poderes extra-humanos que os tornam particularmente únicos, já que nenhum poder é igual ao outro. Forma-se assim um enredo que se preocupa principalmente em acompanhar jovens que buscam aprender a conviver através de suas diferenças, que os tornam únicos um ao outro, e juntos resolverem seus problemas e questões – frequentemente cotidianas, permeando assuntos escolares, familiares ou românticos.

⁴³ *St. Elsewhere*, em especial, apresenta uma curiosa relação com essa ideia de rede de personagens que, embora meramente especulativa, certamente entretém: uma teoria, bastante disseminada na internet, de que todos os universos ficcionais já feitos seriam produto da imaginação de Tommy Westphall, criança que é uma das personagens do programa. A ideia envolve a cena final que fecha toda a série: o garoto autista observa um globo de neve cujo interior possui uma réplica exata do hospital *St. Eligius*. Atrás do garoto, o pai, que ao longo da série é o diretor médico do hospital, é visto com uma roupa de operário de construção, dando indícios de que toda a trama da série não é mais que a imaginação do garoto. É aí que a narrativa em rede se demonstra uma curiosa armadilha. Donald Westphall, o pai do garoto, visitou junto com outros dois médicos da série o bar do personagem Sam Malone, do seriado *Cheers*, implicando toda a série nesse complexo universo da imaginação do garoto. Não

e diferentes personagens de importância e conexão fluidos, em constante transformação, cujos finais de cada episódio encerram a trama propositalmente em aberto, para convidar espectadores a assistir ao próximo episódio, e cujos enredos de drama e mistério convidam à especulação e ao engajamento do público, que, se quiser ter o panorama geral de tudo que acontece na história e ter noção de todas as suas sutilezas, precisa assistir a todos os capítulos disponíveis. A estrutura clássica do melodrama seriado, sem dúvidas, é quem dá essas características. Não é muito difícil pensar, então, que o melodrama influencia certos aspectos do coral contemporâneo. Pensando em uma relação entre as novelas brasileiras e o que se discutiu até então acerca da coralidade, alguns paralelos curiosos podem ser explorados: a diversidade social de personagens, com a necessária presença de pessoas de contexto econômico de baixa renda, ou, ao menos, à margem social; o panorama de um conjunto, seja ele uma cidade, uma família, um grupo de amigos, construído através das relações diretas e indiretas entre todo o elenco; um eixo temático que une as personagens, mas não as limita à ele, com histórias pode ser muitas vezes reconstruídas com o desenrolar da exibição dos capítulos, com destinos se alterando de acordo com o número de audiência e o interesse do público. Essa relação parece corroborar com a noção levantada por Foglia (1999) de que a narrativa de múltiplos enredos reatualiza o melodramático – são, de fato, muitos paralelos.

Outras séries levam a ideia da narrativa em rede para ainda mais longe. Programas como *CSI* (2000) e *Law and Order* (1990) oferecem variantes com personagens e enredos separados em diferentes séries, mas que se conectam tematicamente e até mesmo através de participações especiais entre as personagens. Um exemplo moderno pode ser encontrado em *Chicago Fire*, *Chicago Med* e *Chicago P.D.* (2014), três seriados escritos por Dick Wolf que acompanham, respectivamente, um corpo de bombeiros, um hospital e uma divisão policial. Suas tramas são, a princípio, próprias, com arcos e desenvolvimentos reservados à particularidade de cada enredo, mas as personagens de uma série constantemente fazem participações nas outras: um dos bombeiros é marido de uma das policiais, um psicólogo do hospital auxilia investigações e interrogatórios de vítimas e suspeitos do grupo de policiais. Mais interessantes ainda para essa noção de rede são as aparições mais triviais, em segundo plano, muitas vezes sem falas ou conexões fortes – como quando, por exemplo, um incêndio criminoso é investigado pela

para por aí: *Cheers* introduz o personagem Frasier Crane, que terá sua própria série *Frasier*, que por sua vez terá aparições de outras personagens de outros universos ficcionais e assim por diante, conectando de *Doctor Who* à *Vila Sésamo*. Tal hipótese, meramente um exercício divertido de pensamento, demonstra, porém, potências de engajamento do público que, ao menos, evidenciam que há interesse em se destrincharem as conexões possíveis entre diferentes personagens e tramas por parte do espectador dedicado.

unidade policial em um episódio e, no plano de fundo da cena do crime, vemos os médicos e bombeiros protagonistas das outras séries apenas trabalhando, não mais do que figurantes em cena - detalhes que adicionam à noção de uma comunidade viva e interconectada que reflete, afinal, a cidade de Chicago em si e todos os seus habitantes (afinal, não só os profissionais que se entrecruzam entre os diferentes seriados, mas também suspeitos, pacientes e vítimas). Vale mencionar que essas interligações não se restringem aos seriados da alcunha de *Chicago*: também personagens de *Law and Order: Special Victims Unit* aparecem recorrentemente em *Chicago P.D.* e vice-e-versa, e não apenas os protagonistas: há todo um arco de investigação acerca de um criminoso que viaja de Nova York, para Chicago, sendo investigado pelas equipes das diferentes séries de acordo com o local em que ele se encontra, de *SVU* quando na primeira, de *P.D.* na segunda. Essa interconexão ampla, complexa e recorrente entre diferentes séries não só evidencia a influência das séries televisivas para o coral contemporâneo no cinema como apresenta interessantes questões: se as narrativas em rede podem atravessar diferentes obras nas séries televisivas dessa maneira, poderia o mesmo acontecer entre diferentes obras cinematográficas?

Acerca disso, Labrecque (2017) acredita na possibilidade de filmes que, enquanto analisados individualmente, não podem ser compreendidos como corais; mas, ao se tomar em conta a relação das obras entre si, ao se observar o todo, enxerga-se então a coralidade. Como exemplo, o canadense usa a trilogia das cores, de Kieslovski. As três obras que a constituem (*A liberdade é azul*, de 1993, *A igualdade é branca*, de 1994 e *A fraternidade é vermelha*, de 1994) possuem tramas separadas, autocontidas, que sequer acompanham protagonistas múltiplos, escolhendo focar apenas em estudos particulares de personagens e tramas individuais, cada qual possuindo um gênero diferente da outra, que varia da comédia ao drama. Em uma análise atenta, entretanto, há uma pequena pista dada ao espectador a respeito de uma possível conexão que ressignifica o contexto particular de cada uma das histórias e convida o espectador a refletir sobre a relação entre todas: no final de *A fraternidade é vermelha*, as protagonistas das três obras aparecem juntas como algumas das poucas sobreviventes de um naufrágio. Se essa é uma ligação sutil e até mesmo frágil entre as três obras, ela é sem dúvidas um aspecto muito cuidadoso que não existe à toa. Pelo contrário, é um elemento ativamente plantado pelo diretor da trilogia, que demonstra que todas as três histórias fazem parte, afinal, de um mesmo universo e convidando, então, a uma reflexão: por que juntá-las nesse momento? Ainda mais ao se levar em conta a coesão temática entre as diferentes obras, que exploram de uma maneira geral o

tema da comunicação entre indivíduos, não parece ser difícil tecer as mesmas relações e reflexões que um espectador teceria ao assistir um filme coral autocontido.

Se a importância do espectador é fundamental para o gênero coral, já que seu papel é o de extrair sentido das diferentes tramas e dos diferentes personagens entrecruzados da rede de um filme, o espectador em si não é o que une de fato os diferentes protagonistas dentro da trama. Se é importante para a especificidade do filme coral que haja uma tensão entre indivíduo e conjunto, e se o espectador não é o segundo, faz-se necessário refletir o que Labrecque (2017) entende como a união das diferentes partes de uma obra cinematográfica coral. Por um lado, como abordado anteriormente, tem-se o interesse em se apresentar um panorama de um cotidiano. Assim, as partes se relacionariam de maneira comparativa, ilustrativa, reafirmariam umas às outras e estariam unidas em um recorte de tempo e espaço. Dessa forma, o conjunto de *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, é a cidade de São Francisco; assim como acontece em *Slacker* (1990), de Linklater, ou no já mencionado *Short Cuts*. De fato, muitas vezes o conjunto que se apresenta no neorealismo italiano é o que se considera por uma comunidade, uma cidade, um grupo social e de trabalho.

Mas nem todas as obras consideradas corais por Labrecque (2017) revelam um panorama de uma comunidade: *Simplemente Amor*, por exemplo, é só parcialmente passado em Londres, e algumas de suas tramas se desenrolam em Portugal e nos Estados Unidos, mesmo que todas, por fim, passem pela cidade. A união entre as personagens do filme não parece se dar concretamente pelo panorama de um coletivo, mas por um elo temático - todas as histórias são histórias de amor – e por um período: as festas de fim de ano. O eixo temático como centro da união coral das partes parece ser reforçado, especialmente, pelo final no aeroporto, em que múltiplos planos de pessoas se abraçando e se beijando vão se multiplicando e preenchendo a tela. Labrecque (2017), apesar de por vezes considerar a união temática como algo válido para categorizar um filme como coral - quando ele fala por exemplo de *Mes nuits feront écho* (2016), de Sophie Goyette - afirma também que as diferentes personagens em um filme coral nem sempre precisam estar ligadas a partir de um mesmo eixo temático: em algumas obras, diferentes personagens suscitam diferentes discussões acerca de diferentes assuntos e temas, e não servem necessariamente para ilustrar pontos de vista diferentes de uma mesma temática tanto quanto estão presentes na obra para formar um panorama mais geral e múltiplo. Também se descarta que a união do filme coral se dá através do autor da obra, ou, por outro lado, que o

conjunto das partes seja apenas a obra em si, pois, dessa forma, corre-se grande risco de considerar todos os filmes como corais, ou todo um conjunto de obras que, relacionadas entre si somente por serem assinadas por um mesmo diretor, seriam corais quando analisadas conjuntamente. Qual seria, então, se esse fosse o caso, a especificidade da coralidade?

Uma resposta que parece se adequar melhor com o que Labrecque (2017) levanta a respeito de seu gênero coral é a de que, afinal, o conjunto desse grupo de filmes é a própria rede estabelecida na narrativa. A princípio, parece uma boa resposta: em todo o corpo de obras que o autor analisa, esse é sem dúvidas o único e verdadeiro ponto em comum entre todas elas, e a sua importância para todas as discussões levantadas acerca da coralidade do autor é evidente. Definir que a rede é, afinal, o conjunto que tensiona e é tensionado pelas partes não vem, porém, sem problemas. Um deles me soa esquisito: surge aí a necessidade de se definir um mínimo de elos necessários para se estabelecer uma rede. Seriam três, conforme o próprio autor delimita ao definir a categoria maior de filmes com múltiplos protagonistas, a qual o filme coral faria parte? Ou um mínimo de dois, conforme Mégevand (2013) define quando fala do mínimo entendimento acerca da coralidade, pois duas partes já bastariam para se estabelecer uma tensão entre o indivíduo e um grupo que ele compõe? Talvez, mais relevante seria questionar se essas condições e características constituintes do gênero coral não limitariam a discussão a tal ponto de torná-la desinteressante e pouco enriquecedora.

Essa questão é na verdade, para mim, sintoma de um problema maior: tentar definir a coralidade no cinema enquanto gênero. Sem dúvidas, para o que Labrecque (2017) está tentando fazer, que é enxergar semelhanças e tendências em um corpo de filmes limitado e coerente entre si, essa é uma tarefa válida e pode-se considerar, em parte, acertada. Essas particulares características estudadas por Labrecque (2017) parecem se revelar com cada vez mais frequência no cinema após os anos 1990, e os apontamentos feitos por ele podem indicar um possível nascimento de um gênero. Mas ao inverter a discussão, tomando como ponto de partida a reflexão mais geral acerca da coralidade, entendê-la como um gênero próprio parece ser demasiado delimitador para suas potências em cena. Em especial quando se leva em conta que as características que o canadense utiliza para definir o gênero coral são exclusivamente narrativas.

Insisto tanto nessa questão de se enxergar a coralidade para além de seus aspectos narrativos porque ela aparece, muitas vezes, como uma confusão para outros autores quando discutida nesse panorama limitador. Vasconcelos (2012), por exemplo, reflete se as narrativas de múltiplo enredo (encontradas tanto em *L'assedio dell'Alcazar*, de Genina, quanto em *Short Cuts* de Altman) e a coralidade da trilogia militar de Rossellini possuem de fato pontos em comum, terminando com os seguintes questionamentos:

O próprio termo coralidade, torna-se-ia ao final de contas tão relevante, já que aplicado para estratégias díspares como as apresentadas nos filmes de Genina e Rossellini? Como tais estratégias narrativas, mantidos sob o termo guarda-chuva da coralidade, dar-se-iam nos filmes de Francesco De Robertis, tido como mentor de Rossellini em sua aproximação do mundo do cinema? Seria mais próximas ou mesmo semelhantes às presentes na trilogia – lembrando que *La Nave Bianca* foi co-dirigido por De Robertis. Na própria trilogia de Rossellini se poderia pensar em uma certa homogeneidade no uso de estratégias narrativas que, de fato, subsidiem que se fale em uma dimensão narrativa distintiva em bloco? (VASCONCELOS, 2012, p. 15).

Apesar de apresentar caminhos possíveis para uma conciliação, ele parece enxergar uma provável resposta negativa, mesmo que por final mantenha a reflexão em aberto. Tal ponto acaba sendo tão importante que ele chega até mesmo a questionar a importância do termo coralidade em si. De fato, as estratégias narrativas das obras mencionadas são diferentes uma da outra. O erro não é considerar tais aspectos como propostas distintas de abordagem, mas considerar que a coralidade está atrelada a uma forma narrativa específica, em vez de compreendê-la como um fenômeno maior - para utilizar um termo escrito pelo próprio Labrecque (2017) - de características diversas, mas convergentes, cujo contexto ambas as formas narrativas compartilham. Mesmo que não se considere a narrativa nos filmes de Rossellini como coral (embora, eu certamente a considere), talvez seja possível pensar na coralidade estabelecida através do trabalho com os atores dentro dessas obras, ou através da representação de conjuntos que não desconsideram os indivíduos neles inseridos, ou, ainda, por intermédio das diversas características formais que encontram paralelos com outras qualidades de um coro.

Mesmo que não se considere a representação de protagonismos múltiplos como inerentemente coral, ela assim se evidencia quando essas múltiplas tramas individuais, por serem únicas e independentes, tensionam o panorama geral do conjunto ao se correlacionarem, como no caso da obra de Altman. Se tal emprego do termo soa pouco relevante por aparentar demasiada abertura e indefinição, acredito que de forma nenhuma isso se verifica: a coralidade é um

fenômeno maior, mas não por isso deixa de encontrar delimitações e características em comum - mesmo entre diferentes obras e vontades, como abordado no capítulo anterior. Ainda quando há divergências no emprego do termo, elas não parecem nascer de discussões completamente opostas: por vezes, ideias contraditórias de coral estão ligadas através da conexão com o coro grego, ou outros coros históricos de diferentes culturas; as vezes, através da tendência mais ou menos natural de um grupo de vozes únicas que se juntam; às vezes, pelo que se pensa na relação entre o indivíduo e a sociedade em determinado contexto histórico. Se esses panoramas são bem abertos, a discussão parece inevitavelmente convergir para um mesmo fenômeno que, a princípio, parece contraditório, mas por fim não o é: a capacidade de partes únicas (nenhuma igual à outra) se ajuntarem sem se misturarem. E assim, no cinema, é explorado tal fenômeno: não apenas através de experimentos exclusivamente narrativos. Pelo contrário, encontra-se o coro em lugares cada vez mais improváveis.⁴⁴

É necessário deixar claro que Labrecque (2017) não deseja definir rigorosamente o gênero coral. Em muitos momentos ao longo de seu livro, inclusive, ele afirma que os filmes corais são esguios e “recusam uma definição rigorosa” (LABRECQUE, 2017, p. 42). Não é do interesse dele levantar paredes para as possibilidades corais dentro do cinema, mas sim entender contextos e esclarecer teorias e questões recorrentes acerca do cinema moderno. Ele mesmo, apesar de estudar a fundo as características do filme coral, não apresenta uma definição rígida e final acerca do que elas são e representam. Porém, como ele aponta esse conjunto de características apresentado até aqui como o nascimento de um gênero, é preciso cuidado: mesmo que seja mutável e em processo de constante reinvenção de seus próprios fundamentos, para que um gênero se estabeleça como tal, é preciso delimitar e compreender bem suas características e contextos. Não que isso seja impossível para a coralidade no cinema, que apresenta diversos aspectos técnicos e formais em comum em suas diversas instâncias, mas se o que Labrecque (2017) considera tão interessante a respeito da coralidade é como ela desafia os moldes clássicos, por que condicionar sua existência a apenas um conjunto de obras, a um gênero? Conjunto, ainda, que se revela muitas vezes muito pouco transgressor e inovador. Por isso, opto por observar o termo para além dessa particular perspectiva: coralidade não é um

⁴⁴ É curioso pensar, para adicionar ao argumento, como Vasconcelos e Labrecque parecem enxergar as mesmas estruturas narrativas seriadas melodramáticas de maneiras opostas. Para Labrecque, elas influenciaram diretamente o cinema de protagonismos múltiplos após os anos noventa. Para Vasconcelos, contudo, esse não seria o caso, como ele demonstra ao discutir a relação dessas narrativas e as telenovelas brasileiras: “Quando se observa filmes como *Short Cuts*, de Altman ou *Magnólia*, de Paul Thomas Anderson, os elementos que aproximam algo de comum entre as tramas diferenciadas é elaborado de forma mais extra-diegética do que no interior da própria narrativa, em **oposição** igualmente a telenovela brasileira.” (VASCONCELOS, 2012, p. 14)

gênero, mas sim um conjunto de qualidades que podem ser percebidas dentro de uma ou mais obras ou de um processo criativo.

Com ressalvas, os filmes citados por Labrecque (2017) possuem, em geral, algumas qualidades corais. Se nem todas as narrativas em rede estão no campo da coralidade, ao meu entendimento - excluindo então algumas obras analisadas pelo autor que não possuem um jogo mais claro entre indivíduo e conjunto (como os mencionados *Pulp Fiction* e *As Duas Torres*), ou operam por uma lógica de montagem paralela que me parece mais separar as personagens do que as unir - em um geral, os exemplos citados pelo autor são um corpo de obras que evidenciam características importantes e que exigem análise para uma clara compreensão da coralidade no cinema contemporâneo, mesmo que sejam apenas uma parte pequena do que se observa coral no cinema. Exemplos importantíssimos de obras de estrutura narrativa semelhante ao que é estudado pelo canadense podem ser encontradas no Brasil, e há muito o que se discutir – coisa que será feita no próximo capítulo desta pesquisa – acerca da coralidade delas. Filmes como *A Vizinhança do Tigre* (2013), de Affonso Uchoa, e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, por exemplo, são corais principalmente por conta dos mesmos aspectos que Labrecque (2017) levanta, apresentando tramas que, embora essencialmente separadas e autônomas, se conectam em um ponto ou outro durante a duração das obras e incentivam o espectador a refletir sobre essas conexões.

Antes de partir para um estudo aprofundado acerca da coralidade presente em obras brasileiras recentes, porém, é preciso tomar um tempo para concluir e pensar acerca de todo esse contexto histórico e formal que foi discutido até então com um olhar apontado para outras perspectivas. Se ao longo do texto muito foi falado acerca da pluralidade de caminhos que a coralidade permite, mas pouco foi apresentado para sustentar essa ideia, é o momento então de pagar as dívidas: a seguir, me debruço sobre o que acredito serem alguns abalos nas estruturas do cinema que a coralidade propicia ao esbarrar com o meio, refletindo de maneira mais aberta acerca do que se encontra na *coralita* do neorrealismo e no filme coral de Labrecque (2017), mas também no que encontrei nas minhas investigações em outros cinemas e em outros aspectos do cinema. Quais são as potências de experimentação e elaboração que a coralidade pode encontrar na linguagem e no processo cinematográficos em si? O que se encontra de coral em uma produção, em uma encenação de atores, em um roteiro ou em uma montagem? Como todos esses diferentes aspectos convergem para um mesmo jogo entre indivíduo e conjunto, voz e

alucinação? Com o que dialoga a coralidade no contemporâneo? Ainda mais: como a coralidade pode se apresentar como ferramenta de contestação de estruturas hegemônicas e hierárquicas? Várias questões, algumas possíveis respostas. Eis um primeiro passo para se entender a coralidade no cinema brasileiro, eis uma conclusão para se entender as divergentes abordagens da coralidade no cinema: é preciso que nos permitamos moldar olhos e ouvidos para perceber os meandros da coralidade no audiovisual.

3.4 Moldando olhos e ouvidos para a coralidade no cinema

Ítalo Calvino (1998), ao final de sua vida, é convidado pela Universidade de Harvard para realizar um ciclo de seis conferências que se distribuiriam ao longo de um ano letivo, denominadas *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, cujos assuntos circulam o tema da poética em suas diferentes instâncias e suportes artísticos. De suas propostas originais, apenas cinco foram escritas antes da sua morte, compiladas hoje em um livro intitulado *Seis propostas para o próximo milênio*. A quinta e última delas, lida não sem uma pequena sensação de incompletude, final eternamente em aberto, discorre sobre o tema da multiplicidade no campo da literatura. Para isso, o autor menciona diversos autores como Carlo Emilio Gadda, Musil e Jorge Luiz Borges, cujos romances se caracterizariam, aos olhos de Calvino, “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1998, p. 100). É, em essência, o que Foglia (1999) descreve em seu trabalho como literatura panorâmica; mas Calvino (1998) opta por se desdobrar mais no jogo entre processo criativo, vontade autoral e os limites da obra.

Sobre Gadda, o autor fala acerca de sua busca pelo conhecimento como uma vontade insaciável de se compreenderem os “sistemas dentro de sistemas” que compõem o mundo todo, em que cada um condiciona e é condicionado pelos demais, e sobre como essa busca leva o escritor a se perder em detalhes progressivamente mais e mais específicos, que acabam por levar à inconclusibilidade como destino frequente das várias reflexões e tramas da obra. Para Musil, por outro lado, o conhecimento não seria mais que “a consciência da inconciliabilidade entre duas polaridades contrapostas” (CALVINO, 1998, p. 102): uma, de precisão matemática e exata, outra, de humanidade e caos. Seus romances, então, seriam um levantamento enciclopédico de todos os aspectos do real que, por final, se contradizem e através dessa contradição também não se concluem. Comum a todos os romances enciclopédicos do século

XX, contudo, estaria o caráter de conhecimento que se dá como multiplicidade. Essa multiplicidade seria a agenciadora da impossibilidade de se concluir: contradição, portanto, quando a tentativa é de se construir uma literatura pautada em um conhecimento acerca do mundo, antes condicionado e associado à precisão científica.

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o em um círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice. (CALVINO, 1998, p. 108).

Assim, a multiplicidade seria justamente característica intrínseca ao pensamento e à vontade de se conhecer típica do contemporâneo. Sem dúvidas, a experiência do contemporâneo é uma pautada por multiplicidade. Tentar estudá-la, então, não é necessariamente buscar por uma resposta. Mais interessante seria considerar que conhecê-la é, na verdade, “inserir algo no real; é, portanto, deformar o real” (CALVINO, 1990, p.102). A respeito do presente, com a virada do milênio se consolidando como passado longínquo, tal noção parece cada vez mais adequada, ainda que seu caráter contraditório pareça frustrante.

A contemporaneidade sem dúvidas desafia as formas pré-estabelecidas de se compreender a presença do indivíduo no mundo. Quando as distâncias físicas foram aparentemente vencidas pela tecnologia, seja através das conquistas de novos meios de transporte, seja através do digital e da massificação dos meios de comunicação, ampliam-se os horizontes a se percorrer e conviver enquanto indivíduo, dissolvem-se e reorganizam-se as noções de comunidade. Quanto mais o indivíduo sente sua presença diminuída ante a escala do tamanho do mundo e da multiplicidade, mais ele nota o abismo entre ele e sua comunidade e cultura coletiva. Não à toa, por nunca termos sido tão conectados na história da humanidade, também nunca nos sentimos tão sozinhos. Uma menção deve ser feita ao que acontece quando o contrário ocorre: quando nos vemos trancados, impossibilitados de sair de casa em virtude de uma pandemia global, agora conectados, necessariamente, através do digital – evidenciam-se os abismos independente da possibilidade de conexão através da tecnologia. Ela não nos basta, afinal, para a construção das relações humanas. Algum dia bastará? A verdade é que esses abismos parecem intransponíveis quando tomados pelas suas complexidades. A relação ambígua que o indivíduo produz com o coletivo, com sua comunidade, com o outro, se dá na impossibilidade que um tem de conhecer o todo ao qual está implicado e na impossibilidade do todo de se abarcar todos os desejos, necessidades e reivindicações do um.

Em certo sentido, a coralidade não deixa de lidar exclusivamente com a multiplicidade da condição humana. Curioso pensar que a coralidade no cinema aparece em cena com mais frequência em tempos de crise entre indivíduo e comunidade. Se ela não está exclusivamente atrelada a um ou outro contexto histórico, sua presença tão ampla no neorrealismo italiano e no cinema após a revolução digital apontam que é quando se instaura a crise entre o sujeito e seu conjunto que a coralidade se apresenta mais potente. Não à toa, o cinema brasileiro recente apresenta diversas construções cênicas que remetem à essa força coral: a crise de uma nação também é a crise de seu povo. Mas, se a coralidade sem dúvidas parece sugerir a impossibilidade de se atravessar por completo o abismo entre as partes e o conjunto, é justamente dessa contradição que ela precisa para cumprir o que parece ser seu principal objetivo na cinematografia nacional dos dias de hoje: chacoalhar os fundamentos do cinema que compreendem o indivíduo e a sociedade como mutualmente exclusivos, e fazendo isso através de uma multiplicidade que é, por essência, desafiadora. A coralidade, aparição presente e pungente na cena contemporânea, tem várias coisas a dizer sobre como o cinema pode superar suas condições limitadoras; e mais, sobre como lidar com a inevitável condição da multiplicidade no contemporâneo. Em caráter introdutório e reflexivo, vale a pena passear um pouco sobre alguns exemplos, então, da coralidade em ação.

Pensemos primeiro na relação entre coralidade e processo de criação no cinema, principalmente a respeito de modelos de produção. Uma tendência se apresenta clara nesse contexto, que foi frequentemente discutida nos últimos anos sob outras óticas, mas vale a pena mencioná-la de uma maneira, talvez, nova: o cinema de coletivo é frequentemente coral. O coletivo Filmes de Plástico, por exemplo, e suas obras, como *Temporada* (2018, André Novais), *No Coração do Mundo* (2019, Gabriel Martins e Maurilio Martins) e *Ela Volta na Quinta* (2015, André Novais). À parte os temas dos filmes, que já apresentam muito dessa relação entre indivíduo e comunidade, nota-se, em particular, sobre como o coletivo em si se apropria dos princípios de um coro na própria produção: as funções das pessoas envolvidas no trabalho se alternam entre os diferentes filmes produzidos pelo coletivo; os espaços filmados são formados pelos cotidianos dos próprios criadores da obra, muitas vezes suas casas ou, no caso, a cidade natal de seus criadores; também, a presença de moradores da própria região registrada em tela - algumas, inclusive, parentes - como atores nos filmes.

Retomam-se, dadas essas particulares características, que aparecem de forma tão consistente entre as obras do coletivo, as relações do coro das tragédias gregas com os habitantes da *pólis*, e como a participação nos ensaios do coral eram tão importantes que constituíam dever cívico; filmar, para essas práticas de filmes de coletivo, é da mesma forma um dever. Tal dever também se aproxima da relação que o neorealismo propõe entre suas câmeras e a rua, que percorrem as cidades e retratam as realidades de seus habitantes: mudanças no processo de produção e nas escolhas de filmagem frequentemente se demonstram necessárias quando se deseja filmar aqueles que se encontram à orla da sociedade.

Mas a coralidade embaralha mais que as amarras de uma escolha de set de filmagem: propõe novas maneiras de se pensar a criatividade, que é convidada a fluir através de uma relação coletiva. É interessante observar, em particular, as produções universitárias dentro desse contexto: geralmente de baixo orçamento, tais produções precisam buscar alternativas criativas de produzir suas obras, cujos princípios corais, inevitavelmente, se revelam presentes. É comum notar o mesmo intercâmbio de funções dos cinemas de coletivo, por exemplo, mas por um motivo, talvez, diferente: já que as produções em contexto universitário se realizam em um momento de formação dos indivíduos que as compõem, elas dão liberdade para que possam testar suas habilidades nas mais diferentes cadeiras de uma produção até sentirem-se confortáveis com alguma delas. Mas há obras a se levar em conta que assumem uma posição clara de desfuncionalização das hierarquias logo de início: *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2015), de Catu Rizzo, *Rodson* (2020), de Cleyton Xavier, Clara Chroma e Orlok Sombra, ou *Buraco Negro* (2015), de Petrus de Bairros e Helena Lessa, todos produzidos no contexto universitário da Universidade Federal Fluminense nos últimos anos, são só alguns dos milhares exemplos possíveis que levam em conta a dissolução das funções rigorosas do cinema no âmbito das universidades.

A concepção de cinema de coletivo parece andar em conjunto com a coralidade quando pensadas no contexto da produção das obras. Não parece construtivo tentar entender, nesse caso, o que se dá como coralidade e o que se dá como cinema de coletivo: afinal, quando os princípios de criação se demonstram os mesmos, entende-se que talvez ambas as coisas se aproximam na interposição de ambas as ideias. Se a coralidade não aparece enquanto termo na boca de quem produz cinema de coletivo, suas características e princípios constantemente se demonstram no fazer criativo do trabalho, seja de forma consciente ou não.

Já a respeito de uma narrativa coral do cinema, para além de seus métodos de produção e pensando-se nos seus caminhos discursivos, muito foi falado acerca da literatura polifônica e das narrativas em rede. Calvino (1998), porém, apresenta algumas outras maneiras narrativas que exploram a multiplicidade do contemporâneo que apontam muito bem para algumas possibilidades exploradas no campo do cinema.

Há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis. [...] *L'amour absolu* (1899), de apenas cinquenta páginas, [...] pode ser lido como três histórias completamente distintas: 1) a espera de um condenado à morte em sua cela na noite que antecede a execução; 2) o monólogo de um homem que sofre de insônia e, meio adormecido, sonha que foi condenado à morte; 3) a história de Cristo.

Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco” [...].

Há a obra que, no anseio de conter todo o possível, não consegue dar a si mesma uma forma nem desenhar seus contornos, permanecendo inconclusa por vocação constitucional, como vimos em Musil e em Gadda. (CALVINO, 1998, p. 110).

Seguindo as fórmulas descritas como sugestões de narrativas que potencialmente se encontram com a coralidade, é possível pensar em filmes que se estruturam de forma semelhante. Para o primeiro exemplo, por que não pensar na segunda metade de *Vando Vulgo Vedita*, em que a personagem de Vando, por ser interpretada por diferentes pessoas sem que esse fato chame atenção a si, convida à leitura de que aquela mesma história diga respeito a diferentes pessoas e diferentes escolhas de vida? Nesse caso, talvez, considera-se o potencial de representação de coletivo que se encarna na figura de um só indivíduo. De certo modo, isso parece contraditório: afinal, a coralidade por vezes parece falar dos muitos, não do um só. Vale notar, contudo, que a particularidade dessas representações é justamente o fato de que elas foram eleitas pelo coletivo, ou que sua função narrativa se apresenta claramente como evidenciação das questões coletivas fazendo coro através das aflições do um. Não à toa, em boa parte dos filmes corais, surgem protagonismos que são apenas temporários, quando levada em conta toda a duração da obra. Para o segundo exemplo, associa-se em um primeiro momento aquilo que Labrecque (2017) definiu como seu gênero coral, mas também com reverberações no Brasil: em obras como *Bacurau*, *No Coração do Mundo*, *A Vizinha do Tigre e Branco Sai, Preto Fica*. Para o terceiro exemplo, se não haja associações diretas com uma estrutura narrativa que se assemelhe propriamente aos romances citados, talvez valha a pena considerar não a inconclusibilidade que se vê ao observar o mundo, mas, sim, ao se mirar nos conjuntos humanos: aí, enxergamos a mesma vocação constitucional em obras como *Tatuagem* (2013),

de Hilton Lacerda, que não está tão preocupado em apresentar finais e respostas concretas aos seus questionamentos quanto está interessado em conhecer formas de vida e relação entre as pessoas, que se dão através da experiência dos múltiplos corpos, idades, desejos. Calvino (1998) também enxerga uma tendência expansiva e plural na produção literária moderna:

Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do saber humano em uma ordem em uma forma de densidade estável, como *A divina comédia*, em que convergem uma riqueza linguística multiforme e a aplicação de um pensamento sistemático e unitário, os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. (CALVINO, 1998, p.109).

Pode-se adotar a mesma descrição para se compreender os caminhos percorridos pela coralidade: nascidos da confluência e do entrelaçamento entre uma multiplicidade de maneiras de pensar, de corpos colocados ao mundo. Observa-se, quando presente no cinema, então, a mesma variedade de corpos e vivências dentro de um grupo de trabalho em *Corpo Elétrico*, de Marcelo Caetano; ou as múltiplas possibilidades narrativas emaranhadas em um mesmo espaço em *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé. Muitas vezes, não parecem bastar os protagonismos individuais, que seguem apenas um foco narrativo, que denotam as vivências de um só indivíduo. Mesmo quando parece que a importância é dada a um só personagem pela narrativa, rapidamente verifica-se que só se extrai sentido das obras quando se toma em conta a relação desse um com os corpos e individualidades ao seu redor. Ou quando se leva em conta a ausência dessa relação, como pode ser observado em *O Homem das Multidões* (2014), de Marcelo Gomes e Cao Guimarães. O coro, afinal, chama atenção à relação entre indivíduo e coletivo mesmo quando opera pela ausência, mesmo quando se apresenta em crise. Essa crise, porém, parece mais combustível para os motores de sua própria reinvenção do que pelo desmatamento de suas potências – e as instâncias do coro no cinema brasileiro são a maior prova disso, inclusive da contradição estabelecida: há uma eterna distância entre indivíduo e comunidade que opera no constante jogo entre vontades e o real. Eis o abismo que alimenta o coro.

É fascinante pensar como essa potência da multiplicidade chacoalha até mesmo as relações cinematográficas mais simples, combatendo determinadas hegemonias técnicas e reinventando operações. Nota-se, por exemplo, como é curiosamente difícil registrar em roteiro falas que se sobrepõem. É possível observar tentativas: alguns roteiros irão distribuir as falas uma ao lado

da outra, colocando-as assim em tom de igualdade e determinando que a ordem delas seja decidida pelo leitor.

Figura 2 – Exemplo de sobreposição de falas em roteiro

Perdidos em pensamentos, ambos gradualmente intensificam a raiva em seus olhares. Eloís dá um tapa no painel e Iggy soca seu próprio assento, ao mesmo tempo.

<p style="text-align: center;"><u>Iggy</u></p> <p>(Para <u>Eloís</u>, alto) Se você largasse o trabalho e cuidasse da gente nada disso ia acontecer!</p>	<p style="text-align: center;"><u>Eloís</u></p> <p>(Para Iggy, alto) Tem que ser imbecil demais pra levar o irmão mais novo pro meio da rua de madrugada!</p>
--	---

Fonte: *Iggy e Rafa*, por Rodrigo Leme, 2018, acervo pessoal.

Tais instâncias, porém, não parecem permitir que três ou mais vozes se amontoem por conta das próprias limitações espaciais da folha de um roteiro. Outra opção, frequentemente usada pela indústria, é a de se nomear quem fala como o grupo a proferir o diálogo. Tal opção, contudo, une todas as vozes em uma só através da harmonia – ou seja, nega quaisquer possibilidades polifônicas, divergentes, que evoquem os indivíduos que constituem o todo retratado – as individualidades são completamente negadas nesse ato de unificação.

Figura 3 – Exemplo de unificação de vozes em roteiro

NUM CANTO

Neguinho encontra uma posição de onde vê bem Zé Pequeno. Ele tira uma arma da cintura da calça. Vê se ninguém está olhando.

NO MEIO DO SALÃO

Mané Galinha continua o striptease. Em volta dele, todos dão risada e gritam:

CORO

Tira, tira, tira.

Entre as pessoas que estão em volta, está Busca-Pé, mas ele não olha para Mané Galinha e sim para o que acontece...

Fonte: *Cidade de Deus*, de Kátia Lund e Fernando Meirelles. Roteiro por Bráulio Mantovani. 2001, acervo pessoal.

Ao se analisar a dificuldade de se colocar a particular relação entre indivíduo e coletivo que a coralidade propõe, entende-se a tendência em se adotar procedimentos de improviso ou

encenações não-roteirizadas nas obras que apresentam imagens corais: *A Vizinhança do Tigre*, por exemplo, escolhe adotar um processo de construção cênica e narrativa de constante evolução, mesclando registros que evocam linguagem documental com encenações evidentes ou reencenações dos cotidianos das pessoas em tela. Além da adoção de métodos não-convencionais, o que é notável nesse caso é a escolha da adoção de múltiplas formas de se construir a narrativa: através da multiplicidade, encontra-se um caminho para se compreender um indivíduo e a sociedade da qual ele faz parte. A difração que a coralidade propõe para a narrativa revela potências que nascem do caos: o que extrair quando a multiplicidade coloca em fricção métodos de criação até então presos a estruturas condicionadas ao sujeito moderno, liberal por definição, solitário por excelência?

Eis uma tendência da relação entre a coralidade e o trabalho com atores: o coro é frequentemente formado por corpos à margem mesmo nos dias de hoje. Sejam os habitantes de uma cidade às ruínas do fascismo em *Roma, Cidade Aberta*, de Rossellini, sejam os corpos negros postos em julgamento em *Juízo*, de Maria Augusto Ramos, infundáveis exemplos podem ser dados nas mais diversas formas de arte sobre instâncias de um coro como representação daqueles que estão à orla. Se por um lado o coro pode amplificar as insatisfações e reivindicações de um indivíduo, e portanto se revelar como potente arma para se evidenciar abismos sociais e opressões da sociedade, por outro ele permite que individualidades se agrupem sem deixar de se levar em conta as diferenças do que constituem o todo – coisa que também parece importante na luta contra o racismo, na luta de gênero, e em demais reivindicações de grupos minoritários: é importante se entender o que une os corpos através de suas semelhanças e histórias compartilhadas, mas tão importante quanto é compreender o que os torna únicos, pois essas características que os agrupam nunca delimitam por completo suas aspirações.

Os corpos na tela, quando unificados em suas multiplicidades, convidam o olhar do espectador a adotar uma postura de compreensão e atenção, mas que é construída, justamente, pelo vagar voyeurístico do olhar que muitas presenças em tela necessitam. Nesse caso, a coralidade não é o plano aberto, muito menos o *close-up*: atua nesse entremeio que coloca muitos corpos em tela, mas que ainda permite que o olhar os absorva com calma. É possível reconhecer os indivíduos que constituem um todo, mesmo que não se tenha acesso exclusivo a eles.

Figura 4 - Vando Vulgo Vedita: o que une e o que diferencia os corpos em tela? É possível agrupar sem negar as individualidades?



Fonte: Vando Vulgo Vedita, de Andreia Pires e Leonardo Mouramateus, 2015. Cópia digital.

O ato de se encenar o coletivo, quando coral, multiplica também o olhar do espectador, permitindo que o voyeurístico se torne, ao final de sua jornada, inevitavelmente ativo. Se o olhar do cinema, na sua busca por realidade, parece distanciar o público do processo artístico, como Sontag (1966) aponta, quando o coro é retirado do teatro e colocado na tela, coloca-se também seu caráter ritualístico.

Não pode o teatro dissolver a distinção entre a verdade do artifício e a verdade da vida? Não é exatamente isso que o teatro como ritual busca fazer? Não é isso que é perseguido quando o teatro é concebido como uma troca com a audiência? Algo que os filmes nunca poderão ser. (SONTAG, 1966, p. 367, tradução nossa).⁴⁵

Retoma-se, afinal, o próprio nascimento das tragédias gregas, cujas origens remontam, justamente, aos rituais dionisíacos performados pelas Bacas como forma de adoração à divindade. Se o teatro pode ser concebido como uma troca entre audiência e espetáculo, será que a presença do coro não poderia dissolver também essas barreiras? Seria a tela do cinema o abismo final, intransponível, que divide rigorosamente o que está em cena do que nunca poderá se ver presente em filme: o público? Ou entende-se que o olhar do público também pode se apresentar como forma de encenação?

⁴⁵ Couldn't theatre dissolve the distinction between the truth of artifice and the truth of life? Isn't that what is being sought when theatre is conceived as an exchange with an audience? – Something that films can never be. (SONTAG, 1966, p. 367).

Sobre que menor denominador comum se funda e pode se construir a comunidade humana? Sobre que vazio? Como manter-se de pé? Como criar um mundo? É justamente uma *comunidade em negativo* que a coralidade desenha e é justamente esse espelho que ela dirige ao espectador. Enfim, nenhum pressuposto de comunidade nos procedimentos corais, senão sua perpétua interrogação, o trabalho de seus próprios limites. Nenhuma comunidade pressuposta, então, na plateia ou entre o palco e a plateia. (TRIAU, 2003, p. 10).

A coralidade no cinema pode não apresentar soluções para todas essas questões: não parece seu propósito. Há outra coisa que nasce dela, que não se importa com o quão fundo é o abismo, quão inescaláveis são suas paredes; coisa essa que se apresenta em constante movimento, que emana da relação do um, com o outro. A coralidade é tanto o abismo quanto o sonho de atravessá-lo: quando nada mais resta, tudo se torna igualmente possível.

Não à toa, o papel do espectador é tão essencial para a compreensão de filme coral de Labrecque (2017): é sua experiência que dá forma, afinal, à coralidade, convidada pela relação estabelecida em um processo de montagem paralela. Mas talvez não só a montagem paralela seja a técnica do campo da edição útil à coralidade. Afinal, se ela convida à associação entre diferentes partes, ela também é frequentemente utilizada para separá-las sem que se desenhe nenhuma noção de comunidade em negativo. Os *blockbusters* são bons nisso: *Star Wars* (1977, George Lucas), ao separar as jornadas dos seus heróis e apresentar suas sequências em montagem alternada, não quer convidar o espectador a traçar um panorama geral de conjunto nenhum; pelo contrário, está preocupado com a ação dramática, com o suspense que gera uma dúvida muito particular na cabeça do espectador: será que os heróis vão conseguir se juntar no final? A montagem paralela, nesse caso específico, não é a responsável pelo ajuntamento das histórias; pelo contrário, ela é empregada para separá-las.

Penso na possibilidade, então, de outras técnicas de montagem que podem vir a ser tão corais quanto a técnica de alternância. Planos-sequência, de longa duração, por exemplo, são frequentemente utilizados em obras corais por permitirem esse olhar voyeurístico do espectador. O tempo amplo dedicado ao corte, nesse caso, é essencial: é justamente ele que permite que o espectador percorra seu olhar entre um conjunto diferente de corpos e, assim, conheça-os através das suas particularidades. Por exemplo, o plano-sequência de *Corpo Elétrico* em que os trabalhadores saem da fábrica de tecidos e nós os acompanhamos em conversas que vão e vem, em passos lentos que reconfiguram os papos e as pessoas presentes em tela, cuja ampla duração permite que o espectador absorva o que há justamente de único em cada um deles.

Esse e outros exemplos me fazem refletir acerca de possibilidades teóricas do poder do corte, pois parece que, em tais filmes, muitas vezes, a montagem não se estabelece necessariamente através do conflito das diferentes partes, mas se estrutura através da solidariedade entre elas. Pode-se argumentar que, dado o exemplo acima, ao evidenciar uma ausência de cortes em prol dessa representação do conjunto, quando a montagem some, a coralidade aparece; nesse sentido, elas seriam opostas. Mas não é o caso: a escolha particular do início e do fim de um plano são ferramentas poderosas demais para serem desconsideradas, e tamanha é sua força e capacidade de associação que muito se conecta com algo tão básico quanto a decisão de quando um plano se inicia e quando termina. A contraposição técnica entre a solidariedade e o conflito – conflito esse que forma a base de toda a teoria do cinema – me faz pensar se a coralidade não desafiaria, também, essa condicionante máxima do fazer fílmico: seria uma narrativa resultante do coro capaz de se desenrolar sem conflitos?

Por um lado, pensamentos recorrentes acerca do coral demonstram a importância da **tensão** que ele gera entre o indivíduo e seu conjunto, dando ao menos a noção de que essas partes se interrelacionariam através de um constante jogo de conflitos. Por outro lado, retoma-se pensamentos acerca da aparição da coralidade no som, que é capaz de unir diferentes partes únicas através não da separação, mas da mencionada solidariedade. Então, em *Os Monstros*, não parece tanto que a narrativa se desenrola através da constante apresentação de diferentes conflitos, mas, pelo contrário, ela parece sempre se caminhar para a solidariedade. De forma lenta e divagante, mas ainda assim precisa – e eis que ao final os sons tão estranhos de três instrumentos tocados pelos protagonistas são captados por uma dupla de técnicos de som não de forma dissonante, mas coesa; de fato, solidária. Da mesma forma, *Corpo Elétrico* parece fugir de seus conflitos, optando sempre por não os resolver e nem mesmo mostrá-los em cena; se há conflitos entre as personagens, esses não são, de forma nenhuma, o que guiam a trama; mas sim os desejos, explorações e contatos entre as personagens que promovem a progressão narrativa.

No campo do som a coralidade talvez encontre sua maior potência. Quando escutada, porém, ela parece agrupar um conjunto de características mais delimitadas do que em outras áreas do cinema, conforme mencionadas: seu caráter acusmático, voz cuja origem se dissolve através da experiência da multiplicidade; som que é rumor, o qual, embora incompreensível, é capaz

de comunicar; sua capacidade de exprimir o que há de único em cada ser por se constituir enquanto voz. Mas talvez seja necessário compreendê-la em um aspecto mais amplo, para além da relação que o som estabelece com o agrupamento de vozes e sons, pensando o que há de coralidade na música. Tomando isso como base, *Terremoto Santo* (2017), de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, conecta indivíduos e encenações muito separadas umas das outras através da relação que todos os elementos presentes na obra têm com a música gospel: ela une não só as diferentes sequências e tablados encenados através de uma mixagem em *crossfade*, mas também enquanto pré-condição filmica. Todas as pessoas retratadas são, afinal, cantoras e cantores gospel; a relação que eles têm com o gênero é o trabalho de suas vidas, e a obra se desenvolve explorando essa multiplicidade de relações que as pessoas estabelecem com o gênero musical; dessas relações, revela-se a plena consciência dos atos e gestos que compõem a performance do indivíduo para o mundo ao seu redor.

Por último, se penso nos potenciais da coralidade a respeito do cinema enquanto linguagem, reflito principalmente em seus princípios enquanto fazer artístico. Do que observo do coro, sua capacidade de abalar as estruturas e colocar a tudo em pé de igualdade é o que enxergo como verdadeira ferramenta de combate à hierarquização da indústria cinematográfica. Parece algo impossível, evidentemente, pensar cinema sem indústria: nasceu dela, afinal. Não que o caráter industrial seja ruim por si só, mas seus problemas foram evidenciados: no cinema clássico, de moldes hollywoodianos, a autoria é incontestável; no mercado de trabalho, o tamanho dos salários está diretamente ligado à função exercida (direção ganha mais que fotografia, que ganha mais que a cadeira de som, assim por diante); aos corpos em tela, resta a distância entre público e obra, entre atores e equipe de produção. Nem mesmo um cinema alternativo, cujo foco se dá nos festivais de cinema, escapa dessa hierarquização: até quando serão premiadas as obras em virtude das funções exercidas? Será possível em algum momento que não seja a equipe de direção que receba os prêmios de “melhor filme”?⁴⁶

Mas se é impossível desassociar completamente o cinema de suas amarras industriais, é através do caos, da polifonia e da confusão que se encontram novas possibilidades que fazem repensar a verdadeira natureza da linguagem cinematográfica. Existem caminhos inexplorados para o cinema, e, mesmo que um dia deixem de existir, ainda haverá os abismos: a multiplicidade que

⁴⁶ Lembrando, sempre, dos esforços de festivais como o de Tiradentes, que procuram nos últimos anos abrir cada vez mais espaço para o cinema independente e o cinema de coletivo em suas premiações.

aponta para um cinema que, em seu cerne, não depende do caráter industrial, mas cuja linguagem é necessariamente definida pelo todo maior que surge de suas partes. Eisenstein (2002) enxergou isso na montagem cinematográfica, quando trabalhou suas teorias e ideias tomando como base, entre outras coisas, os ideogramas japoneses:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um **objeto**, a um fato, mas sua combinação corresponde a um **conceito**. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas "descrições" é obtida a representação de algo graficamente indescritível. (EISENSTEIN, 2002, p. 36, grifos meus).

Faço das palavras dele as minhas: indescritível é a soma dos indivíduos que constituem um coro. Que essa impossibilidade permita romper com a hegemonia hierarquizante dos corpos. Também faço minhas as palavras finais da palestra de Calvino (1998):

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico... (CALVINO, 1998, p.115).

Ainda bem que às vezes é impossível ser agradado; são justamente as coisas impossíveis que nos permitem sonhar. Não seria a experiência do cinema, afinal, também uma alucinação coletiva de coletividade?

4 CORALIDADE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

4.1 Introdução para uma coralidade brasileira

Depois de compreender as diferentes discussões que envolvem o termo coralidade e compreender sua história dentro do cinema, o próximo passo é compreender de quais maneiras a coralidade aparece na cena contemporânea brasileira. O intuito das próximas páginas é elucidar as características mais relevantes que encontrei em comum no conjunto de obras analisado e propor reflexões abertas e análises acerca das aparições corais e suas reverberações audiovisuais até então não muito abordadas e pensadas nos estudos brasileiros de cinema. Assim, mais do que sugerir hipóteses ou verificar a precisão do termo, busca-se abrir portas para possíveis análises e discussões futuras a respeito do que a coralidade pode propor e experimentar na linguagem cinematográfica nos dias de hoje. O recorte contemporâneo cinematográfico das análises que se seguem, para especificar melhor essa denominação de natureza tão abrangente, se concentra no conjunto de filmes brasileiros pós-retomada; em especial, obras lançadas na virada da década de 2010 até os dias de hoje, de características de produção independentes, mas sem limitá-las a gênero, escopo e métodos de produção. Nota-se, em particular, que a aparição da coralidade no cinema nacional contemporâneo não se dá somente em obras de caráter assumidamente ficcional; pelo contrário, tão importante quanto é a sua aparição no contexto do registro documental e dos cinemas híbridos.

Duas reflexões se tornam interessantes para se levar ao longo das discussões: como a contemporaneidade molda sua coralidade? O que a aparição coral provoca de político na sua utilização enquanto ferramenta artística? Espera-se respondê-las elucidando aquelas que se revelam as características mais pungentes no contexto da coralidade do cinema contemporâneo brasileiro: o coro como elemento contestador, sua relação com o conflito narrativo, a relação da coralidade com o processo de produção das obras, a representação de corpos à margem e o atravessamento do coro em seu espaço. Essas são, afinal, as características que mais aparecem em comum entre todas as obras que analisei durante minha pesquisa. Por ser um termo de características e formas tão maleáveis, muitas são as possibilidades de análise da coralidade; elucidado as que mais pareceram relevantes dado o contexto atual, apontando, talvez, para tendências que estão se consolidando nessa relação.

4.2 O coro como elemento contestador

Conforme abordado nos capítulos anteriores, as aparições corais contemporâneas estabelecidas em cena traçam sua história, em parte, às aparições do coro na tragédia grega. Também, outras importantes tradições culturais influenciam tanto ou mais quanto a tradição ocidental – a cultura brasileira, particularmente oriunda de plurais e distintas influências culturais indígenas, africanas e orientais, herda também seus mitos e manifestações culturais de caráter coletivo. Nada mais natural, então, o fato do cinema brasileiro ser um cuja história está permeada de encenações e registros de coletivo, que, por sua vez, também vão influenciar as experimentações corais dos dias de hoje. Tomam-se, por exemplo, os registros de vozes conjuntas na *Trilogia dos Cantos de Trabalho* (1975,1976) de Hirszman, boas instâncias de vozes conjuntas à moda da coralidade que o são: canções em coro realizadas por companheiros de trabalho no campo, feitas ora em uníssono, ora em jogo de afirmação e resposta, frequentemente embrenhadas aos ruídos do próprio trabalho e de conversas paralelas – mas que, nem por isso, deixam de comunicar acerca dos próprios indivíduos que contribuem para a coralidade com suas vozes e timbres tão únicos e expressivos. Eis a cartela inicial de *Mutirão*, primeiro dos curtas da trilogia, que resume muito bem o papel desempenhado pelas canções coletivas registradas e a visão do diretor acerca de sua importância:

“A instituição do trabalho coletivo tem caráter universal,
Aparecendo em todos os países
Sob distintas formas de socialização.

A tradição do canto de trabalho coletivo no Brasil,
Onde influências indígenas
Se misturam às dos europeus e dos africanos,
Subsiste, com dificuldade, principalmente nos meios rurais.

Mutirão,
Adjuntório, bandeira, tração, faxina, ajuri, batalhão, boi,
São algumas das denominações
Que exprimem diferentes formas de trabalho confraternizado,
Colaboração vicinal,
Ajuda mútua que se pratica em benefício de alguém,
Realizando-se trabalho que para um só indivíduo
Seria extremamente penoso ou difícil.” (MUTIRÃO, 1975, grifos da obra).

Notam-se, das características descritas a respeito das canções, muitas consonâncias com as qualidades do que pode ser chamado por coralidade: práticas coletivas que se estabelecem no jogo entre o indivíduo e seus companheiros de trabalho de forma solidária; influências culturais múltiplas; o aspecto solidário construído pelas canções; a identificação coletiva de coletividade

daqueles que ali trabalham na terra; até mesmo a eminência de extinção dessas canções por conta da modernização do campo, o abismo que forma a matéria da presença desses registros nos curtas. Essa e tantas obras de Hirszman que dialogam com a força coral evidenciam, também, um fato importante para se entender a coralidade do contemporâneo: **ela está frequentemente imbuída de discurso político**. Dessa forma, as alegorias de coletivo em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, que segundo Xavier (2013), são identificadas pelo diretor “com a parcela da sociedade que se vê como vanguarda política, tematizada a crise de um projeto que reconhece apoiado, de forma imaginária, no ‘povo’ e sua nova consciência” (XAVIER, 2013, p.189), também atestam para o caráter jovem e crítico das manifestações de conjunto no cinema. Falando da obra de Glauber em conjunto com *Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzele, Xavier (2013) coloca:

Diagnosticando a inconsistência geral dos processos, na política ou no próprio cinema dominante, o festo filmico irrecuperável vai se articular à observação de figuras transgressoras. Elas vivem experiências-limite, mas em um contexto em que a própria dissolução da história como teleologia não permite mais o retorno imaginário de um sujeito histórico aqui inexistente: o povo-nação consciente preparado para revolução. (XAVIER, 2013, p. 195).

Mas se nesse caso a festa carnavalesca, diversa e jovem de *Terra em transe* não se traduz criticamente em utopia, a face revolucionária de um conjunto plural, festivo e às margens se revela em *Boi de Prata* (1981), de Augusto Ribeiro Jr., o outro lado da influência histórica das representações coletivas da cinematografia nacional: produções alternativas e transgressoras que encontram na multiplicidade de um povo uma forma de vida resistente, aos moldes corais, que irá, como no caso do filme mencionado, influenciar a coralidade de obras contemporâneas: como *Bacurau*, cujos traços e afinidades com o filme de Augusto são múltiplos e profundos. *Boi de Prata* retrata uma comunidade do sertão nordestino, filmada em Caiacó, que se vê em ameaça por jovens do sudeste do Brasil que não têm medo de vender aquela terra para agentes estrangeiros, mas cuja transação é violentamente contestada e impedida pelo povo da região, que através de sua cultura plural, politeísta, cristã, ritualística, indígena e sua pulsão de viver, é capaz de defender seus modos de vida e sua terra das ameaças que vêm de fora - através de uma narrativa por vezes caótica, mas sempre precisa, sempre preocupada em evidenciar uma resistência através da ação conjunta de uma comunidade que tem nessa resistência um propósito em comum.

Seja da maneira que for, essas e tantas outras influências revelam uma das mais pungentes características da aparição da coralidade no cinema brasileiro contemporâneo: seu caráter contestador. Inevitavelmente, a manifestação coral desses filmes parece sempre, de um modo ou de outro, revelar um conjunto cuja função cênica é desafiar, ora as instâncias individuais também em cena, ora os modos de produção ou de narrativa tradicionais do cinema, ora o próprio espectador. Os curtas-metragens de Leonardo Mouramateus são frequentemente fortes exemplos disso: em *História de uma pena* (2015), acompanhamos uma sala de aula formada por um conjunto de alunos questionador, irreverente e insatisfeito que se coloca em constante conflito com a solitária figura do professor.

A obra inicia-se em uma cena romântica entre dois jovens que, deitados em meio à natureza, conversam sobre amenidades e experiências amorosas passadas. Se há a ligeira possibilidade de se compreendê-los como protagonistas, porém, é na cena que se segue que somos apresentados ao foco principal do curta: um a um, os alunos entram em sala de aula e tomam seus lugares. A apresentação do coletivo central do filme, em particular, demonstra a coralidade de um conjunto que se constitui de indivíduos, sem dúvida, únicos: conforme vemos cada um dos jovens passar pela porta, um a um, vemos seus rostos, seus corpos e cortes de cabelo, as roupas que vestem; observamos suas maneiras de andar, suas brincadeiras, seus temperamentos. Entendemos cada uma daquelas individualidades, cada uma daquelas vontades e desejos, ao mesmo tempo que os entendemos enquanto grupo. Individualidades essas que não têm medo nenhum de vocalizar: assim que a aula se inicia, o professor substituto, interpretado por Caetano Gotardo, pergunta sobre os dois alunos que estão ausentes na aula. Wagner, um dos alunos interpretados por Jesuíta Barbosa, e Bárbara, aluna interpretada por Geane Albuquerque, explicam a ele que os colegas não estão presentes pois roubaram um carro.

Estabelece-se um jogo curioso entre os alunos e o professor: em postura irreverente, Wagner e Bárbara questionam a decisão de que os alunos faltantes sejam expulsos, restando apenas uma aula para o encerramento da matéria. Logo em seguida, Wellington, outro dos alunos, inicia uma série de questionamentos sobre a vida pessoal do professor. A postura dos estudantes, principalmente no caso de Wagner e Bárbara, é uma oposta ao comportamento tradicional esperado em aula, mas uma que parece, em certos sentidos, mais honesta com aquele grupo de personagens em si, e, talvez, até mesmo uma mais próxima da realidade: eles protestam a respeito das notas zeradas pelas lições de casa que não fizeram, questionam o fato do professor

sequer ser do mesmo estado que eles, bufam quando acham a aula desinteressante e chegam até mesmo a pedir para que ela seja encerrada mais cedo. Vale notar, contudo, que o grupo dos estudantes não é homogêneo: se os protestos mais diretos são vocalizados por Wagner e Barbara, Wellington adota uma postura mais curiosa, senão questionadora, enquanto Mairton permanece quieto, apenas reagindo aos acontecimentos que se desenrolam na sala. Sara, a única dos estudantes que fez a lição de casa requisitada pelo professor, lê seu poema, que dá nome ao filme, para toda a sala. Cada uma das particularidades é conscientemente apresentada por Mouramateus, montando um coro que ao mesmo tempo se une em seu papel de contraponto à figura do professor, mesmo quando de forma silenciosa ou sutil, e se complexifica através das inconsistências interiores. Quando cada um daqueles alunos fala, eles não falam pelo grupo, mas por si e por intermédio de suas unicidades; mas o ato da comunicação, o dizer presente daquele momento, é o que exprime a unidade daquelas diferentes vozes – talvez, inclusive, a do próprio professor – e ela evidencia a preocupação primordial do que se desenrola em cena: não o contexto narrativo maior, mas o próprio momento em si. Conforme crítica feita ao filme, “estamos interessados em entender as relações e o contexto mostrados na tela no momento, a dinâmica entre alunos e professor, a tensão que existe entre eles e se ela vai explodir em algum momento” (GLÊNIS, 2015, s/p).

Wagner: Professor, sem querer ofender você, mas... Eu gosto da sua poesia, da aula de poesia e tal... Fiquei até mais romântico, e tal... Mas a gente tá aqui, professor, não é muito pra assistir... a gente tá aqui porque a gente quer passar de ano, entendeu? Hoje é o dia que ninguém nem quer sair de casa direito, acho que o senhor pode pegar essa ideia, pegar o nome de todo mundo, como se a gente tivesse – não que a gente não esteja aqui, a gente está aqui – mas a gente não vai ficar muito tempo aqui, só um pouco menos. Agora o que eu acho que a gente podia aprender, absorver, da aula, já aconteceu, a gente já usufruiu do diálogo...

Barbara: Professor, entendeu, o senhor tem o poder, o senhor abre aí a frequência, bota aí o nome dele, meu, o da chata, desse aqui também, tudo certo—

Professor: Sarah! Sarah!

Barbara: Porra, professor, não posso nem falar...

Wagner: Daqui a pouco você vai esquecer de tudo isso, esquecer da gente...

(*HISTÓRIA DE UMA PENA*, 2015, transcrição dos diálogos).

Torna-se evidente que, ao tomarmos o conjunto de alunos como coro, ele se estabelece em cena em direta contestação à figura do professor. Notando que essa posição não é, por si só, compartilhada entre cada um dos indivíduos que o constituem – pois não são todos que explicitamente vocalizam para que a aula acabe, dado Sara escreveu a poesia pedida pelo professor – mas sim pelo conjunto que se estabelece naquele momento, em manifestação orgânica ou não, imposta pelas hierarquias em aula ou não. O próprio fato desse coro não se

estabelecer homogêneo indica que, por vezes, ele contesta a si próprio— característica que vaza pelas pequenas frestas, como quando Bárbara se refere à Sara como “chata” — e que o propósito de seu estabelecimento cênico no filme é, em primeiro lugar, o de chacoalhar qualquer ordem pré-estabelecida, qualquer pressuposto dentro e fora da obra. Pois se ele se posiciona contestador das personagens em si, o é também do público: reflete, afinal, o espelho de volta para o espectador, o força a refletir e questionar acerca da própria natureza da manifestação coral em tela. “Por que esses alunos são obrigados assim a assistir aula? Por que são obrigados a estar ali?” São questões que logo tornam-se, à cabeça do espectador, “Por que instituições de ensino se dão à essa maneira? De que valem as notas, afinal?”

Esse espelho se reflete mais forte, talvez, alguns momentos depois, em que esse mesmo grupo de jovens é obrigado a jurar à bandeira para se dispensar do serviço militar obrigatório. Durante a fala pronunciada pelo militar e obrigatoriamente repetida por aqueles que devem ser dispensados, o grupo não consegue manter postura séria ao proferir aquelas palavras que não pertencem às suas vozes, e ri. A contestação se demonstra, talvez, a comunidade em negativo exposta pelos teóricos europeus do teatro: uma coralidade que contesta sua própria manifestação e, portanto, contesta a própria natureza dos agrupamentos impostos de corpos da vida real – comunidade, nação, sala de aula.

É interessante notar, em *História de uma pena*, que apesar desse posicionamento frequente de contestação, é quando esses corpos se ajuntam não por imposição ou obrigação, mas por interesse e de forma aberta, que suas vozes têm liberdade para se expressar. Se Sara se interessa pela aula a ponto de fazer a lição de casa, ela pode ler sua poesia para os outros alunos, e até mesmo Wagner – figura de constante desinteresse e irreverência – pede para que todos façam silêncio para ouvi-la. Momentos depois, é quando o próprio Wagner está bebendo no carro com seus amigos, que ele se sente livre para contar suas histórias de amor. Parece que, se a coralidade em cena contesta sua própria natureza, ela também não demonstra que sua presença é, necessariamente, impossível: senão, ela aponta que o próprio abismo que é sua matéria-prima pode ser lugar a se viver, que sua natureza é a eterna mobilidade de seus agentes.

A coralidade da cena contemporânea brasileira contesta não só tradições institucionais – o âmbito do conjunto -, mas também as identidades que constituem os indivíduos. É o caso de *Vando Vulgo Vedita* (2017), outro curta de Leonardo Mouramateus em conjunto com Andreia

Pires. Nessa obra, acompanhamos um grupo de jovens que, diferentemente de *História de uma pena*, não possuem nome estabelecido; ou, talvez, possuem um nome em comum: Vando. Através de uma narrativa bem mais aberta do que o curta mencionado anteriormente, acompanha-se esse grupo de jovens dos mais diversos corpos, sexualidades e comportamentos percorrendo diferentes espaços de Fortaleza, no Ceará: de um salão de cabeleireiros, à casa da mãe de Vando; da praia, às ruas da cidade à noite. O fio condutor da obra é, talvez, o que se provoca dessas interações entre o grupo de jovens e os lugares por onde passam, lotados pela presença deles, mais do que outra coisa. Vê-se, então, um salão de corte de cabelo cheio onde todos do grupo tingem o cabelo da mesma cor – enquanto contam histórias e conversam – unindo-os como grupo através desse indicador visual que é capaz, por outro lado, de não abstrair por completo o estilo de cabelo e de roupa particular de cada um. Mais tarde, esse mesmo grupo se encontra na casa da mãe de Vando (a figura ausente que dá título à obra). Enquanto alguns conversam com ela sobre o filho, outros percorrem a casa no plano de fundo, brincam com objetos, assistem à televisão e brincam de luta. A presença múltipla e avassaladora desse conjunto da primeira parte da obra se demonstra inevitavelmente notada; curiosamente, contudo, ela não necessariamente os impacta, os transforma, senão tece uma relação de ocupação impermanente, percorrendo tais lugares como um *flaneur* de Baudelaire; sem, talvez, o sentido de não-pertencimento de tal figura literária.

Mas se até aqui não se torna estritamente evidente qual é o âmbito individual do caráter contestador da coralidade da obra, é na segunda metade que isso se revela. Até agora nos foram dadas algumas pistas sobre a figura misteriosa que dá título ao filme, Vando: em uma cena, todos os jovens vocalizam, um a um, onde o conheceram; a mãe de Vando, em sua casa, conta histórias sobre ele e indica seu desaparecimento. A construção cênica é dada de tal forma a conscientemente plantar dúvidas no espectador, fazendo-o questionar se Vando seria, talvez, algum dos jovens em tela, ou, talvez um amigo em comum, sem que se aponte para nenhuma resposta concreta. Eis, afinal, que Vando é todos e também ninguém: após a praia, seguem-se sequências mais narrativas, performadas pelos mesmos jovens, em que um casal se despede nas ruas da cidade à noite e um deles, após pichar um muro, é abordado pela polícia (também interpretada pelos jovens). É uma brincadeira de imitação, mas uma muito séria: a abordagem da polícia se dá de maneira violenta, com xingamentos homofóbicos, agressões físicas, insultos; desprevenido e sem armas para se defender, o jovem é colocado em situação de tortura, onde a polícia pinta seu rosto com o cano de tinta que, antes, era usado pelo jovem para pichar.

Delineia-se, nessas sequências, a compreensão de que Vando é essa figura, e que ele desapareceu após essa abordagem violenta da polícia. Mas como a diegese se estabelece através do jogo da imitação, imbuído de força coral, alguns cortes sutis e truques de câmera substituem os atores que performam Vando, no caos estabelecido na cena, em diversos momentos, sem que essa substituição seja explicitada dentro do contexto.

Se a figura de Vando estabelece-se de forma mais clara no contexto narrativo, a encenação conjunta adiciona novas camadas de compreensão através da incerteza. O rosto manchado de tinta que dificulta a identificação dos rostos, a câmera na mão que acompanha o movimento caótico da performance, os cabelos todos loiros dos jovens no curta, são só alguns dos artifícios corais que operam, através da incerteza, para a noção de que Vando não é só aquela instância particularizada narrativamente, mas pode ser todos aqueles que o interpretam – é a tradução da dúvida real que se instaura, afinal, na cabeça dos jovens de Fortaleza que percorrem as ruas à noite, sob risco de serem, de fato, violentados por abordagens policiais⁴⁷, todos jovens que podem muito bem ser os atores e atrizes do filme. Eis que a figura contestadora não é necessariamente o coro, o conjunto de pessoas na obra – esse é capaz de atravessar os espaços por onde passa sem contradição; é capaz de viver, conversar, beijar e brigar em constante brincadeira que, mesmo não esvaziada de pequenos conflitos, é em sua totalidade um conjunto em comunhão. A figura contestadora, no caso, é a instância narrativamente individual, paradoxalmente banhada no espírito da multiplicidade coral, mas que tem nome, tem mãe, tem amigos: Vando. O jogo das trocas de intérpretes, um dos sinais da coralidade que se joga no abismo entre indivíduo e conjunto, abraçando-se à ambos os espectros, questiona a violência policial, a repressão da liberdade de expressões individuais, a punição das múltiplas sexualidades possíveis. Contesta-se em grupo, elege-se um trágico mártir: aquele que representa as aflições coletivas, mas que tem presença concreta, existe. Uma identidade, mesmo que difratada. Eis, afinal, o que parece ser um aspecto da modernidade, constantemente explorado pela coralidade, que é digno de nota dentro do caráter contestador dessa aparição: a questão da

⁴⁷ Em entrevista sobre o filme, a diretora diz: “A gente vive muito em Fortaleza, o Ceará é grande demais pra gente falar aqui. Fortaleza é uma capital pobre gerada por pessoas muito, muito ricas. Diria que é uma cidade dividida por classe e consequentemente por cor. Mas para além disso, há um movimento de muito potencial que é gerado nos espaços de produção, aqui tem muita violência, mas também há muita iniciativa, há amor nos processos, o que gera muito público, muita gente querendo ver o que se faz. Os casos dos jovens que recebem tinta na cara ao serem flagrados pela polícia, é algo muito visto na Cidade, isso é um caso pessoal. É pessoal demais ter tantos jovens sendo mortos pela violência, nas noites daqui. Não consigo não ser parte disso.” (disponível em: <https://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Acesso em: 15 set. 2022.)

identidade em tempos de globalização, híbrida em sua natureza, múltipla em sua medida colossal; ela também é matéria-prima das explorações corais da modernidade e, no caso do curta de Andreia Pires e Leonardo Mouramateus, é concretizada na figura titular.

Diferentemente da tragédia grega, o protagonista não é uma figura externa ao coro, mas está inserido nele, é parte constituinte de seu conjunto; se vê isso também em *Temporada, Corpo Elétrico* e outros. Essas individualidades, mesmo que tenham maior atenção da câmera, frequentemente possuem arco narrativo, relevância na tela e desenvolvimentos equiparados a outras personagens que constituem o mesmo grupo. Em *Corpo Elétrico*, por exemplo, temos uma personagem mais delineada como protagonista na figura de Elias. Contudo, seu perfil mais observador e quieto, ao menos quando em contato com outras personagens no âmbito do emprego, e as divagações narrativas que focam nas histórias de seus companheiros de trabalho (Wellington e sua personalidade mais ativa dentro da cena, o desenvolvimento da relação amorosa entre Fernando e Carla) operam para uma difração da importância efetivamente narrativa do papel do indivíduo, ao menos em uma perspectiva de interesse a se provocar no espectador, à moda do filme coral de Labrecque (2017). Talvez, quando uma figura protagonista se delineia em obras corais no cinema contemporâneo brasileiro, elas parecem seguir, por vezes, a tendência contemporânea de modos de habitar transitórios e uma certa estética do desaparecimento, conforme apresentada por Silva (2018) – entretanto, no contexto da coralidade, não só o espaço é responsável por fazer desaparecer essas identidades ou se estabelecer como presença em estado de transitoriedade, mas também o conjunto.

A respeito do caráter contestador do coro, porém, há de se notar uma certa herança de seu papel no teatro, ao menos em algumas obras. Pavis (1996) descreverá a força de contestação do coro:

O caráter fundamentalmente ambíguo do coro – sua força catártica e de culto, de um lado, e seu poder distanciador, de outro – explica que ele tenha se mantido nos momentos históricos em que não mais se crê no grande indivíduo sem conhecer (ainda?) o indivíduo livre de uma sociedade sem contradições. Assim, em BRECHT ou DURREN-MATT [...], ele intervém para denunciar o que ele teoricamente deveria representar: um poder unificado, sem discussões internas, presidindo os destinos humanos. Nas formas “neo-arcaicas” de comunidade teatral, ele não representa este papel crítico; ele encobre o costume do grupo solidificado, e que celebra um culto. (PAVIS, 1996, p. 74-75).

Assim no cinema: o final de *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, rompe a coralidade construída ao longo de toda a obra. Após acompanharmos os dramas individuais, coletivos, as lutas sociais e as relações múltiplas do conjunto de habitantes da ocupação do centro de São

Paulo apresentada na obra, uma intervenção policial ataca o prédio e expulsa seus moradores de lá, em um conjunto de cenas que fecha a obra e evidencia a impossibilidade de se estabelecer uma comunidade, ainda mais aquela formada por corpos periféricos – imigrantes, de baixa renda – no Brasil contemporâneo; de políticas opressoras e segregadoras, que combatem as liberdades individuais e coletivas de seus próprios habitantes. Também em *Branco Sai, Preto Fica*, que mantém ao longo de toda sua duração seus três protagonistas separados um do outro, em narrativas próprias, mesmo que eles dividam um passado em conjunto, destruído também por ação policial opressiva e segregadora. Se a coralidade dessas obras pode se apresentar por ora mais complexa, com sutilezas que não necessariamente apontam para a impossibilidade total do estabelecimento de uma comunidade, essa característica contestadora que opera através dessa ambiguidade da presença do coro, é, sem dúvida, utilizada quando a intenção é criticar políticas públicas e a sociedade de maneira mais direta, precisa, incisiva. No filme de Adirley Queirós, por exemplo, a impressão final que temos é uma oposta à impressão do final da obra de Eliane Caffé: o lançamento de uma bomba que explode o planalto de Brasília, a esperança de resistência e restituição do coletivo apresentada, mesmo que de forma breve, senão sonhadora.

Mas não se desconsidera um outro lado, uma potência coral dos modos não contraditórios de sua presença em cena. Se em tantas obras brasileiras contemporâneas enxerga-se essa coralidade crítica de existência impedida, em tantas outras se enxerga um conjunto estabelecido na imagem que não é, de forma nenhuma, contraditório nesses mesmos termos - tal qual Pavis (1996) aponta quando menciona as formas “neo-arcaicas” do teatro. Muito mais aliadas às noções de uma comunidade em confluência de Bispo (2015), ou mesmo uma representação panorâmica tal qual descrita por Labrecque (2017), essas obras não apresentam uma comunidade em crise, mesmo quando à margem da sociedade, e, sim, uma experiência que passa muito mais à exploração de um cotidiano em conjunto vivo e presente, inegavelmente ali. Obras como as mencionadas *Tatuagem*, *Corpo Elétrico*, e também os diversos trabalhos realizados em conjunto com as tribos indígenas do projeto do Vídeo nas Aldeias, como o curta-metragem *No caminho com Mário* (2014, Coletivo de Cinema Mbya-Guarani), e outras obras que exploram a relação de comunidade e terra realizada na perspectiva de grupos indígenas no Brasil em um geral, contestam não a impossibilidade de um cotidiano em comunidade, mas, talvez, um aspecto outro.

Em específico, no contexto contemporâneo, ao apresentarem um conjunto múltiplo, ou coeso, ou ao menos presente, essas obras comentam, direta ou indiretamente, com ou sem intenção, acerca do próprio ato de se considerar as manifestações em conjunto, dentro do âmbito artístico, como impossibilidades. Se é um ato de resistência e perduração da memória, principalmente por parte das obras que se desenvolvem no contexto indígena e de outros contextos de povos cujas culturas se opõem às noções ocidentais do que se institui uma comunidade ou um conjunto, é também um desafio a certas perspectivas tradicionais do fazer filmico no campo da ficção. Silva (2018) comentará acerca de obras que operam em uma estética do desaparecimento, através da noção de imagens que se formam pelo poder da figurabilidade, que são capazes de romper a representação e provocar rastros no visível:

O que está em jogo na figurabilidade é uma dialética que burla as tiranias do visível (e da imitação, como sistema organizado de códigos) e do legível (da iconologia, que atribui sentido a cada objeto visto) ao colocá-las em movimento com a amplitude do visual e da figura. A figurabilidade permite à imagem uma ruptura em sua “caixa da representação” [...]. Isto implica dizer que uma imagem não se resume a ser apenas objeto de saber (aquilo que é evidente, claro, visível aos nossos olhos), mas também do não-saber (o valor virtual do que apreendemos no visual). [...] O jogo da figurabilidade não é uma dialética que procura resolver as contradições, mas ultrapassar oposições, colocando-as em movimento, em tensão. (SILVA, 2018, p.19).

Essa operação da figurabilidade, sem dúvidas, pode ser traduzida para o campo da coralidade: é o abismo entre indivíduo e conjunto que está o que ela chama de “não-saber”, é nele que se encontra a ruptura da representação: uma coralidade que não é comunidade, de um lado, e uma identidade que é dissolvida, do outro. Nesse sentido, a operação coral dessas obras é o oposto do que considerei no início como a tradição cinematográfica brasileira de representação em conjunto – uma outra forma, ao menos, de analisar criticamente as possibilidades estéticas do cinema. O papel da coralidade contemporânea, ao menos o que se desdobra cada vez mais na atualidade, parece se revelar grande potência nessa quebra de tradições. Labrecque (2017), em certo sentido, atribui a mesma leitura no contexto do cinema mundial, ao apontar a coralidade como questionadora das tradições narrativas hegemônicas. Mas outros aspectos merecem ser explorados acerca do que se contesta no âmbito das tradições narrativas cinematográficas. Uma breve reflexão a seguir.

4.3 Coralidade e conflito narrativo

No âmbito da narrativa, a coralidade não apenas promove uma trama em rede e a aparição de múltiplos personagens de igual relevância. Outra de suas relações importantes, talvez justamente pelo seu caráter contestador, se dá quando ela se encontra com aquele que parece ser um dos elementos mais fundamentais de uma narrativa, ao menos aos olhos contemporâneos: o conflito. Sem dúvidas, a coralidade frequentemente aparece em cena com o propósito de entrar em choque com determinada vigência: ao evidenciar os abismos econômicos que separam classes sociais e diferentes cores de pele; ao questionar o papel das identidades no contexto de um mundo globalizado; ao propor novos métodos e concepções criativas de produção de obras artísticas. A respeito de uma história dentro de uma obra, então, ela sem dúvidas agencia e é agenciada por divergências entre personagens, repressões policiais e uma ampla gama de relações que promovem essa colisão direta entre duas instâncias diferentes. Há de se considerar, porém, que mais interessante do que entender essas instâncias em que o conflito é motor da agenciamento coral, é, talvez, abrir os olhos para o oposto: vez ou outra, a coralidade agencia suas narrativas em total recusa dessa ideia de conflito, operando por meio de outras formas o desenvolvimento de suas tramas.

É algo que me fascina pessoalmente a possibilidade de uma narrativa que não se agencia através de conflitos. Admito, então, certo olhar tendencioso para essa noção que, às mesas de bar, discussões em aulas e palestras, parece ser muito mais polêmica do que uma vez acreditei que de fato seria. A máxima informal, disseminada nas salas de roteiro e discussões acerca do assunto, parece de fato ser a de que “não existe narrativa sem conflito”. A coralidade, contudo, me apresenta o que parece ser uma ótima maneira de vislumbrar essa possibilidade – ao menos na perspectiva da crítica e análise fílmica – de se compreender uma narrativa que se desenvolve através de outros elementos agenciadores de sua natureza. Sem necessariamente propor uma análise rigorosa, elaboro nas páginas a seguir uma reflexão aberta acerca de como essa relação pode se delimitar dentro do cinema, oferecendo uma perspectiva de análise das narrativas fílmicas que pode operar por outras apreensões de sentido.

A posição do coro nas narrativas das tragédias gregas, sem dúvidas, é o primeiro dos elementos que pode contribuir para a possibilidade de algo que se move independentemente dos conflitos postos em cena: não é, afinal, o coro quem tradicionalmente é agente motor da narrativa, então muito menos é ele quem sofre as tramas e viradas da história no senso tradicional: esse papel é

dado ao herói, como é muito sabido, aquele ao qual o coro serve muitas vezes de contraponto, confidente, comentador. Ainda mais distante é essa relação no drama burguês da modernidade, que se preocupa tradicionalmente com os conflitos internos de um indivíduo em prol de sua relação com o coletivo, ao menos em um sentido superficial. Quando a coralidade desloca o conjunto para o foco de uma obra artística na cinematografia contemporânea, então, essa peculiar herança do coro parece se refletir em consequências curiosas para o desenvolvimento dramático: o conjunto da coralidade, para movimentar-se em uma trama, frequentemente não opera pelas mesmas lógicas tradicionais de conflito e desenvolvimento de personagem, pelo menos não aquelas tão presentes nos manuais de roteiros. O coletivo coral não precisa do conflito dramático para a progressão de sua história quando à frente da própria obra.

Claro, muitas representações corais no cinema têm como princípio fundamental o desenvolvimento e a resolução de conflitos, que podem ou não afetar o grupo como um todo ou os indivíduos que compõem suas partes. Em *Bacurau*, por exemplo, todo o princípio básico da narrativa depende do grande conflito entre a cidade e as ameaças externas, e as diversas relações entre um e outro promovem um desenvolvimento narrativo bem aos moldes tradicionais. Então, quando uma das crianças do povoado é morta por um dos americanos em sua caça-jogo, esse acontecimento é a catarse para o que se segue no último ato, na próxima ação narrativa: chamar Lunga, o bandido foragido que luta a favor da cidade, para que todos se preparem, peguem armas e se defendam coletivamente, de maneira organizada, aos moldes tradicionais da ação e da consequência promovidas no jogo narrativo.

A presença da coralidade também não nega a possibilidade de conflitos mesmo quando dentro de obras em que a progressão narrativa não se dê através da apresentação e resolução deles. Tensões, problemas, ações e consequências sem dúvidas aparecem, de uma maneira ou de outra, na maioria das obras audiovisuais. O que busco explorar, aqui, não é uma narrativa que se ausente totalmente de conflitos em suas entranhas, mas sim uma narrativa que não é *movida* por eles; uma onde sua progressão – ou para usar um termo, talvez, melhor apto, seu desenrolar – não dependa deles para que a história seja contada. Antes de se compreender como a coralidade pode apresentar caminhos narrativos de agência que não operam nessa lógica de conflitos, porém, parece necessário ao menos discorrer brevemente sobre como essa relação entre conflito e narrativa se estabelece no pensamento ocidental acerca da arte.

O termo conflito é um bem complexo de se definir, a estrito senso. Tantas são as tentativas de delimitá-lo quanto as de delimitar o termo corralidade: autores diferentes o definem através de intenções diferentes, e suas noções são evocadas mais frequentemente à maneira informal, mais na prática da produção artística ou na crítica direta do que na teorização acadêmica rigorosa. Aristóteles (1996) nunca de fato usa o termo em si para descrever os elementos de uma trama. Para ele, a trama da tragédia se estrutura a partir da ideia de ação.

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem extornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera catarse própria dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1996, p. 36).

São seis os elementos que comportam a tragédia, para o autor: a fábula, que seria o princípio imitador da tragédia, sua alma; os caracteres, aqueles que mostram a escolha em uma situação dúbia; as falas, o componente literário das tragédias, a interpretação por meio de palavras; as ideias, ou seja, a capacidade de exprimir o que, contido na ação, com ela se harmoniza; os espetáculos e o canto, considerados por ele elementos de ornamento da tragédia – curiosamente, talvez aqueles elementos que mais estariam associados ao coro.

A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação, e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. (ARISTÓTELES, 1996, p. 36).

Assim, é para Aristóteles a ação imitada que movimenta as tramas das tragédias, que movimenta os sentimentos evocados pela poética e que agencia e é agenciada pelos personagens em cena. Dessa forma, o autor considera que para a existência da tragédia, a ação é imprescindível. “Não existe tragédia sem ação; sem caracteres, sim.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 37). É, talvez, nas leituras hegelianas da tragédia grega, que se encontra uma noção mais afinada à ideia de conflito atrelada à narrativa.

Para Hegel a tragédia é o conflito de duas posições substantivas, cada qual justificada, mas cada qual errada na medida em que não reconhece a validade da outra posição ou não lhe concede o seu momento de verdade; o conflito só pode ser resolvido com a queda do herói. (ROCHE, 2006, p.12, tradução minha).

Muitas são as ideias do filósofo que podem ser evocadas para se compreender a natureza do conflito narrativo. Interessa-me, por conta dos termos utilizados, a ideia de colisão evocada por ele. Hegel (2001) dirá acerca das situações artísticas:

Todas as situações até agora consideradas, como já foi mencionado, não são elas mesmas ações nem em geral ocasiões para a autêntica ação. A determinidade destas situações permanece em maior ou menor grau o mero estado ocasional ou um atuar por si insignificante, no qual um Conteúdo substancial se expressa de modo que a determinidade apenas se revela como um jogo inócuo, com o qual não pode haver seriedade verdadeira. **A seriedade e a importância da situação em sua particularização podem apenas começar onde a determinidade se apresenta como diferença essencial e, enquanto em oposição contra um outro, funda uma colisão.**

A colisão tem, a este respeito, seu fundamento em uma violação, que não pode permanecer como violação, mas deve ser superada; a violação é uma modificação do estado que, sem ela, é harmônico, modificação que ela mesma deve novamente ser modificada. Todavia, também a colisão ainda não é uma ação, mas ela apenas contém os inícios e os pressupostos para uma ação e conserva, desse modo, enquanto mero motivo, o caráter da situação. Embora também a oposição, para a qual a colisão é aberta, possa ser o resultado de uma ação precedente. (HEGEL, 2001, p. 212, grifos meus).

Independentemente das funções estruturantes que essas noções estabelecem para a visão de arte do autor, interessa-me a forma como ele entende que essas estruturações estabelecem as relações entre si: os termos violação, modificação de estado, oposição e tantos outros que ele utiliza ao longo de sua obra parecem evocar noções de impacto entre dois objetos, ou relações de tensão, discordância, dissonância – todas relações que provocariam o movimento das ações dentro das artes que inferem uma noção de um elemento indo contra outro. A própria concepção dialética do alemão pode esclarecer um pouco essa noção. Afinal, a ideia de se construir uma tese, colocá-la em choque com sua antítese, para provocar o resultado final da síntese, evidenciam, sem dúvidas, a operação agenciada por essa estruturação de pensamento: uma que assume que a diferença entre duas ideias distintas só pode se estabelecer através de um choque, de uma violação; a dissonância das diferenças que é, em sua natureza, provocadora de conflitos internos e externos e agenciada puramente através dessa operação que assume que coisas diferentes estão, necessariamente, em oposição, quando no âmbito do discurso e da arte. Também é curioso pensar como a ideia de que para algo se movimentar, nesse campo da dialética e da estética, é necessária a dependência do choque produzido por essas oposições: à exemplo, a individualidade ideal do herói em oposição ao caráter universalizante do mundo é o que provoca decepções, aflições, e toda a gama de sentimentos conflituosos que movimentam a trama.

No cinema, em especial, a noção que o filósofo evoca é fundamental para a compreensão de diversos aspectos do desenvolvimento da linguagem. Eisenstein (2002), por exemplo, entende a montagem através do choque entre planos. Essa noção, sem dúvidas, influencia a forma como compreendemos a apreensão de sentido do audiovisual enquanto suporte capaz de contar histórias, de maneira fundamental não só para o processo criativo, mas também quanto ponto de guia para a produção crítica da teoria cinematográfica.

O plano é uma célula da montagem.

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem.

O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano?

A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão.

[...]

Recordemos que um número infinito de combinações, na física, é capaz de surgir do impacto (colisão) das esferas. Depende de as esferas serem resistentes, não-resistentes, ou misturadas. Entre todas estas combinações há uma na qual o impacto é tão fraco que a colisão é reduzida a um movimento regular de ambos na mesma direção. (EISENSTEIN, 2002, p.42).

Sem dúvidas influenciado pelas teorias científicas da época, mas também pela noção marxista de que a “história de toda sociedade é a história das lutas de classes.” (MARX, 2012, s/p), Eisenstein (2002) propõe que a montagem é, em sua essência, conflito. Tal agência se assemelha à lógica hegeliana no sentido de que esse conflito se caracteriza por choque, embate, colisão, violação e de que, também, estaria associado ao movimento de partículas e instâncias - inclusive ao movimento coeso, em que todas as partículas andariam na mesma direção.

Então, montagem é conflito.

Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação "imagística" do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em conseqüência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito. Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem. Tal como, em um ziguezague de mímica, a mise-en-scene esparrama-se em um ziguezague espacial com a mesma fragmentação. Assim como o slogan "Todos os obstáculos são vãos diante dos russos" se fragmenta em uma profusão de incidentes em Guerra e paz.

Se a montagem deve ser comparada a alguma coisa, então uma legião de trechos de montagem, de planos, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel ou trator: porque, de modo semelhante, a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme. (EISENSTEIN, 2002, p.43).

Curioso notar a dificuldade para se definir a ideia de conflito sem se utilizar de alegorias ou associações – que acabam por ser, em grande parte, frutos do contexto da época, com menções a motores e a elementos industriais para melhor ilustrar as ideias de colisão e choque que produz

movimento, que agrega continuidade. Igualmente possível seria fazer uma analogia para demonstrar o contrário – um choque que cessa qualquer movimento: imaginemos que esses mesmos automóveis e tratores, agora em direção um contra o outro em uma rua, eventualmente cessam seu funcionamento no momento em que se chocam. A ideia de que um conflito é aquilo que provoca movimento em uma montagem, em uma trama cinematográfica, em uma obra artística é, meramente, uma construção. Uma, porém, que acaba por se tornar completamente arraigada na cultura ocidental – da Europa, às Américas. Muitas outras coisas poderiam, empiricamente, agenciar continuidade, provocar movimento, incentivar a ação dentro de um contexto artístico e discursivo. Por que não pensar uma possível operação entre planos como uma junção, em que uma parte meramente agrega à outra sem provocar choque, mas empurrando uma produção de sentido à outra? ou ambas andando lado a lado? Mesmo outras operações que provocam certo senso de violência: que movimento se provoca quando uma coisa está *distante* da outra? Relações de fricção são relações estritamente atreladas ao choque, ou poderiam se dar também em partículas que entram em contato sem que uma vá contra a outra?

Essencialmente, isso é o que propõe Faucon (2017). Subscrivendo-se à ideia de circunscrever os princípios da montagem sob a lógica da mecânica, como o próprio Eisenstein (2002) o faz à sua maneira, a autora propõe uma teoria da montagem muito mais abrangente, que leva em conta os diversos movimentos que a energia das imagens portariam a partir da edição.

A hipótese é portanto esta: as imagens carregariam uma energia - cujas manifestações são variadas - de que a edição deveria se encarregar, atualizar, ativar e polarizar. Isto implica a análise do jogo de forças em ação nos planos e das transformações e metamorfoses que deles resultam. Qual é a perspectiva desta hipótese de partida, ou seja, seu horizonte e seu caminho? Ela pode ser "verificada" no campo cinematográfico? Ela tem uma virtude explicativa que nos permitiria propor uma nova teoria de montagem? (FAUCON, 2017, s/p, tradução minha).⁴⁸

Dessa forma, ela não considera somente o choque como movimento relacional válido para se entender a montagem das imagens. Certamente, o inclui como possibilidade; mas da mesma forma compreende uma repetição de movimento, um rolamento energético de um plano a outro e outras forças vetoriais e mecânicas que agenciariam o movimento das imagens. O plano, sob

⁴⁸ *L'hypothèse est donc celle-ci : les images seraient porteuses d'une énergie – dont les manifestations sont variées – que le montage devrait prendre en charge, actualiser, activer, polariser. Ceci implique l'analyse du jeu des forces en action dans les plans et des transformations et métamorphoses qui en découlent. Quelle est la perspective de cette hypothèse de départ à savoir son horizon et son trajet ? Peut-elle être « vérifiée » dans le champ cinématographique ? A-t-elle une vertu explicative qui permettrait de proposer une nouvelle théorie du montage ? (FAUCON, 2017, s/p).*⁴⁸

essa ótica, vibra em energia, e cabe ao montador – que não deixa de ser, para ela, o primeiro espectador do filme – desencadear essa energia e compreender seu movimento, entendendo, primeiro, qual é a força que um plano exerce sobre outro. Na verdade, essa energia não necessariamente precisaria se desenrolar apenas através de uma relação de cortes – Faucon (2017) considera a montagem para além disso, e oferece a possibilidade de compreender um agenciamento de montagem e movimento dentro do próprio plano em si: encarnado, por exemplo, na agenciamento magnética que uma personagem em cena possa ter, atraindo ou repelindo outros elementos conforme a energia que transmite. É uma forma de se enxergar a montagem que pode ser muito cara à coralidade: poderia se compreender, por exemplo, a agenciamento das energias e dos movimentos que elas provocam, dentro da própria ótica da montagem, a partir das forças de atração e repulsa que personagens inferem dentro do contexto de um grupo. Ótimo exemplo disso é a sequência da saída dos trabalhadores da fábrica de tecido em *Corpo Elétrico*:

Figura 5 - Saída dos trabalhadores da fábrica de tecido



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2015, Marcelo Caetano. Frame extraído de cópia digital.

Em uma mesma tomada sem cortes, começa-se a sequência com uma conversa entre Elias e Fernando – a quem o primeiro está romanticamente interessado. O segundo logo tem que atender ao telefone, afastando-se do primeiro que, carregando consigo a vontade de não ficar sozinho, movimenta-se até Andressa e Carla, onde se mantém em conversa até que Wellington chega para participar do assunto também. Enérgico, porém, Wellington está em busca de uma bebida e logo parte para a próxima roda de conversa, em que dois de seus colegas falam sobre o casamento de um deles. Anderson logo se aproxima, interessado no assunto e querendo “tirar sarro”, até que ele é puxado por Cristina para conversar, e os dois se fecham em uma conversa apenas com um e outro, em um movimento de afastamento do grupo. Progressivamente, porém, a maioria das rodas de conversa vão se unindo, e, ao final, todos caminham juntos em direção ao bar – Exceto por Fernando e Carla, que conversam juntos afastados do resto, ao fundo do quadro, indicando o interesse romântico entre ambos que se desenvolverá ao longo da trama, em oposição ao interesse de Fernando por Elias, que vai se afastando.

Estabelece-se então, na tomada, uma rede de movimentos energéticos dentro do quadro que, no contexto da teoria da montagem de Faucon (2017), revela a trama complexa de movimentos e forças em que uma personagem interage com a outra e revela, dessa maneira, as relações e os interesses de cada uma; em particular, no caso em específico, um jogo de energias que não se promove através do conflito entre uma parte e outra, mas é puxado e afastado através de outras lógicas de movimento. Sem dúvidas, o próprio nome da obra – *Corpo Elétrico* – atesta para essa energia em potencial vibrando dentro dos corpos e planos que vemos passar ao longo do filme e que interagem de maneiras múltiplas e progressivas.

Mesmo que uma menção direta ao conflito não seja concretizada, paira na teoria e no pensamento ocidental acerca da narrativa sempre, de um jeito ou de outro, essa noção de que se provoca movimento e interesse apenas através de choques, violações ou dissonâncias – essas, quase sempre, operadas através de um desejo que é frustrado ou pela ideia de que duas coisas diferentes somente podem se relacionar entre si através do conflito. E essa interpretação, frequentemente, sobrepõe-se a tantas outras noções já elaboradas acerca do que se constitui uma narrativa. Bordwell (2007), por exemplo, não menciona em um primeiro momento a ideia de conflito para estruturar sua visão acerca do tema. Tomando uma abordagem sob a perspectiva cognitiva da recepção de uma narrativa, ele prefere entender a progressão de uma narrativa a

partir da ideia de que, de um momento a outro, do começo ao fim, se estruturam os acontecimentos de uma história através de mudanças.

Por isso, proponho um modelo inferencial de narração. Em vez de tratar a narrativa como uma mensagem a ser decodificada, tomo-a como uma representação que oferece a ocasião para uma elaboração inferencial. De acordo com o modelo de espectadorialidade que ofereci anteriormente, sugiro que, dada uma representação, o espectador processe-a perceptualmente e depois a elabore nas bases dos esquemas que ela ou ele tem em mãos. Estes esquemas não são necessariamente códigos no estrito senso, porque muitos são estruturalmente soltos, semanticamente vagos, e abertos. Mesmo assim, a elaboração também não é totalmente uma questão de gosto individual. Se você e eu virmos um condutor pegando uma garrafa e dando guinadas com seu carro ao longo da estrada, provavelmente ambos provavelmente suspeitaremos que ele está ébrio. A conclusão não é garantida: A garrafa pode conter chá gelado, e ele pode estar evitando uma morte na estrada não podemos ver. Mas a nossa inferência [...] é mais plausível. Os filmes baseiam-se centralmente em diversidade de inferências; é uma das formas pelas quais as narrativas se trocam com o conhecimento do mundo real. (BORDWELL, 2007, p. 9., tradução minha).

Essa compreensão adota noções abertas o suficiente para não se demonstrar dependente da ideia de conflito, ficando muito mais na agenciamento inferencial operada pelo autor e como ela se desdobra na cabeça daquele que recebe a narrativa. No máximo, essa concepção, que considera a narrativa como uma compreensão guiada, parece depender do fato de que, a fundo, toda história acaba por promover mistério, ou que dependa demasiadamente de *plot twists*. De qualquer forma, é a respeito desse assunto que Bordwell (2007) assume sua ligação com a noção de conflito em uma teoria que, até então, parece operar por outras vias:

Sternberg demonstra que qualquer ação da história depende de lacunas e erros de cálculo: ‘Sem ignorância, sem conflito; e sem conflito, sem trama’. Ele cita Henry James: ‘se nunca fossemos surpreendidos, nunca se teria uma história para se contar sobre nós’. A interação entre o espectro de conhecimento do agente e o nosso molda a curiosidade, o suspense e a surpresa que nós sentimos ao engajarmos com a história, independente de isso incluir um corpo na biblioteca ou não. (BORDWELL, 2007, p. 14, tradução minha).

É curioso notar aqui que essa citação de Sternberg toma por dado que ignorância e conflito estão intrinsecamente ligados, bem como conflito e trama. Toda falta de conhecimento é necessariamente uma violência, um choque? Estou de fato em conflito por não saber que horas são na Malásia, mesmo morando no Brasil? É possível inverter o jogo nessa concepção de narrativa. Ao invés de tomar as inferências pelo que não se sabe, pela ignorância, por que não as tomar pelo que de fato se infere, pela reflexão? O jogo, talvez, poderia ficar assim: sem reflexão, não há mudança; sem mudança, não há trama.

Mais importante do que tecer críticas a concepções de narrativa e elaborar alternativas possíveis e viáveis, porém, o objetivo é tornar claro o quão profundamente estão associadas as ideias de conflito e de trama no pensamento ocidental, tornando dependentes de conflito diferentes teorias acerca de narrativa que não necessariamente se fundamentam nessas ideias de choque, colisão e violação, como é o caso das ideias de Bordwell. Chega ao ponto de que essa noção de conflito passa a significar virtualmente **qualquer** agência narrativa. Expandem-se totalmente as barreiras do que se entende quando se fala em conflito para adequar qualquer narrativa mais difícil de ser explicada por ele. Parece ser uma questão do que se escolhe priorizar e abandonar quando se analisam as tramas de determinada obra, mais do que uma condicional da elaboração de uma história por si só. Ou, talvez, de forma mais estranha, considerar qualquer tipo de conflito no desenrolar da história da chuva em *Regen* (1929), de Joris Ivens. A alternativa, nesse caso, seria desconsiderar qualquer forma de narrativa no curta. Mas será mesmo que não há história nenhuma a ser desvelada na obra? Em outros exemplos: na filmografia de Apichatpong, o conflito é tão fundamental para o desvelar de seus enredos quanto o são a espiritualidade das relações estabelecidas em quadro?

Conflito não é, diferentemente do que se costuma acreditar, sinônimo de mudança; certamente não o é de diferença. Mesmo que se abstraia o conceito, ainda se carregam algumas noções, ao menos no campo do discurso, de que é inevitável essa operação de choque dentro de uma narrativa. Por que permanecer utilizando o termo conflito, e somente ele, quando outras palavras e operações poderiam descrever melhor outras noções narrativas? Sem dúvidas, tal dependência não parece ser necessária. Se o conflito é importante para uma série de estruturas narrativas, também é possível encontrar outras operações fundamentais em outros jogos narrativos. Quando o coro toma o lugar do protagonista, outras possibilidades se revelam igualmente interessantes.

Tomando a coralidade e sua relação com uma progressão de trama que não dependa necessariamente de conflitos, então, segue-se o exemplo do enredo de *Corpo Elétrico*. O longa acompanha um recorte da vida de Elias, jovem criador paraibano que trabalha em uma fábrica de tecidos em São Paulo. Desenrolam-se, ao longo da trama, suas relações de trabalho, amorosas e de amizade. Não que essas relações sejam excludentes uma da outra: companheiros de trabalho são ora amigos confidentes, ora parceiros sexuais; o espaço de trabalho e as relações tecidas nele são também relações familiares, de amizade, de mútuo apoio. Se há um

protagonista bem delimitado que é acompanhado pela trama, sua inserção no conjunto de trabalho e de amizades é tão central para a narrativa quanto sua jornada pessoal; de fato, ambas são indissociáveis.

As relações estão imbuídas de uma coralidade orgânica, permeada por multiplicidades de unicidades e experiências de vida: o conjunto é constituído de pessoas de diferentes nacionalidades, corpos, religiões, sexualidades, cada desejo e presença únicos um do outro, ainda que unidos pelas condições sociais, de trabalho e de lazer. No campo da narrativa, essas diferenças, que poderiam se traduzir em conflito dentro da trama, são, porém, o motor de agenciamentos completamente diferentes: em vez de gerar tensões, grandes desentendimentos ou desejos frustrados, o que se vê ao longo da progressão do filme é um conjunto de relações que vêm e vão em harmonia natural e coletiva, que progride para a união gradual entre um e outro, promovida por eventos que estão muito longe de serem violações ou choques, mas, por outro lado, implicam a possibilidade de uma coexistência através da multiplicidade.

Entendemos, logo de cara, a relação livre que Elias estabelece com seus parceiros sexuais. No início da obra, ele relata um sonho que teve para uma pessoa fora de quadro, a qual vemos só os pés apoiados no peito do protagonista. Momentos mais tarde, temos outras conversas à cama cujos assuntos permeiam outros interesses amorosos, o trabalho de Elias, e um relato sobre um encontro sexual com um segurança de galeria – presumidamente, vemos o início desse relato se desenrolar momentos antes, mas sem vermos qualquer paquera explícita em tela, nos colocamos a imaginar sobre a veracidade do fato. Em meio a isso, conhecemos o ambiente de trabalho junto com Fernando, imigrante de Guiné-Bissau que inicia seu emprego na fábrica de tecidos e é apresentado a cada um dos colegas de trabalho e à função a ser desempenhada por ele. Algumas conversas vêm e vão entre Elias e pessoas do trabalho, amigos e parceiros, e entende-se que há certo interesse amoroso dele para o novo integrante da fábrica, quando vemos que, entre as ilustrações de tecidos e vestidos de seu caderno de desenhos, estão rabiscos do rosto do recém-chegado imigrante. Eis que a liberdade casual de Elias e a expressão fechada e séria de Fernando indicam que há possível fonte de conflito; afinal, até o momento, também está incerto ao espectador o que se sabe a respeito da sexualidade do imigrante. Mas em uma pausa de almoço, na copa da fábrica, é outra a coisa que se desenrola ali: enquanto Elias almoça, Fernando esquenta sua comida no micro-ondas e ambos conversam, sem que dali se desenvolva nenhum ponto de tensão ou choque.

Figura 6 - Elias e Fernando conversam na copa



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2015, Marcelo Caetano. Frame extraído de cópia digital.

Ao mesmo tempo, a relação do grupo de trabalho se torna cada vez mais forte. “A gente começou a se aproximar”, diz Elias a um de seus parceiros, e segue-se uma sequência em que todos do grupo, após terem que trabalhar turnos extras na fábrica, saem juntos para beber – oportunidade que eles próprios e os espectadores têm para conhecer melhor as relações do conjunto e vê-las evoluir. (É aqui, inclusive, que se insere o plano-sequência da saída da fábrica, mencionado anteriormente). Em meio a danças, conversas, comentários e risadas, os companheiros acabam por continuar a festa na casa da mãe de um deles, evento permeado por um curioso espírito de comunhão apesar dos aparentes diferentes gostos musicais, interesses, formas de vida. Vemos que um dos companheiros de trabalho da fábrica vai se casar; vemos as investidas amorosas entre Anderson e Cristina, também colegas de trabalho. Elias aproxima-se de Wellington – mas não sem trocar olhares com Fernando, que parece mais interessado em Carla, uma das companheiras de trabalho – e os dois primeiros acabam dormindo juntos na cama de Anderson, dono da festa, que, antes mesmo de poder ficar bravo, é levado por Cristina para outro canto para que os deixe em paz.

Figura 7 - Elias e Wellington dançam na festa na casa de Anderson



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2015, Marcelo Caetano. Frame extraído de cópia digital.

Alguns dias depois, Elias resolve visitar Fernando em sua casa, perguntando por sua ausência no trabalho. A cena se desenrola, talvez, de uma forma que ninguém espera: Elias pergunta se pode entrar na casa dele, mas Fernando responde que não é possível. Depois da tentativa frustrada, pergunta se, ao menos, o colega não quer tomar uma cerveja. Convite que é aceito, e dá sequência à mesa de bar em que os dois conversam sobre a vida, sobre o trabalho e sobre a relação que cada um tem com suas famílias. Nas entrelinhas, entende-se que nada além de amizade acontecerá entre ambos; curioso, porém, é que tal fato poderia ser apresentado muito mais à maneira de um desejo frustrado, permeado pela lógica do conflito; ao invés disso, o que se tem não parece ser uma frustração tanto quanto uma reatualização da relação entre ambos: Fernando diz que Elias pode ligar sempre que precisar conversar, e Elias entende, sem grandes complicações, que ambos não serão nada mais que amigos. A trama acompanha esse entendimento, e o assunto parece ser esquecido. Continua-se a acompanhar a relação cada vez mais próxima entre o grupo de trabalho e a relação entre Elias, Wellington e seus amigos – Eles vão para festas, pegam sobras de tecido da fábrica para criarem figurinos para Marcia Pantera e seu grupo de *drags* e amigos, conversam sobre as pessoas do trabalho e sobre a vida.

Figura 8 - Elias e Fernando conversam.



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2015, Marcelo Caetano. Frame extraído de cópia digital.

Momentos à frente no longa, no final de ano, os colegas de trabalho fazem um churrasco de comemoração de festas: vemos novamente as diferentes interações do grupo, permeadas de experiências de vida divergentes mas completamente capazes de viver em conjunto: Elias e Wellington não têm problema nenhum, por exemplo, em elogiar os companheiros que jogam futebol que poderiam, talvez, se incomodar com isso; não é o caso. Acompanhamos o desenrolar das relações que foram iniciadas na festa anterior do longa: o relacionamento entre Fernando e Carla parece perdurar, com ela convidando-o a passar o almoço de Natal na casa de sua família; Anderson e Cristina continuam juntos também; Andressa conversa com um dos homens que jogava futebol. Depois que todos estão bêbados, há talvez o maior atrito do longa: Wellington começa a dançar e se aproximar de Anderson, que fica bravo com isso e o empurra para trás. Essa briga, contudo, acaba por dar em nada – e logo todos estão em paz novamente, independentemente dos atritos e desentendimentos. Esse tom de fluxos e acontecimentos que vêm e vão se mantém até o final do longa, na festa de fim de ano, em que todas as pessoas que acompanhamos até o momento, de todos os grupos que Elias faz parte, se unem em um dia à praia.

Figura 9 - Todas as personagens na praia, ao final do filme, comemorando o casamento de dois dos colegas de trabalho



Fonte: *Corpo Elétrico*, 2015, Marcelo Caetano. Frame extraído de cópia digital.

Se esse resumo da história talvez não faça jus às nuances do enredo e dos acontecimentos presentes no filme, muito menos busca apresentá-los em sua totalidade, ele ao menos pretende deixar claros dois movimentos narrativos fundamentais pelos quais a narrativa parece se estruturar: primeiro, no âmbito individual, encarnado na figura de Elias, a ideia de uma trama que parece se dar em fluxo contínuo, cotidiano, com acontecimentos que vêm e vão muitas vezes sem grandes consequências, desejos e vontades que coexistem e movimentam as ações da história em uma progressão intrincada mas que, ao mesmo tempo, se desenrola de forma orgânica, consistente e sem grandes atritos; segundo, no âmbito do coletivo de trabalho e de amizades, a ideia de que mais importante que uma progressão narrativa que derive de ações e consequências, parece ser a ideia de uma narrativa panorâmica, ou em rede, tal qual Labrecque (2017) aponta em seu livro.

De fato, as duas coisas estão ligadas: a narrativa em *Corpo Elétrico* parece muito mais ser agenciada por meio dessa multiplicidade de relações, em que cabe ao espectador construir esses laços que cada indivíduo estabelece com o outro com o intuito de se compreender um recorte de cotidiano, sem necessariamente chegar a grandes conclusões ou resoluções. No caso da obra de Marcelo Caetano, inclusive, essa construção da trama parece ser intencionalmente agenciada por meio de lógicas outras que não a do conflito: é um tema central do filme, sem dúvidas, apresentar um quê de interpretações alternativas ao que muito se vê no cinema; que liberdade sexual, desejos, relações de trabalho amigáveis e indivíduos sem muito em comum podem

coexistir entre si. Pessoas de origens diferentes podem conversar entre si e estabelecer relações positivas, desejos não são frustrados ou realizados tanto quanto se desvencilham de forma contínua, derivando das relações ao invés de serem provocados por elas – se não podem se estabelecer, não há grandes conflitos internos, nem choques nas relações estabelecidas entre as personagens; eles dão lugar a outros desejos, outras vontades, outras relações – o que poderia ser motivo de crise, ao olhar tradicional que se atribui às narrativas, é, na verdade, fonte de algo que parece ser mais natural: a continuidade do cotidiano que deriva desse fluxo de multiplicidades que, no caso do filme, se dá através da natureza coral.

É difícil se considerar para a narrativa em *Corpo Elétrico* conflitos agenciadores da narrativa. Mas, sem dúvidas, um esforço pode ser feito a respeito disso. Pode-se considerar, por exemplo, o relato que Elias faz a Fernando, na mesa de bar: diz que ele nunca foi próximo de sua família na Paraíba. Pode-se, então, entender isso como uma espécie de conflito central: Elias precisa de uma família; encontra-a no ambiente de trabalho. Válido, sim, senão raso: nunca vemos Elias em confronto interno com a relação familiar ausente, e muito menos ela parece ser o primeiro motor de tudo que se desenrola na trama. Essa noção parece desconsiderar a multiplicidade presente na narrativa, elemento tão importante para seus fundamentos, ao inferir que todos os desdobramentos têm como fonte original essa aparente natureza conflituosa.

Por outro lado, pode-se considerar os pequenos conflitos estabelecidos em cena. Por exemplo, a relação de Elias e do gerente da fábrica, que certamente parece não simpatizar muito com o protagonista. Em um momento da narrativa, Elias é chamado por ele para que conversem. O gerente elogia o trabalho, mas critica a proximidade de Elias com os colegas de trabalho: “relações de trabalho e vida pessoal não se misturam.” Um atrito, sem dúvidas, mas um que nem mesmo Elias parece comprar – parece mais um contraponto irônico do que um choque que provoca qualquer mudança ou ação na trama; um momento pontual que é praticamente autocontido. Pode-se, talvez, considerar a briga entre Anderson e Wellington como um momento de conflito da trama, e esse sem dúvidas é o que parece mais válido: é, afinal, uma briga que advém de um choque das diferenças entre um e outro. Ao mesmo tempo, é um conflito deixado em aberto, sem resolução, sem perturbação narrativa: coexiste também com tantos outros momentos de parceria, convívio, resistência – múltiplas formas de relação.

Nesse caso, a multiplicidade agenciada pelas relações corais é a chave para se compreender os movimentos internos da narrativa. Uma certa quebra de expectativas se impõe aí: se esperaria de uma outra estruturação narrativa que se desenvolvesse e explorasse o distanciamento entre Elias e Fernando na segunda metade do longa, após a conversa que ambos têm no bar. Porém, com a passagem do tempo e a reconfiguração das relações, é mais interessante deixar vaziar ao espectador a progressão dos outros relacionamentos que ambos estabelecem com outras pessoas: Fernando e Carla, Elias e Wellington. Ao final da obra, Wellington conta para o protagonista que pediu demissão para perseguir sua carreira como performer. Se isso poderia ser motivo de choque para Elias, ele não parece recebê-lo como ponto de particular decepção – é algo, da mesma forma que sua relação com todas as outras pessoas da trama, que se reconfigura, mais do que algo que se rompe. Outras relações poderiam se acompanhar na trama, outros acontecimentos se desvelariam. A noção de panorama, aqui, opera para uma totalidade da obra que se apresente como uma série de recortes, como os casos mencionados, mas sem renunciar a uma coesão: temática, sem dúvidas, e também centralizadas pelo ponto de vista do protagonista, que acaba por firmar a narrativa e trazer uma camada de interrelação a todos os acontecimentos estabelecidos.

Entendo, afinal, uma estruturação narrativa em rede aos moldes do que Labrecque (2017) defende em seu trabalho, mas que, a partir de seu recorte panorâmico, opera as multiplicidades de seus indivíduos em um jogo de mudanças e desvelamentos que são agenciados pelo caráter plural de suas relações. Bem diferente de uma sucessão de conflitos, a narrativa de *Corpo Elétrico* promove uma reflexão acerca do que se constituem relações de trabalho e amizade de maneira livre, esvaziada de contradições que provoquem cisões, choques, violações. Não por isso, contudo, pode se considerar essa noção de enredo panorâmico como um olhar superficial sobre essa multiplicidade de relações. Podem até ser poucos os elementos que se desvelam nas diferentes conversas e relações ao longo do filme que nos fazem conhecer sobre as personagens, mas nem por isso eles deixam de complexificar a trama.

Toma-se, por exemplo, os momentos finais do longa em que o grupo de Marcia Pantera e suas amigas conversam com os noivos prestes a se casar, na casa da praia. Em meio ao diálogo, revela-se que a noiva é professora, e é sugerido que ela poderia dar aulas a Marcia Pantera, inferindo que ela não completou sua educação básica. Na mesma conversa, pergunta-se em qual Igreja o casal pensa em se casar: evangélica, é a resposta, o espectador pode se perguntar se

isso é um problema quando trazido à tona em uma roda de conversa com gays e *drags* no meio: não é - e a sequência que se segue é, justamente, uma cerimônia de casamento entre o casal em que todos participam, cantam e dançam. Se essas relações poderiam, sem dúvidas, alimentar ações e consequências para a trama através do atrito natural das diferenças (afinal, ao menos à cabeça do espectador brasileiro, é fato que a falta de escolaridade é um problema para o indivíduo se inserir na sociedade e que a Igreja evangélica frequentemente promove um discurso preconceituoso à comunidade LGBT), o que se promove no campo narrativo é uma oportunidade de reflexão que opera por outras complexificações; talvez, de fato, a inferência de que é possível que essas diferenças ou dificuldades convivam juntas ou sejam superadas pelos indivíduos que as apresentam. Há muitos elementos dados para que o espectador reflita e infira a respeito das personagens e suas relações sem que isso opere pela lógica do choque; no máximo, essa lógica é ativamente contestada.

O que leva, afinal, à curiosa posição de uma narrativa sem conflitos mediante uma tradição que os tem como base. Parece que, meramente pela possibilidade de uma narrativa não agenciada por conflitos existir, ela é um por si só: contesta, afinal, a própria tradição cinematográfica de se contar histórias por meio de conflitos. Sem dúvidas, a operação narrativa da coralidade é frequentemente uma aliada à posição contestadora do coro, mencionada anteriormente. Espero que apresentar uma narrativa alternativa à lógica tradicional de resolução de conflitos evidencie, mais do que qualquer coisa, que a contestação operada pela coralidade na contemporaneidade nem sempre opera por caminhos que seriam esperados. Se a ideia de um elemento contestador suscita, em um primeiro momento, alguma colisão - senão a do novo contra o velho, a da tradição contra a experimentação -, ver as operações narrativas da coralidade em *Corpo Elétrico* oferece a noção de que, muitas vezes, o que se busca nessas agências de coletivo não é nem necessariamente uma cisão, nem um rompimento, nem mesmo uma crítica: é o abalo dos fundamentos por si, o ato de colocar em dúvida qualquer noção preestabelecida acerca do que se considera das infinitas possibilidades dentro do cinema.

Claro, é preciso sempre considerar também que a coralidade não possui nem modelo, nem uma única alternativa quando se fala de suas experimentações artísticas - nem sempre suas narrativas buscam operar para além de conflitos, nem sempre se busca escapar às tradições; uma coexistência de múltiplos caminhos, mais que qualquer coisa, é o que se espera de sua presença em cena. O que a coralidade exige, mais do que tudo, é um olhar aberto para essas

diversas possibilidades. Diversidade que, contudo, frequentemente não tem medo de se aprofundar em suas práticas, de complexificar a busca por respostas, e de rever qualquer noção universalizante do fazer artístico.

4.4 Coralidade e processo criativo

Um aspecto pouco explorado pelas teorias da coralidade dentro do cinema é o processo criativo enquanto instância coletiva coral. Se a pouca literatura sobre o assunto opta por uma análise das obras enquanto resultado artístico final, há muito também a se dizer da relação que as noções do termo operam com o ato de criar em si, ainda mais em um suporte artístico de natureza tão coletiva como é a produção cinematográfica. Eis que, em particular, o cinema brasileiro recente frequentemente apresenta exemplos e formas de criação de cunho colaborativo que muito jogam com processos criativos assumidamente corais estudados, por exemplo, no teatro, em especial aquele cinema que é produzido na lógica de coletivos e no âmbito universitário. Aproximar essa discussão ao âmbito da coralidade pode render frutos prolíficos e apontar para relações de autoria, criação, obra e ambiente de produção que se apresentam como tendência na cena cinematográfica coral. Claro, a coralidade não está, de forma nenhuma, atrelada a nenhum processo criativo em específico, muito menos propõe quaisquer delimitações ou modelos a serem seguidos e adotados. Já foram mencionados filmes de contextos e produções de tamanhos e épocas completamente diferentes e cada tipo de produção aludida carrega consigo, de uma maneira ou de outra, elementos a serem considerados como frequentes na aparição da coralidade no cinema.

Um deles, que não parece se limitar a nenhum tipo de produção em específico, é a aparição da coralidade como marca autoral. É possível observar no conjunto de obras de diversos autores do cinema encenações e elaborações corais como aparições frequentes: Hirszman e suas obras de cunho político, cujos temas frequentemente perpassam conjuntos de trabalhadores sem desconsiderar as vontades individuais dos membros que os compõem; a recente filmografia de Kleber Mendonça, com filmes como *O Som ao Redor* (2013) e o mencionado *Bacurau*; Maria Augusta Ramos e seus documentários cujas encenações e registros frequentemente operam através de lógicas corais, como pode ser visto a partir da substituição dos menores em julgamento por atores de mesma classe social, que encenam momentos coletivos na prisão em *Juízo* (2007), e nas entrevistas conjuntas em meio a fotos e registros da greve dos bancários da

Caixa em *Não Toque em Meu Companheiro* (2020); Leonardo Mouramateus e alguns de seus já citados curtas, como *História de uma Pena e Vando Vulgo Vedita* (a própria Andreia Pires, codiretora do filme, também apresenta características corais em seu corpo de obras teatral); também os trabalhos conjuntos da dupla Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, com obras como *Swinguerra* (2019) e *Terremoto Santo* (2017).

Nesses casos, a coralidade aparece frequentemente como elemento no trabalho com os atores ou figuras entrevistadas. Tanto em *Terremoto Santo* quanto *Swinguerra*, então, se observam pessoas que são convidadas a reencenar as próprias vidas no contexto das obras, com forte uso de um trabalho de arte e com encenações em câmera fixa e plano aberto, que colocam vários corpos juntos em tablado com plena consciência do aparato fílmico: frequentes olhares direto para a câmera e performances produzidas e ensaiadas de dança e canto. Mas a coralidade nem sempre é considerada apenas marca autoral da direção. Labrecque (2017), por exemplo, enxerga-a como marca autoral do roteirista neorrealista Sergio Amidei, e também seria possível encontrar enredos panorâmicos corais nos trabalhos de Linklater e em tantos outros. No Brasil, encontrar o nome de Hilton Lacerda nos créditos de filmes corais – não só como diretor, em *Tatuagem*, mas também como roteirista em *Amarelo Manga* e em *Corpo Elétrico*, também já indica essa característica como marca de autoria que independe da função exercida por ele.

Essas marcas autorais não se apresentam, contudo, apenas dentro da tela, como assinaturas criativas na encenação, na trama, ou nas escolhas de enquadramento e eixos temáticos desenvolvidos. Assim como no teatro, a exemplo dos trabalhos de Zé Celso, Antunes Filho e da própria Andreia Pires, a coralidade pode ser uma marca autoral dentro do próprio processo de elaboração em si. Aí, esperam-se determinados trabalhos com os atores e atrizes: que aparecem em obras distintas mas que envolvem, frequentemente nesse corpo de obras, ensaios de cunho colaborativo e decisões autorais coletivas que partem de outras funções que não apenas a do diretor ou de cabeças de equipe. Em entrevista, Andreia Pires fala sobre o processo de produção em *Vando Vulgo Vedita*:

Não houve laboratório para o filme, porque já trabalhávamos juntos em um espetáculo completamente físico, o VAGABUNDOS, seria meio ridículo tentar algo com eles. Houve encontros na minha casa onde, por conta do Leonardo William e do Felipe Bira (atores) que estavam inventando um projeto chamado Banda GLAMOURINGS de onde nasce a música VAMPIRO SEXUAL, algo muito precioso e super parte do que eles eram, surgiu um impulso musical. Então, ao vê-los cantando foi vibrante perceber que aquela composição podia se tornar cena. Nesses encontros a gente conversava, ouvia sons, desenhava e falava das ideias do filme.

O argumento foi se acoplando a existência daquelas pessoas. A fotografia do filme é do Victor de Melo, ele com a sua generosidade e percepção absurda, carrega uma câmera na mão e filma como uma videodança os corpos do elenco. Ele estava disponível e isso tornou possível o encontro com a Barra. Talvez se houvesse desconfiança de alguém no set, o filme não teria o fluxo de um rebolado sexy. (PIRES, 2017, s/p).

Ao se observar o curta, nota-se a importância da cena e da música mencionadas, que servem não só como contextualização de alguns dos temas trabalhados pela obra mas como ponto-chave de virada do jogo cênico da primeira para a segunda metade. Também mencionada por ela, a câmera de Victor de Melo, para além de sua função de registro e captação dos movimentos da cena, opera de forma particularmente artística, dançando junto com os atores, contribuindo para a construção dos fluxos e movimentos dentro do quadro tanto quanto as intenções e encenações dos dois diretores. Há de se notar que a agenciamento da câmera na mão em *Vando* traz à tona como é importante aquele que a carrega; em oposição ao cinema de lógica mais industrial, em que a função de operador de câmera é uma puramente técnica, ao menos no sentido tradicional da hierarquização dentro de um *set*.

Muitas dessas concepções criativas colaborativas podem ser encontradas, sem dúvidas, nas obras dos diversos coletivos de cinema em voga nos últimos anos. Ao se analisar a coralidade evidente não apenas em uma, mas através de múltiplas obras de uma mesma filmografia, possibilidade sugerida por Labrecque (2017), encontramos a noção de uma obra que, vista exclusivamente, não tem coralidade, mas que, em conjunto de outras obras, revela aspectos corais. Também há a perspectiva que tal relação pode ser estabelecida por conta dos processos criativos envolvidos na elaboração delas. O coletivo da *Filmes de Plástico* e sua ampla filmografia traz bons exemplos para essa concepção. Ao se tomar obras como *Quintal* ou *Ela Volta na Quinta*, por exemplo, pode-se considerar que são poucos os aspectos explicitamente corais evidentes nelas quando analisadas em âmbito autocontido; em conjunto, porém, evidenciam-se os elementos que evocam a coralidade que as atravessa: o município de Contagem como pano de fundo para a maioria das obras do coletivo, vista também em *Temporada*, *No Coração do Mundo* e em outras obras do coletivo; a presença de amigos, parentes dos envolvidos na produção ou os próprios membros do coletivo como atores ou em diferentes funções de uma obra; a repetição de elenco através de múltiplas obras, como Grace Passô em *Temporada* e em *No Coração do mundo*. Todos esses fatores evocam, dentro do contexto da produção, a sensação de uma comunidade imaginada que é representada de forma coesa nesses recortes estabelecidos através das obras. Uma imaginação consistentemente

construída: um grupo de pessoas em comum, ora filmando, ora filmadas, representadas através de um cotidiano em tela que, se real ou não, contribui ao menos para a formação de uma imagem panorâmica de um possível cotidiano de Contagem.

Justamente por essa alternância de papéis e funções e da familiaridade que as pessoas possuem com o que é registrado, é de se esperar que a contribuição criativa da obra seja também coletiva. Não só os membros da equipe técnica, mas também as atrizes e atores contribuem criativamente para as obras através de suas próprias experiências pessoais. Fora do âmbito da *Filmes de Plástico*, mas ainda em Contagem, pode-se observar essa relação de maneira explícita em *A Vizinhança do Tigre, Arábia* (2017) e *Sete Anos em Maio* (2020), todos dirigidos por Afonso Uchôa e todos com atores que aparecem em múltiplas obras: Aristides de Souza, o Juninho cujo cotidiano é filmado e reencenado na primeira obra, aparece novamente em *Arábia*, contribuindo para a elaboração do roteiro com suas experiências pessoais; e da mesma forma Wederson Neguinho, o jovem Neguinho também filmado em *Vizinhança do Tigre*, novamente aparece em *Sete Anos em Maio*, dessa vez no papel de ouvinte da experiência extremamente pessoal de Rafael dos Santos Rocha, o protagonista do curta. É curioso notar, em particular, que a contribuição coletiva dessas obras não se constrói somente no momento da filmagem, somente no improviso à câmera, ou em um jogo de registro exclusivamente documental; faz parte da própria elaboração do roteiro, conforme Uchôa (2020) diz em entrevista sobre *Sete Anos em Maio*:

O texto é uma mistura entre meus escritos e os de Rafael. No começo, eu somente mencionei para ele alguns elementos que me pareciam essenciais para a narração, e que serviriam como ponto de partida para que ele desenvolvesse livremente o texto, especialmente sobre essas tantas experiências que ele estava constantemente recordando. Mas o primeiro texto parecia muito longo e sem um foco claro, deixado à mercê da memória. Eu senti que era muito documentário, que faltava alguma energia. Uma energia que eu acredito depender no que está entre o documentário e a ficção. Então, assim foi quando eu propus a ele que escrevêssemos juntos um roteiro sobre essas experiências, que ele alegremente aceitou. Ele acreditou que esse roteiro, que era mais como um guia, o ajudaria em seu trabalho de atuação, algo que ele levou muito a sério. (UCHÔA, 2020, s/p, tradução minha).

É também essencial para a estruturação da obra, em termos de linguagem, que Wederson escute o depoimento de Rafael, segundo o diretor, para a evocação de um coletivo entre as diferentes obras do diretor:

O fato que Rafael está sendo escutado por alguém no filme acaba por criar um conceito de coletivo. Como você disse, é assim que eu penso que o cinema funciona.

Sua linguagem se apropria da história, transformando-a em um universo ficcional. Toda vez que eu gravava e ouvia Rafael, a necessidade da escuta era muito clara para mim. Porque o que ele fala não é somente algo seu, mas algo que pertence à muitas pessoas. Eu também estava preocupado que deixar a história por ela mesma transformaria o filme em uma forma de chantagem emocional. Com escuta, com diálogo, você tem um convite para a reflexão. Cinema não é somente exibição, é outra coisa. (UCHÔA, 2020, s/p, tradução minha).

Muito semelhantes a esses processos de produção dos coletivos estão as produções universitárias, conforme mencionado no capítulo anterior. Se observam os mesmos pontos: alternâncias de funções, participações de amigos ou familiares e evocações de uma coletivo entre obras. A natureza do cinema universitário, assumidamente, talvez contribua mais para essas escolhas estilísticas e criativas: é um cinema, em geral, de baixo orçamento, um em que seus criadores estão testando e aprendendo habilidades e conhecimentos. Nem por isso esses processos de produção coletiva deixam de ser uma escolha inconsciente: em minha experiência pessoal, pude muito bem ver isso nos tempos de graduação na Universidade Federal Fluminense entre 2014 e 2018. Observam-se em cena e nos créditos as mesmas pessoas nos curtas *Os Anos 3000 Eram Feitos de Lixo* (2016, Cleyton Xavier, Clara Chroma e Ana All), *Tsunami Guanabara* (2018, Cleyton Xavier e Lyna Lurex), e o longa *Rodson (ou onde o sol não tem dó)* (2020, Clara Chroma, Orlok Sombra, Cleyton Xavier). Em comum a todas essas obras, além das pessoas e da estética frequentemente questionadora e desafiadora, existe em particular a confusão da autoria delas. Se a aparição de múltiplos nomes nos créditos de direção já é um forte indicativo de uma criação coletiva e coral, os processos de filmagem e os *sets* de gravação não deixam dúvidas de que qualquer noção de autoria acaba por se dissolver em todos que participam da realização da obra de forma ativa, consistente e consciente.

Eis, de fato, um relevante aspecto a se considerar de um processo criativo imbuído de coralidade: ele é, sem dúvidas, capaz de dificultar qualquer delimitação de autoria a ser atribuída a um ou outro indivíduo em específico. Ao contrário, nos processos corais, frequentemente vem à tona a noção de que a autoria de determinadas obras é, de fato, coletiva, indissociável do conjunto que a elabora, mais do que produto de apenas parte da equipe ou de um ou outro indivíduo em específico. Em processos criativos de natureza coral, o que se observa, ao analisar um conjunto de obras realizado pelos mesmos grupos ou coletivos, parece não só ser a noção de uma obra artística que emane de suas partes, mas a particular evidenciação dessa autoria compartilhada. Não à toa, frequentemente se coloca em primeiro plano, na frente da câmera, as pessoas envolvidas nos processos técnicos: para além dos exemplos citados

acima, em que diversos diretores e membros da equipe técnica aparecem como atores e atrizes de suas próprias obras, muitos filmes de coletivos evidenciam o aparato cinematográfico: em *Os Monstros*, por exemplo, os diretores do filme atuam como técnicos de som de cinema; em *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, a narrativa central é entrecortada com imagens em *Super-8*, que, ao final, descobre-se fazer parte de um filme gravado pelas personagens.

Outra característica de autoconsciência da linguagem operada pela coralidade nos processos criativos das obras é também mencionada por Labrecque (2017): a utilização de atrizes, atores e celebridades famosas como marca frequente do cinema coral. Em específico, um elenco frequentemente híbrido, formado pela mistura dessas celebridades e de atrizes e atores de menor fama, às vezes sem experiência prévia no campo do cinema, habitantes dos locais onde a trama se desenvolve. Em *Era o Hotel Cambridge*, vemos Suely Franco e Paulo Américo atuando ao lado de moradores e moradoras da própria ocupação onde o filme se passa. Em *Cidade de Deus*, atores famosos como Matheus Nachtergaele contracenam com pessoas sem experiência prévia à época das filmagens, como Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino e outros. Em *Corpo Elétrico*, vemos compondo o elenco artistas como Linn da Quebrada; da mesma forma em *No Coração do Mundo*, com Grace Passô e MC Carol compondo o elenco em meio a moradores do município de Contagem. Se a tendência de se mesclar atores e atrizes famosos com elencos sem experiência prévia não é exclusiva a filmes corais, a presença desses corpos e performances compondo um conjunto extremamente híbrido, de experiências profissionais e origens diversas, parece adicionar algumas camadas à compreensão do conjunto evocado nas obras.

Esses nomes reconhecidos, embora contribuam às obras com suas habilidades artísticas, sem dúvidas – como quando vemos Linn da Quebrada cantando no banheiro da festa em *Corpo Elétrico* – dificilmente interpretam a si mesmos, e compõem o coletivo equiparando-se em papel social, econômico e cultural com as outras personagens em tela – são mais um dos colegas de trabalho de uma fábrica, mais um dos moradores de uma ocupação, mais um dos habitantes de uma comunidade. Muito menos, a fama adiciona importância, tempo de tela ou hierarquia à performance desses famosos em tela; não há grandes divergências de atuação entre atores e não-atores em nenhuma maneira. O efeito gerado nesse elenco híbrido, é, intencionalmente, o de se apagarem as aparentes diferenças através da multiplicidade: pessoas famosas contracenando com cidadãos (pela falta de um termo mais adequado) comuns, todos em uma narrativa na qual prevalecem as relações cotidianas. É uma tentativa, talvez, de se opor à lógica

tradicional hollywoodiana de se utilizar atores famosos nos papéis principais como forma de se chamar o público; uma forma de contestar as próprias noções associadas à fama dessas personalidades, colocando-as em um âmbito em que podem se expressar de maneira diferente do que foi construído até então em suas carreiras.

Uma coesão, talvez, se delineie nessas características levantadas. A dissolução de uma noção de autoria, a formação de um elenco híbrido, a evidenciação do próprio aparato cinematográfico dentro da tela, a representação de uma comunidade através de múltiplas obras; todos são elementos que, embora acompanhem tendências mais gerais dentro do cinema contemporâneo, estão extremamente afinados às noções evocadas pela coralidade. O filme, enquanto representante desses múltiplos processos e indivíduos que nele se envolvem, acaba por ser também, à sua maneira, um conjunto à maneira coral. Um, então, formado de vozes únicas, corpos presentes e em movimento, multiplicidade de experiências e vontades unidos com um objetivo em comum: a própria obra artística. Ao mesmo tempo, por ser de natureza múltipla, é paradoxalmente a própria negação dessa totalidade - formada de multiplicidades, sem dúvidas, afinadas às noções do rizoma de Guattari e Deleuze (1995):

Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ($n+1$). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis em um plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ($n-1$). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. (DELEUZE et al., 1995, p. 14).

O processo coral, dentro dessa perspectiva, há de ser considerado, então, a partir de suas metamorfoses, e a obra final não se dá como resumo de todas suas agencições; tão importante é compreendê-lo para além de qualquer totalidade, esteja ela encarnada em um recorte de filmografia, de obra única, de comunidade – que é tão fruto da imaginação que acaba por ser traiçoeira quando considerada palpável. Mas nessa teoria há analogias que, confesso, não entendo; que acredito, muito menos, serem aptas para descrever a multiplicidade evocada pela coralidade. *N-1*, enquanto operação que descreve esse todo da multiplicidade que nega o Uno, é a fórmula utilizada pelos franceses para descrever aquilo que eles acreditam que mais se

adequa à multiplicidade; ela, afinal, aos olhos dos autores, abomina a unidade, então seria incorreto definir sua fórmula como apenas n ou $n+1$. Discordo. Argumento que, mais correto para se pensar a multiplicidade – ao menos, aquela que se dá aos olhos da coralidade - seria, de fato, $n + 1$. Não em um sentido de que a multiplicidade se agrega de unidades; mas em um sentido de que, ao trocar a operação de subtração pela de adição, o que quer que haja de unidade dentro de determinada multiplicidade só tende a se abstrair ainda mais. A soma eterna tende a um infinito cada vez maior, cada vez mais incategorizável, em que suas partes se perdem cada vez mais em sua infinitude, impossibilitando qualquer tentativa de tomá-las sozinhas para se compreender o que quer que seja a trama da multiplicidade. Uma subtração, por outro lado, implicaria em um infinito que é, em movimento, em progressão, cada vez menor, cujo 1, essa unidade subtraída, paradoxalmente se negue do múltiplo mas tenha seu valor cada vez maior quando ainda dentro dele.

A coralidade inserida em um processo criativo aponta para esse todo cada vez maior, para essas linhas que se relacionam entre si em metamorfose cada vez mais expansiva, cada vez mais abstraída; cada vez, afinal, mais difícil de se compreender pelas suas partes. Assim, pode-se enxergar um filme resultante desse processo coral à perspectiva da confluência e da biointeração de Bispo (2015), que indicam claramente como um processo de trabalho pode se dar através dessa operação de soma dentro e fora dele. Julgo a noção de integração evocada por suas ideias relevante para a compreensão do que se propõe ao se adotar um processo artístico coral, permeado de tais multiplicidades. Em determinado ponto de seu livro, o autor descreve uma situação em que ilumina bem a ideia de um trabalho que se integra com a terra e com a comunidade através dessa biointeração, a respeito do preparo da farinha em sua comunidade. Após a colheita da mandioca, o próximo passo consiste em triturá-la, papel destinado aos garotos:

Como a roda localiza-se, estrategicamente, em uma posição privilegiada, de lá se vê todos os movimentos que acontecem no recinto, inclusive, os olhares interessados das meninas. Se os meninos que estão na roda conseguirem cruzar o seu olhar com o olhar de uma das cabrochas, logo elas lhe passam uma mensagem que, sem dificuldades, é compreendida. A mensagem é um convite para, após raspar e cevar a mandioca, juntos pegarem água na cacimba.

[...] Tudo isso acontece mediante poucas palavras, quase ninguém percebeu, mas a menina já emitiu outra mensagem: à noite ele deve ajudá-la a lavar a massa. E assim se lava a massa, se colhe a tapioca, se torra a farinha, se faz o beiju; e assim se namora, marca noivado, e vive-se durante um longo período, onde se faz muita força, mas toda essa força se transforma em festa.” (BISPO, 2015, p. 84).

O processo criativo de um filme, trabalho que o é, quando imbuído de coralidade parece se guiar pelas mesmas vontades de integração acima. Processo criativo que, certamente, também se conecta com a vida e a formação dos indivíduos nele envolvidos, que se expande e multiplica dentro e fora do filme; que frequentemente busca representar, através do cotidiano evocado em seus enquadramentos, um paradoxal contato com o real. E que, da mesma forma, se propõe sempre em continuidade, sempre para o mais; convidando, sem dúvidas, à formação de conexões em constante renovação entre aqueles que dele participam e aqueles que ele estudam.

4.5 Coralidade e corpos à margem

De uma forma ou de outra, ao menos no campo do cinema, o conjunto da coralidade parece sempre ser constituído por corpos à margem quando dentro da tela. Sejam à margem da sociedade, de uma expressão de gênero tradicional, da relação entre cidadãos e espaço, aqueles que dão voz e forma à coralidade - em todas as obras que pude observar até então, do neorealismo ao cinema brasileiro de coletivo - sempre acabam, a partir das próprias presenças, ou por propor uma reapropriação do espaço ou por denunciar uma violência perante corpos e vivências excluídos da sociedade e das relações de poder. Formam um coro que, então, sempre se posiciona à orla de um comportamento societário que no senso-comum possa ser considerado reprodutor das ordens vigentes. Sejam as classes trabalhadoras presentes em *Corpo Elétrico* e *Arroz Amargo*, os jovens em situação periférica de *Vizinhança do Tigre* e *No Coração do Mundo*, o povoado apagado do mapa em *Bacurau*, há sempre essa posição marginal que passa, inevitavelmente, por chamar atenção às análises como uma das mais fortes características contestadoras da coralidade.

Nota-se: é extremamente difícil encontrar exemplos de conjuntos à maneira da coralidade cujas partes se constituiriam claramente em uma posição de privilégio: onde estão os coros das realidades e dos empresários que se constituem nesses jogos elencados pela força coral? Mesmo cinemas de grande produção parecem constantemente seguir essa tendência - *Cidade de Deus*, por exemplo. Uma das poucas exceções que consigo levantar está em *O Som ao Redor*, de Kléber Mendonça, que se propõe a acompanhar uma vizinhança de classe média através de uma narrativa panorâmica que acompanha seus diferentes membros: donas de casa, jovens, barões, herdeiros de um jeito ou de outro das relações que remontam ao período colonial. A obra indica que não há nada que, necessariamente, impeça a coralidade de aparecer através de figuras de

poder ou de corpos hegemônicos. Não deixa de ser pertinente, contudo, a escassez de mais exemplos concretos.

Contraexemplos à parte, parece que o coletivo, permeado pela ideia do comum, do público, das massas, seria frequentemente mais associado à representação das classes sociais e culturais negligenciadas pelas forças de poder da sociedade, reservando-se o individual, o privado e o espaço delimitado e hierarquizado àqueles que têm mais poder. Seria essa, talvez, uma leitura demasiadamente superficial? De qualquer forma, as representações corais se mostram uma ferramenta particularmente útil para o trabalho de movimentos sociais ou de discursos politicamente engajados. A coralidade, afinal, reivindica seu próprio protagonismo a partir de sua aparição: ela é um coro que nega sua posição marginal na tragédia grega, seu desaparecimento no classicismo, e se reafirma como foco narrativo e imagético; mesmo quando não é protagonista de suas tramas, sua força – poder amplificador que vem com o todo que se encarna em *muitos* - é impossível de ser ignorada. Especialmente quando ela se atravessa com a linguagem documental: sob “o risco do real” (COMOLLI, 2008, p.169), a alucinação coletiva de coletividade encarnada no conjunto fantasmático da coralidade serve, senão, para provocar reflexões e promover reverberações acerca da vida em comunidade. Importante notar que tais corpos à margem, afinal, não o são dentro da obra; mas sim na sociedade em que se inserem no contexto da vida real. Como Brot (2019) coloca:

o cinema documentário busca, sob uma perspectiva de perto e de dentro, dar visibilidade a um espaço social construído apesar do planejamento urbano hegemônico, através da busca pela aproximação com o outro: seja ele parte de uma alteridade radical, como é o caso dos povos indígenas, ou simplesmente aqueles e aquelas que insistimos em desconhecer, tão próximos espacialmente mas ao mesmo tempo tão distantes. (BROT, 2019, p. 16).

Assim, em mais um abismo se percebe a coralidade: sobre a representação dos corpos à margem, ela pode se instaurar tanto a partir de uma **autorrepresentação** quanto de uma **imposição externa**. Em outras palavras, no cinema brasileiro contemporâneo, ora ela se instaura em tela através de uma organização autogestionada dos corpos e vozes presentes, que são capazes de se autorrepresentar por meio de um método de produção coletivo, de uma autoperformance criativa e de uma rede de relações autônoma e capaz de “integrar indivíduo e comunidade” (BISPO, 2015), ora ela é imposta por um olhar de quem se coloca de fora do conjunto, através de uma relação com barreiras claramente divididas entre aquele que observa

e aqueles que são observados, cujos pontos-de-vista são frequentemente abandonados em prol de uma distância capaz de denunciar algum aspecto negativo do mundo retratado.

À exemplo do primeiro caso, pode-se observar o corpo de obras realizadas no contexto dos trabalhos e oficinas do *Vídeo Nas Aldeias* ou, de forma mais abrangente, no cinema indígena em geral. Muitos desses filmes acabam por se apresentar como enriquecedores exemplos de representação em conjunto à maneira da coralidade, e vê-se isso nas obras em que tomam a câmera e a agenciamento da linguagem os membros da própria comunidade. Em *No caminho com Mário* (2014), do Coletivo de Cinema Mbya-Guarani, acompanha-se um grupo de jovens formidavelmente irreverentes em alguns momentos de seus dias: caminhando pelas estradas de terra, trabalhando, brincando com bois irritados, vendendo artesanatos para turistas brancos, jogando sinuca e *Call of Duty* (o videogame); tudo isso em meio a conversas, comentários e piadas, que acabam por comentar indiretamente a respeito da vivência dos jovens. Quando um deles é indagado pelo câmera sobre utilizar um fio de *nylon* na confecção de um arco-e-flecha colocado à venda para os turistas brancos, promove-se o seguinte diálogo, que ilustra bem as relações estabelecidas no curta entre tradição, irreverência jovem, colonização e troca coletiva:

Câmera: Por que você fez o arco com fio de nylon?

Garoto: É que eu não tenho...

Câmera: O que você não tem?

Garoto: É que eu não tenho aquele material próprio dos Mbya-Guarani.

Câmera: Aquele material que é encontrado na mata.

Garoto: É que eu não encontrei, por isso eu comprei esse aqui.

Câmera: Por que você não encontrou? Não achou por que não procurou ou porque não tem mais?

Garoto: Eu fui pegar, só que era muito longe, aí eu não procurei direito. (risos)

(NO CAMINHO COM MÁRIO, 2014, transcrição de diálogo).

Se no mundo real a organização dos corpos no espaço é estabelecida em uma relação hierarquicamente comercial entre os Mbya-Guaranis e os turistas, em que os primeiros se veem obrigados a vender artefatos de sua própria cultura aos segundos, na tela essa hierarquia é posta em inversão: quem está em primeiro plano, no campo da imagem, são os Mbya-Guaranis, é a sua língua, é um diálogo entre eles e somente entre eles, enquanto os turistas estão presentes apenas no plano de fundo. Quando todas as instâncias criativas de um filme se colocam em pé de igualdade, outras relações são possíveis dentro e fora de tela: se fosse um corpo outro que segurasse a câmera, não pertencente à comunidade dos Mbya-Guarani, essa interação certamente não existiria. Talvez, não haveria a cumplicidade aparente entre aquele que registra e aquele que é registrado; talvez, não se daria o teor cômico de se admitir que o garoto não

procurou o material direito por estar muito longe. Em outro momento do curta, uma das turistas dá uma moeda de dez centavos aos jovens protagonistas. Sem medo de serem compreendidos por ela, que não fala a língua deles, logo reclamam: “Tá loco, ela acha que deu muito dinheiro...” A turista, por sua vez, sorri em plano de fundo, após a interação, com o seu ponto-de-vista colocado de lado com um teor irônico.

A partir de uma conversa entre Sarah Shamash e Patrícia Ferreira Yxapy (2018), a britânica toma por nota o que as cineastas e os cineastas Mbya-Guarani pensam do aparato fílmico:

Quando eu a entrevistei em Olinda, Pernambuco, em 2016, ela explicou como ela e seus colegas cineastas pensam da câmera em si como uma pessoa Guarani. Ao personificar a câmera e reconcebê-la como uma entidade Guarani, os cineastas então a imbuem com potencial de soberania cultural, espiritual e social. Para seguir essa lógica, a incorporação da tecnologia de vídeo como um Mbya-Guarani é entender o processo fílmico como holístico, interconectado com a comunidade, a natureza e o cosmos. Nesse caso, esses cineastas indígenas não estão gravando um assunto fora de si mesmos; ao invés disso, eles estão trabalhando e criando dentro de um coletivo, interdependente, e interconectado compreensão de sua ordem mundial, posicionando a tecnologia de vídeo como imersa em seu ecossistema. (SHAMASH, 2018, p.17, tradução minha).⁴⁹

A cumplicidade que permeia a corralidade autorrepresentada evoca, ao mesmo tempo, a solidariedade entre suas partes e a contestação àquele que marginalizou seu conjunto. A capacidade de se colocar em primeiro plano e de evidenciar o panorama de seu próprio cotidiano é também a capacidade de resistir e atestar para a própria existência. Conforme Aílton Krenak diz em seu discurso de abertura para o Festival Cine Kurumin, afinal: “ Nossa luta hoje é demarcar nosso espaço em tela, quando não podemos mais demarcar nossas terras.” (KRENAK, 2017 *apud* SHAMASH, 2018, p.17, tradução minha).

Importante também é a capacidade autorreflexiva, que dá a possibilidade da comunidade pensar a própria comunidade. Em *As Hiper Mulheres* (2011), dirigido por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro e fotografado pelo último, observa-se um importante registro documental do Janurikumalu, o maior ritual feminino do Alto Xingu. A questão, porém, é que

⁴⁹ When I interviewed her in 2016 in Olinda, Pernambuco, she explained how she and her fellow filmmakers think of the camera itself as a Guarani person. By personifying the camera and reconceiving it as a Guarani entity, the filmmakers thus imbue it with sovereign cultural, spiritual, and social potential. To follow this logic, the embodiment of video technology as Guarani Mbya is to understand the filmmaking process as holistic, interconnected to community, nature and the cosmos. In this case, these Indigenous filmmakers are not shooting a subject matter outside of themselves; rather, they are working and creating within a collective, interdependent, and interconnected understanding of their world order, positioning video technology as immersed into their ecosystem. (SHAMASH, 2018, p.17).

a única pessoa que sabe todos os cantos do ritual, passados oralmente de geração a geração, é Kanu, que se encontra gravemente doente enquanto as mulheres do grupo iniciam os ensaios. Dentro da obra, a partir disso, provocam-se inúmeras reflexões acerca da persistência das tradições indígenas, da importância dos rituais para a comunidade, da relação com os brancos e do trabalho em comunidade. Agenciação certamente coral, que se confirma através das vozes que cantam: primeiro as instâncias individuais, os mais velhos, que tentam ensinar à sobrinha as letras das canções, e lembrá-las através de gravações de áudio em fita e nós de uma corda; em seguida, o grupo pequeno de mulheres em ensaio, que brincam com as letras em meio à performance séria dos passos a serem seguidos para o ritual propriamente dito – que, por final, acaba por ser performado por centenas das mulheres da aldeia, de todas as gerações, contribuindo com suas vozes para essa canção que partiu das memórias de poucos indivíduos.

Desafiadoramente, o longa também apresenta as relações que se estabelecem entre homens e mulheres de uma maneira que comenta, ao mesmo tempo, sobre esses papéis dentro da comunidade e sobre as questões de gênero em um contexto geral do mundo. Tal relação também emana das vozes únicas, também se dá em canção: uma das letras é cantada no filme por algumas das integrantes da tribo, não sem algumas risadas e brincadeiras:

Eu vou quebrá-lo
Quando ele estiver saindo de mim.
Quando ele estiver vomitando dentro de mim.
[...]
Não gosto de pequeno.
É do grande que eu gosto.
(AS HIPER MULHERES, 2011, transcrição).

Em determinado momento, também, nos é relatada a tentativa de se fazer uma paródia das canções; coisa que incomoda um dos homens mais velhos da tribo. Mesmo que ele relate de forma cômica essas brincadeiras que as integrantes mais novas da tribo propõem para as canções tradicionais, algumas fricções sérias são levantadas entre as diferentes gerações dentro da aldeia. As canções e os preparos para o ritual também trazem à tona algumas relações entre o masculino e o feminino dentro da tribo, mesmo que em tom jocoso. Em determinado momento, no caminho para se banharem, as mulheres que ensaiavam os ritos encontram outro dos integrantes homens idosos da tribo e resolvem fazer uma brincadeira com ele, cantando jocosamente a ele, ao cruzarem seu caminho:

O pinto dele já está murcho

O sol murchou o pinto.
 Pinto, pinto, pinto
 Ficou igual a parafuso.
 [...]
 (AS HIPER MULHERES, 2011, transcrição).

O homem, sem dúvidas, recebe a brincadeira com leveza; a situação, por outro lado, demonstra como os cantos e os rituais tradicionais promovem essas relações, discussões e brincadeiras através do coletivo. No preparo para a cerimônia principal, à noite, após alguns ensaios e cantos, as mulheres vão em direção aos homens pedindo para que se deitem com elas, em uma interação que, embora levada a tons leves, não deixa de ser também um pouco agressiva por parte delas; assustados, os homens fogem, pedem para deixar para depois, saem correndo ou se protegem com as mãos. É relatada, em determinado momento, a história por trás do ritual:

Kanu: (cantando) Fiquem aí abandonados. Largados na rede. Morrendo de ciúmes por terem sido abandonados. (relatando) Foi assim que começaram os cantos delas. Isso magoou os maridos. Magoou muito. “O que as mulheres estão cantando sobre nós?” “Não estou gostando nada disso.” Eles já estavam reunidos no centro da aldeia. “Vamos pescar”, disseram. Enquanto isso, as mulheres ficaram cantando e dançando na aldeia. Os homens não voltaram no dia combinado. Elas estavam esperando mas eles não chegaram. “O que houve? Será que não conseguiram peixe?” Elas ficaram preocupadas. “Filho, disse a mãe do menino, vá ver o que está acontecendo com seu pai”.

Kamangagü: “Filho, você encontrou seus pais?” Ele não respondeu. “Filho, você encontrou seus pais?” “Eles já eram, mãe”. “Aconteceu algo muito estranho”. “Como assim?” “Meu pai e meus tios se transformaram em bichos monstruosos”. Estavam todos transformados.

[...]

Kamangagü: [...] “Então vamos fazer o mesmo que eles”. [...] Foi aí que as mulheres deram o troco. Foram buscar a resina de árvore, pra misturar com a pintura delas. [...] E então elas começaram a se transformar. Uma delas pegou uma formiga, abriu as pernas e picou seu próprio clítoris. [...] Foi assim que elas fizeram ficar grande. Fizeram sair pra fora.

(AS HIPER MULHERES, 2011, transcrição).

O exemplo de *As Hiper Mulheres* resume muito bem os vários fatores que perpassam a autorrepresentação coral, de pessoas à margem do mundo real mas que, na produção de suas próprias imagens, são capazes de não só tomar protagonismo, mas também produzir e propor reflexões sobre seu próprio conjunto. Em particular, nota-se a relevância da voz, dos relatos orais e das canções, que, sem dúvidas, atestam para a unicidade daqueles presentes dentro e fora da tela. A partir dessas mesmas vozes, contudo, permanece a reflexão de uma comunidade em risco de existência, em risco de perder suas tradições: são poucas as mulheres da tribo que sabiam por inteiro as canções originais e, conforme a premissa inicial da obra, se elas

falecessem, por doença ou idade, antes que as canções fossem passadas, tais canções se perderiam no contexto da tribo e sua recuperação custaria muito àquela comunidade. Eis a cena que fecha a obra: Kanu passa a música agora para uma das meninas da tribo. Se esses corpos são colocados à margem e perigam cair no abismo a qualquer momento, é a coralidade que atesta para a perseverança e a resistência através do conjunto.

Vale notar que a noção de autorrepresentação coral não se dá somente por intermédio de uma relação de produção e elaboração criativa, instaurada entre membros de uma mesma comunidade ou de um mesmo conjunto. Quando a multiplicidade de origens, vivências e culturas é capaz de se colocar em pé de igualdade dentro do jogo da autoria cinematográfica, a autorrepresentação coral é também possível. Exemplo relevante no campo do registro documental de caráter híbrido se dá nos trabalhos da dupla de artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, em especial os curtas *Swinguerra* e *Terremoto Santo*. No primeiro, acompanhamos vários grupos de dança (de passinho, de funk, de swing, variados estilos musicais e performáticos de classes sociais marginalizadas no Brasil) performando em um jogo que aparenta por vezes ser uma competição de dança, por vezes o sonho de uma ou outra das dançarinas, a partir de performances musicais acompanhadas por danças coreografadas pelos próprios grupos que se seguem uma após a outra.

Há inúmeras camadas interpretativas possíveis, todas operadas através de uma construção de linguagem permeada por relações abertas. Se, inicialmente, o espectador compreende que está assistindo ao ensaio de um grupo de danças, a montagem e a câmera tecem, posteriormente, uma subjetividade de olhar através de uma das dançarinas que está sentada assistindo ao ensaio: ela parece incomodada, insatisfeita, até que seu olhar se volta para uma parte distante da quadra, onde ela vê um grupo de dançarinos, aparentemente, imaginários; em seguida, ela fecha os olhos e imagina um outro espaço, um outro grupo de dançarinos, um registro certamente alucinado, em termos de coralidade, que possui suas próprias coreografias, suas próprias músicas. Em outro momento do curta, outra das dançarinas, em uma pausa para o cigarro, imagina outro momento de dança: outros figurinos, outras paisagens e canções. O curta-metragem se desenrola por meio de um fluxo contínuo de relações entre imaginações individuais e coletivas, que transparecem desejos, cultura e autoperformances daqueles inseridos no contexto da obra.

Também há, sem dúvidas, uma contribuição criativa daqueles em tela, não só de Bárbara e Benjamin. Pelas coreografias autorais e pelas músicas escolhidas, há estabelecido um contrato entre aqueles filmados, e aqueles que filmam, que permite a ambos a consciência de que aquilo é, essencialmente, uma encenação. Justamente por ser uma imaginação, uma elaboração coletiva de imaginário, extrai-se algo de verdade daqueles que performam: uma verdade construída, sem dúvidas, mas que, ao mesmo tempo, deixa vaziar o que aqueles corpos à margem anseiam e buscam performar para si. É incorreto dizer, contudo, que o coletivo formado pelo filme é coeso: é guerra, afinal, como diz o título da obra, e essas imaginações de todos aqueles que contribuem para a produção operam entre si em conflito: dançarinas que parecem não se gostar muito, grupos de homens dançando contra grupos de mulheres, as intenções da dupla de diretores e daqueles em tela que nem sempre estão de acordo.

Ideia semelhante pode ser encontrada em *Terremoto Santo*, filme anterior da dupla. A proposta do curta, no caso, é a de encenar situações das letras de músicas gospel de cantoras e cantores do interior de Pernambuco, em uma comunidade às margens econômicas do Brasil. Com movimentos de câmera precisos, figurinos e cenários bem construídos, que dialogam com uma estética *pop* e religiosa ora plástica, ora requintada, mas sempre cuidadosa e autoconsciente, a linguagem do filme parece estar no meio do caminho entre documentário, ficção e videoclipe. Os cantores convidados a performar para a câmera, juntamente com fiéis da região, aparecem em cenas que muitas vezes se apresentam como longos planos-sequência autocontidos, separados bruscamente em seu tempo, espaço e ambientação através do corte. Tal ideia de separação advém da mudança dos números musicais, dos cenários, dos *performers* e até mesmo das formas de encenação contidas em cada subdivisão do curta.

Mas, há de se notar que a sensação total, ao se assistir a obra por completo, parece buscar o contrário de uma individualização segregadora de ideais. É justamente por meio da semelhança estética entre os figurinos e cenários, da música ser o fator central de todos os momentos do curta e da forma com que os *performers* se autorrepresentam que, ao se assistir ao curta, tem-se a sensação de uma produção imagética que nasce do indivíduo, mas se constrói no todo. Pela separação, há o convite à comparação – e, em tal ato, há também a compreensão das semelhanças que evocam os desejos daqueles em tela, e do imaginário criado de comunidade daquele grupo evangélico.

A autoconsciência daqueles no quadro demonstra o pleno entendimento que os cantores e cantoras gospel retratados possuem da performance como uma de suas ferramentas mais importantes de trabalho: as posturas são sempre eretas, os olhares rumam ao horizonte, os gestos são expansivos e pontuam simbolismos claros de semeio e de imagens bíblicas, suas vozes se propagam com força pelo ar. Há uma atuação clara, que aponta diretamente para o imaginário clássico do evangelismo. Mas, mais interessante do que tomar nota dessa autoconsciência, é compreender como ela constitui a experiência coletiva daquela comunidade. É forma de participação em grupo, afinal, a reprodução de maneirismos corporais. Nota-se que a postura ereta das performances em tela não são apenas ferramenta de trabalho, mas também signos de um comportamento esperado do evangélico – também o são os ternos e vestidos usados e a boa dicção de quem fala ou canta, dada a importância da oratória para a pregação. De certa maneira, retoma-se a relação que Rossellini (1952) aponta com a encenação naturalista de gestos em uma *coralita* que se propõe a evidenciar o cidadão comum. Na obra de Bárbara e Benjamin, contudo, a autoconsciência dos gestos é operada pelos próprios *performers*.

Se a possibilidade de autoencenação é um convite que parte dos dois diretores, é importante notar que, para a comunidade representada em tela, há, também, uma utilidade autoral presente: uma oportunidade de autopromoção por parte dos cantores, de performance da fé para os fiéis. A participação da comunidade em *Terremoto Santo* é, definitivamente, ativa: em uma sociedade contemporânea que se preocupa tanto com a autoimagem, participar do processo criativo do curta é, talvez, uma das melhores formas de se inserir como indivíduo no mundo – pelo menos, de afirmar seus valores, de confiar na relevância de seus sonhos, de demonstrar ao outro a importância de sua obra. A autorrepresentação é, muitas vezes, o que é mais almejado na sociedade de hoje – poder construir a própria imagem para o outro não é só ato político, mas é também desejo e maneira de se relacionar com a sociedade.

Nesse caso, o lugar da coralidade é um que depende da alucinação que ela, de fato, parece produzir: é a partir da imaginação que os próprios corpos à margem podem contestar ou reafirmar sua própria posição. A abstração evocada pela aparição da coralidade, dentro de uma obra, dá o combustível para a centralidade daqueles que se organizam em conjunto, que são autoconscientes de sua própria performance, que reivindicam seus desejos e transformam-nos em armas.

De outra maneira, as instâncias conjuntas que se estabelecem à maneira da coralidade também podem se dar de forma imposta por agentes externos: fruto de um olhar distanciado que agrupa pessoas a partir de determinada situação social, performatividade, ou interação sem que aqueles que observam se vejam como parte desse conjunto. Seja uma condição espacial, seja um olhar autoral, esses casos parecem se dar ou como uma denúncia de determinado contexto econômico, social e político, ou como uma análise distanciada que dá àquelas pessoas uma perspectiva histórica - sem que se busque, necessariamente, a reinvidicação de alguma centralidade tanto quanto a evidenciação da posição marginal do coro enquanto fator excludente. Em *Juízo*, de Maria Augusta Ramos, acompanha-se julgamentos na vara da criança e do adolescente intercalados entre cenas dos estabelecimentos de contenção, os atualmente extintos centros de reclusão para jovens infratores. Em virtude da proibição em lei de se filmar os rostos de menores infratores, o filme opta por utilizar-se de outros jovens, atores que não são aqueles sendo julgados, para reencenarem as cenas filmadas. Esse recurso é utilizado de forma ampla ao longo do filme e está presente também nas cenas no interior dos educandários. Por meio da montagem, é imperceptível a distinção entre as cenas captadas e encenadas. Diferentemente dos jovens, porém, todas as outras pessoas em cena - pais, irmãos, juizes e advogados, todos maiores de idade - estão dentro do registro documental e estão registrados em tela a partir dos julgamentos gravados em si: não são atores, como os menores.

Esse particular dispositivo fílmico, que é tão efetivo em mesclar os registros gravados em julgamento com os registros reencenados, acaba por unir todos aqueles jovens, infratores ou não, dentro de um mesmo grupo. É uma operação semelhante à de *Vando Vulgo Vedita*, em que vários corpos encenam uma mesma instância individual – no caso de *Juízo*, uma pessoa real, nome e sobrenome – que acaba por também compartilhar as violências e aflições de uma pessoa, à outra, através da técnica. A diferença, contudo, é o tom de denúncia que permeia todo o documentário, que se dá através de uma autoria clara e segmentada – os jovens, afinal, não são considerados no contexto de produção autores da obra tanto quanto as atrizes e atores em *Vando*. Mesmo que as crianças atuem tão bem quanto o fazem, não se esvazia a noção de que eles mesmos, os atores e atrizes que não cometeram nenhum crime e estão lá apenas como elenco, estão tão sujeitos às violências e restrições do sistema judiciário quanto os jovens responsabilizados de fato pelos crimes. Nesse sentido, a diretora se coloca na mesma posição que o sistema judiciário em relação àquelas crianças: não importa nem para ela, nem para o

sistema, quais corpos que ocupam aquelas cadeiras, desde que todos sejam da mesma classe social oprimida e desgastada pelas relações domésticas, econômicas e formativas.

No caso, a coralidade é a imposição de um agrupamento aos corpos e vozes, que opera através da encenação, da montagem e da direção precisas e comandadas por sujeitos necessariamente externos ao contexto social dos jovens. O oposto de uma autogestão: é a hierarquização autoconsciente, que se instaura como denuncia clara, evidente e física daquela situação social que aflige aquele coro, mas que não oferece nenhuma alternativa ou proposição de mudança, centralidade ou perturbação da ordem. É a produção de uma imagem de coletivo imaginada como denúncia de uma situação real: notável, particularmente, nas cenas gravadas dentro do centro de reclusão Instituto Padre Severino, que também entrecortam registros documentais e encenados, embora com uma camada maior de artificialidade. O caráter imposto da coralidade é notável quando vemos os jovens sentenciados sendo levados ao Instituto, onde são registrados através de um número e obrigados a encostar em uma parede e vestir-se com os uniformes da instituição. Apesar da filmagem frontal denunciar que a cena em questão se trata de uma atuação, é nesse momento em que a mescla de identidades culmina na sua concretização máxima: não há mais roupas, não há mais nomes, só um número que representa uma identidade, independentemente de quem a performa.

Uma dissolução de identidade total e imposta que evidencia a si própria, principalmente, pelos momentos finais: parados e olhando para a câmera, filmados em suas casas, vizinhanças e ambientes de trabalho, vemos os jovens atores acompanhados, um a um, de cartelas de título com o número de identificação do registro penal e o destino daqueles acusados pelos casos: a ausência de nome que sugere, sem dúvidas, que a identidade das atrizes e atores e daqueles acusados na vida real são, no contexto do filme, indissociáveis um do outro. Uma identidade dissolvida que sugere um destino comum a todos aqueles que vivem em situação semelhante. Assim como na coralidade autorrepresentada, também é uma descentralização: não a do grupo, mas a do sujeito. Por meio do compartilhamento de experiências e da ampliação das aflições, promovida tanto pelo ato do ajuntamento quanto pela intercambialidade dos corpos, propõe-se, inevitavelmente, uma discussão acerca da questão das identidades em si enquanto instâncias individuais. Difratadas em tela, elas são, por fim, denunciadas como senão mais uma das imposições, ao menos mais uma das deliberações; alucinação, não da comunidade, mas do

sujeito; e dessa vez, e a instância individual que a alucina, o fator externo ao um em seu jogo com o conjunto.

Eis uma questão relevante para a coralidade no cinema brasileiro contemporâneo, apresentada por *Juízo*: se ela é capaz de afirmar e atestar para a unicidade do conjunto, aquilo que os torna únicos, é também capaz de dissolver suas identidades. Aí, seu propósito em cena parece muito diferente daquilo que se promove em uma autorrepresentação coral, mas que é de fato tão importante quanto: se a comunidade é imaginada, a identidade também; sua definição pode ser libertadora, mas, da mesma forma, violenta.

Treze anos depois, em *Não Toque Meu Companheiro*, filme posterior da mesma diretora, acompanhamos uma coralidade que, se é também imposta dentro do contexto de produção do filme, aparece mais como um dispositivo propositivo do que apenas um agrupamento alheio à vontade dos presentes na tela. O filme trata da greve de funcionários da Caixa em 1991, e explora a mobilização do sindicato e dos trabalhadores por meio de imagens de arquivo e entrevistas com personagens que viveram essa história. Tais entrevistas, porém, são feitas de forma coletiva: as pessoas são convidadas a revisitarem lugares emblemáticos para a greve, como a base do sindicato ou a Avenida Paulista, a assistirem imagens e a observarem jornais da época – para com isso discutirem entre si suas memórias, os propósitos da greve e a importância do movimento sindical. À parte o tom didático e partidário ao movimento sindical (ainda mais levando em conta que a obra foi financiada pela FENAE), essas cenas cooperam para um sentimento de que as lutas laborais só se dão através da união coletiva - não só na construção do discurso fílmico, mas demonstrando isso ao colocar as pessoas para conversarem e lembrarem, entre si, o que de positivo e negativo pode surgir do movimento. A presença de grande quantidade de gente nas imagens de arquivo e da pluralidade de opiniões ao longo das conversas são algumas das demonstrações de elementos corais, agenciados pelas escolhas de direção de Maria Augusta Ramos. De fato, praticamente nenhuma entrevista do filme é feita com uma pessoa só: há sempre um grupo em tela, alimentando essa mensagem de caráter coletivizador que o filme quer oferecer. É a encenação de um coletivo que, embora esteja no passado, relembra com nostalgia o conjunto de outros tempos.

O que a aparição da coralidade sempre acaba por afirmar de mais importante, porém, é a fisicalidade dos corpos e das vozes: fator que independe da autorrepresentação ou da imposição,

da capacidade denunciadora ou perturbadora da ordem, e que é essencial a todo e qualquer um que se encontre em conjunto à maneira coral. É essa fisicalidade que a coralidade sempre atesta, a única certeza que ela nos dá. É a memória da comunidade nos corpos e relatos em *Branco Sai, Preto Fica*, a potência e a raiva da juventude em *Vizinhança do Tigre*; relações essas, porém, extravasadas do sujeito. Se emprestei muito da teoria acerca das vozes para a elaboração de uma ideia de coralidade, tomo mais uma vez uma noção que pode ser útil: se a voz é a extensão do corpo, e sua projeção no espaço, a coralidade é a projeção coletiva dos corpos e individualidades que a formam. Projeção incorpórea, abstrata, mas, nem por isso, menos física: ecoa pelas paredes, forma cicatrizes, tremula o chão com seus passos. Os corpos à margem, se são presenças tão frequentes nos coros do cinema contemporâneo, são, antes de estar em qualquer posição fixa designada, corpos. Gargantas, pulmões, cabeças, pés e mãos: corpos cuja fisicalidade atravessa e reivindica seus espaços; em grupo, seus pontos de contato só aumentam.

4.6 Coralidade e espaço

A aparição e a desapareção da coralidade preenchem os vazios de um espaço. Os muitos corpos e vozes de um coro parecem se dar, em suma, com o propósito de ocupar espaço. Connor (2016), a respeito da coralidade no campo do som, evoca a seguinte citação para demonstrar esse propósito:

Tomar ou dar lugar, essa é toda a questão. Há aqueles que tomam lugar, aqueles que o dão. Aqueles que tomam lugar tomam-no sempre e em todo lugar, e aqueles que dão lugar sempre o fazem. Existem lugares tomados, não há espaços desocupados. Espaço consiste de, e é saturado por, lugares tomados, onde neles aglomeram incansáveis, quase imóveis, os tomadores. O incansável vem da luta por lugar. Todo lugar é barulhento, clamoroso, é uma nuvem, um caos, sob a lei estável e marcial do barulho e do combate. Pode por vezes estar sob a ordem da lei do mais forte. Mas deve-se fazer mais barulho que os outros para que o grito de silêncio se faça escutado e para que os outros o obedeçam. (SERRES, 1995 *apud* CONNOR, 2016, s/p, tradução minha).⁵⁰

⁵⁰ To take a place or to give up a place, that is the whole question. There are those who take places, there are those who give them up. Those who take places take places always and everywhere, and those who give up places always do so. There are places taken, there are no unoccupied places. Space consists of, and is saturated with places taken, and in them swarm restless, almost motionless, the takers. The restlessness comes from the struggle for place. All space is noisy, clamorous, it is a cloud, a chaos, under the martial and stable law of noise and combat. It may at a moment be order under the law of the strongest. But one must make more noise than the others in order for one's shout of no more noise to be heard and for the others to obey. (SERRES, 1995 *apud* CONNOR, 2016, s/p).

Não há como se esquecer de que o coro na tragédia grega é, em primeiro lugar, dança, e não canto⁵¹, e sua presença se dá tanto na voz como no corpo através da sua expansão espacial. Há alguma forma de relação de poder em qualquer agenciamento conjunta, que joga com essa relação entre espaço ocupado e espaço tomado. A enunciação coral, frequentemente, não tende a ser autocontida, mas expansiva: sempre em busca de tomar lugar, parecendo sempre querer consistir em mais e mais pessoas. Um movimento para fora, antes de ser para dentro, que busca assimilar não só as vozes daqueles que a compõem como, também, os espaços em que ocupa. Ainda no campo do som, Connor (2016) relata:

Ecoando por entre paredes ou abóbadas ou clausuras, coralidade busca tanto comandar quanto ocupar espaço, tanto sê-lo quanto absorvê-lo. Coralidade é espaço preenchido com som, e também som impregnado ao máximo com um senso de espaço. É som se expandindo para incluir o que o contém. (CONNOR, 2016, s/p, tradução minha).⁵²

De fato, arquitetura e a agenciamento de multidão estão frequentemente interligadas: notam-se as arquiteturas das igrejas católicas, por exemplo, e a capacidade das paredes em ecoar os cantos proferidos; ou os terreiros horizontalizados da Umbanda, que colocam os corpos em roda em espaços abertos, que convidam à dança e à performance ritualística. Fora do campo da religião, torna-se, cada vez mais, uma questão primordial da arquitetura e do urbanismo a elaboração de espaços que permitam a passagem e a estadia de multidões: a construção – por vezes frustrada – de conjuntos habitacionais massivos nos centros das grandes cidades para abarcar uma demanda populacional de um mundo globalizado e em eterna crise social; a busca por soluções em transporte massivo para abarcar a expansão populacional. Não nos esqueçamos dos vazios, também, que uma multidão deixa: esses podem ser até mais notáveis. Chernobyl chama atenção pela arquitetura construída para alojar muitas pessoas, agora completamente abandonada; o amplo espaço da praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro, abarca hoje um grande vazio entre dois museus contemporâneos, cujo meio faz lembrar das comunidades em situação de vulnerabilidade que foram expulsas para que se pudesse construir um novo ponto turístico na cidade. Essa agenciamento das multidões, seja no campo do público e do privado, é, sem dúvidas, uma relação primordial de poder; não à toa adota-se a coralidade como forma de resistência àqueles que perderam seus espaços ao longo da história.

⁵¹ Ver página 21, no capítulo 1.

⁵² Echoing within walls or vaults or cloisters, chorality seeks both to command and to occupy space, both to be and to absorb it. Chorality is space filled with sound, and also sound maximally impregnated with the sense of space. It is sound expanding to include what contains it. (CONNOR, 2016, s/p)

Por isso, então, é interessante compreender a posição do coro; que se dá, a meu ver, de duas grandes maneiras. Retomando a *orchestra*, espaço reservado ao coro da tragédia grega, vemos que ela é bem particular: à frente do público, quase como ponto de contato, mas abaixo dele, presença fantasmática. Mais e mais, na tradição da ópera europeia, esse mesmo espaço parece, progressivamente, ser escondido do público ao longo da história da arquitetura dos grandes teatros, cada vez mais fantasmático. Mas, se ele esconde os corpos dos músicos e cantores que nele se encontram, sua presença não é menos sentida: a acústica desses lugares, senão, parece apontar para um coro cada vez mais entranhado com seu espaço, menos presença própria e mais material de suas paredes; indissociáveis, um do outro, por meio da invisibilidade. Em certo sentido, o intuito é, senão, controlar o poder da enunciação coral, erguer paredes e agenciar os sentimentos que ele evoca ao espetáculo. É para isso que se erguem muros: o controle das multidões. Mas, se fechado às quatro paredes do meu pequeno apartamento me sinto isolado e seguro de meus vizinhos, por não poder vê-los, as paredes não são capazes de conter plenamente as vozes: noite ou outra me vejo acordado escutando as brigas da mãe e seu filho, que moram acima de mim; diariamente, à hora do almoço, a trilha sonora que chega à minha janela é a de outro vizinho que solta sua voz ao cantar sertanejos enquanto prepara sua própria refeição (ele nunca repetiu uma música em dois anos, dá pra acreditar?). Não sei seu nome mas sei seus desejos, seus gostos, suas aspirações; afinal, ouço também suas aulas de violão.

Interessante isso: vivendo em uma grande cidade, me sinto, por vezes, completamente isolado de minha comunidade, ainda mais no contexto de uma pandemia global; nunca, porém, sou capaz de esquecer completamente que ela está lá, em algum lugar, esperando. Enquanto indivíduo, sou colocado a me equilibrar no jogo entre solidão e solidariedade provocado pelo espaço em que vivo. Da mesma forma se dá a agenciamento do espectador que observa a coralidade de um filme: talvez, ele veja o coletivo em tela e tenha que olhar para os lados, para certificar-se de que não está sozinho na sala do cinema; talvez, na segurança de sua casa, ele se permita rir de algo que assiste e depois fique com medo de seus vizinhos o escutarem. Se a experiência fílmica ainda é uma predominantemente coletiva, de um jeito ou de outro, a coralidade das paredes nos faz perguntar, constantemente, se ela é ou não alucinação. É porque ela sempre preenche os vazios: eis o eco, afinal, que “serve para preencher os intervalos vazios

entre articulações, fazendo do som uma espécie de condensado saturado, com menos fissuras envolventes ou remissões quanto possível” (CONNOR, 2016, s/p, tradução minha).⁵³

Mas há outra posição do coro, uma mais central, evidente e constituinte de um cotidiano: o centro da aldeia, onde são performados os rituais coletivos, que é um centro tanto espacial quanto cotidiano e que, por ser circular, distancia-se igualmente de todas as suas margens. Nesse caso, o conjunto não é de forma nenhuma escondido, mas se demonstra parte fundamental de seu espaço. A diferença é justamente essa: a de que não há dúvidas da presença do coro. E essa centralidade não só atesta para si, mas para tudo que toca: os rituais ali performados relembram a natureza ao redor, a história do povo que ali está, a multiplicidade que existe no mundo. É a mesma centralidade do sambódromo: a multidão que o atravessa, múltipla em todas as suas formas, que sequer pode ser contida entre as arquibancadas, pois ela também está nas ruas da cidade, na sua vizinhança, em corpos que cantam, dançam e suam – que, através de seus trabalhos e festas, reivindicam as ruas de volta para eles.

O espaço central da coralidade, por vezes, nos lembra do quão avassalador é tanta gente ocupando um mesmo lugar. O chão treme, a poeira levanta, os ecos se amplificam quanto mais altos são os prédios. Depois da festa, confetes, latas de cerveja vazias e outros tantos lixos – afinal, nem sempre se pode organizar uma multidão, e ela deixa consequências por onde passa. Não necessariamente negativas: é na prática do mutirão, como se observa na trilogia dos cantos de trabalho de Hirszman, que vemos a construção de uma casa por meio do trabalho conjunto permeado de música e esforço coletivo. É uma interação transformadora para ambas as partes, aquela que se dá entre espaço e coro. Um molda e é moldado pelo outro. Há, na centralidade da posição coral, uma transformação que se dá não de maneira extraordinária, mas constante, cotidiana: faz parte do dia-a-dia da comunidade, demonstra que um e outro estão sempre interligados, que qualquer barreira é de fato alucinação.

Talvez tal dualismo das posições corais seja uma maneira muito simplista de se pensar essa interação: elas se interrelacionam, sequer são um espectro, mas uma trama continuamente tecida. No cinema é possível observá-la: uma coralidade fantasma que se deixa perceber mesmo pelos vazios e uma que toma a centralidade de qualquer experiência. Em *Era o Hotel*

⁵³ Echo serves to fill in the slack intervals between articulations, making of the sound a kind of saturated condensate, with as few enfeebling fissures or remissions as possible. (CONNOR, 2016, s/p).

Cambridge, de Eliane Caffé, por exemplo, acompanhamos um panorama de habitantes de um antigo hotel de luxo no centro da cidade de São Paulo, hoje ocupação autogestionada que abarca pessoas das mais diversas nacionalidades, idades, experiências de vida e situações sociais. Todas essas pessoas não se agruparam por escolha, mas sim por necessidade; têm em comum, a princípio, apenas o espaço, que estrutura e é estruturado pelas relações entre seus habitantes ao longo da obra. Assim, é preciso conviver com as delimitações espaciais do prédio: os canos velhos que não funcionam direito precisam ser trocados, a ampla quantidade de pessoas em um lugar pequeno torna as assembleias caóticas, a condição privada do edifício permite à polícia aparecer na porta para perturbar a ordem, os elevadores não funcionam mais e obrigam os moradores a realizarem suas mudanças pelas escadas. Por outro lado, o mesmo espaço é o que possibilita a vida em comunidade: os amplos corredores e escadas permitem trocas e conversas entre os diferentes moradores, as cozinhas permitem confraternização entre os vários habitantes durante o preparo da grande quantidade de refeições a serem feitas.

Mas não só o espaço molda o coletivo, o oposto há também de ser notado: vê-se isso, particularmente, na sequência em que os moradores do *Hotel Cambridge* são instigados a ajudar outra das ocupações administradas pela Frente de Luta por Moradia. Para que uma ocupação de um outro prédio abandonado se legitime, é necessário que um amplo grupo de pessoas permaneça no local durante alguns dias para que a situação possa se estabilizar aos olhos da lei, ao menos, temporariamente. Assim, os moradores do Hotel Cambridge são transportados, de ônibus, para o novo edifício ocupado para agregar ao coro de pessoas que de fato morarão lá. Há de se pensar, sem dúvidas, que o processo para se estabelecer a ocupação do Hotel Cambridge se deu de maneira semelhante – o prédio também do coletivo necessita, talvez até para sua existência. Abandonado e vazio, afinal, seu destino há de ser, eventualmente, a demolição.

De outra maneira, a coralidade também comenta sobre o espaço no real por meio da imaginação. Contagem, por exemplo, enquanto município periférico de Belo Horizonte, tem uma história e uma geografia definidas no real a partir de uma história, uma política e um processo de urbanização, que promoveram aquela particular posição da cidade com todas as noções atreladas a ela. Por si só, talvez, quem não a conhece ignoraria o que acontece lá. Mas a Contagem dos filmes, aquela gravada não só pela câmera da *Filmes de Plástico* ou na filmografia de Affonso Uchôa, mas aquela atuada e pensada pelos próprios moradores presentes

nas obras, é uma que provoca, mesmo ao espectador que não a conhece, a vontade de imaginar suas potências. É um acesso outro a ela, que se dá através do conjunto de olhares promovido entre as diferentes obras lá realizadas; uma cidade que moldou a experiência de seus habitantes, mas que, também, é uma cidade por eles imaginada. Nem por isso, menos real: é precisamente essa relação entre Contagem e seus habitantes, combustível para as obras realizadas por lá, que se concretiza e legitima o que se vê na tela.

A representação de um espaço real dentro do cinema permeado pela coralidade evidencia, senão, que a existência de uma cidade, uma vila ou uma comunidade não se restringe apenas às condições sociais e econômicas, ou aos planejamentos urbanos externos e distantes, mas é uma existência que se dá também pela imaginação de seus habitantes, que projetam na cidade uma maneira de viver condizente com seus desejos e sonhos. Outra dinâmica da alucinação coral: o sonho que se concretiza no espaço. Mera confabulação ou possibilidade real?

O atravessamento da coralidade no espaço traz à tona sua relação com a ideia do comum. Federici (2019) oferece um ótimo olhar inicial para se compreender o que se constitui a ideia do comum: frequentemente associado à noção daquilo que é de todos, o termo remonta a práticas compartilhadas e autogestionadas do uso da terra e da relação entre o espaço e os bens naturais, e teria ganhado tração na teoria da esquerda radical como ponto de convergência entre anarquistas, socialistas, ecologistas e ecofeministas. Ela aponta, porém, que existem ambiguidades e interpretações significativamente diferentes desse conceito:

Por exemplo, o que constitui um comum? Há inúmeros exemplos. Temos terra, água, os comuns do ar, comuns digitais, comuns de serviço; nossos direitos conquistados (por exemplo, pensões de seguridade social) muitas vezes são descritos como comuns, assim como as línguas, as bibliotecas e as produções coletivas das culturas do passado. Mas estariam todos esses comuns no mesmo patamar, do ponto de vista da formulação de uma estratégia anticapitalista? Seriam todos compatíveis? E o que poderíamos fazer para garantir que eles não projetem uma unidade que ainda precisa ser construída? (FEDERICI, 2019, p. 305).

Longe de um consenso, então, o termo é frequentemente colocado à serviço do capital e da privatização, conforme apontado pela autora. Ela menciona, por exemplo, a lógica das *commodities* como moeda de troca global e a política de reservas ecológicas do Banco Mundial, que frequentemente expulsou populações tradicionais de suas terras de sustento e colocou-as à serviço do ecoturismo daqueles com maior poder aquisitivo. Se o termo, quando apropriado pelo discurso liberal, apresenta esse risco de permitir que “uma classe capitalista em crise volte

à vida” (FEDERICI, 2019, p. 309), ele também é a potência para contestá-lo, a possível base de uma economia não-capitalista. Ela cita inúmeras maneiras de apropriação do espaço público em diferentes comunidades, como exemplos de uma interação do comum alheios à lógica econômica:

O mais importante foi a criação de jardins urbanos, que, nos anos 1980 e 1990, se espalharam pelos Estados Unidos, principalmente graças às iniciativas das comunidades de imigrantes da África, do Caribe ou do sul do país. Seu significado não pode ser subestimado. Os jardins urbanos abriram o caminho para um processo de “rurbanização” que é indispensável se quisermos retomar o controle da nossa produção de alimentos, regenerar nosso meio ambiente e tomar conta de nossa subsistência. Os jardins são muito mais do que fonte de segurança alimentar. São centros de sociabilidade, produção de conhecimento, troca cultural e intergeracional. Como escreve Margarita Fernández sobre os jardins de Nova York, as hortas urbanas “fortalecem a coesão da comunidade” por serem lugares onde as pessoas se juntam não só para trabalhar a terra, mas para jogar cartas, fazer cerimônias de casamento, chás de bebê e festas de aniversário. (FEDERICI, 2019, p. 310).

Em especial, a autora cita a importância das organizações históricas de trabalho feitas pelas mulheres, como resistência à mercantilização do espaço e dos bens comuns através de processos de produção colaborativos no campo doméstico:

Hoje, diante de um novo processo de acumulação primitiva, as mulheres são a principal força social que impede o caminho de uma completa comercialização da natureza. As mulheres são as agricultoras de subsistência do mundo. Na África, elas produzem 80% da comida que as pessoas consomem, apesar das tentativas do Banco Mundial e de outras agências em convencê-las a transferir suas atividades para o plantio comercial. A recusa em não ter acesso à terra é tão forte que, nas cidades africanas, muitas mulheres tomaram terrenos públicos, plantaram milho e mandioca em lotes vazios e, nesse processo, mudaram a paisagem urbana das cidades africanas, desfazendo a separação entre cidade e campo. (FEDERICI, 2019, p.313).

Interessantes as noções que o comum evoca quando associadas à corralidade. Em primeiro lugar, a ideia de uma produção colaborativa que depende do trabalho em conjunto e promove, através de seu cotidiano, uma agenciamento de libertação das condições marginalizantes de seus indivíduos. Em segundo lugar, promove a concepção de um atravessamento coral pelo espaço que o reivindica de volta para a esfera pública, conjunta, comunitária. Certamente, uma maneira de se entender o contato entre corpo e lugar, semelhante àquela que se observa em *Era o Hotel Cambridge* e tantas obras citadas até aqui.

Na contemporaneidade, há de se compreender essas noções em um outro tipo de espaço: o virtual. Assim como Labrecque (2017) enxergou o *hyperlink* como a experiência da Internet que influenciou a narrativa em rede de seus filmes corais, enxergo a automoderação dos fóruns,

o *peer-to-peer* e as enciclopédias de livre informação *online* (como a Wikipédia) como elementos que influenciaram aspectos da coralidade no cinema contemporâneo - não só no estilo, mas nos processos colaborativos das obras em si. Nessas lógicas, se constrói uma interrelação entre usuários através da livre contribuição da informação e de um trabalho que não espera por nada em troca. Por exemplo, a elaboração de artigos para a Wikipédia, bem como a constante revisão e atualização de seus conteúdos, pode ser feita por qualquer um que se registrar na plataforma. Se o *site* é considerado muitas vezes uma fonte de pesquisa e informação dúbia, o constante esforço desses inúmeros usuários se revela uma tentativa que vai em sentido contrário, que promove, através dessas sucessivas revisões, um conteúdo cada vez mais coerente de informação comum que é, por excelência, de livre acesso àqueles com conexão à Internet. Mesmo que não seja confiável, a Wikipédia se apresenta ao menos como ponto de contato inicial à determinado assunto que o sujeito queira conhecer melhor.

A lógica *peer-to-peer*, em especial, contribui para o livre acesso da cultura e da informação através de uma rede de transmissão de dados e arquivos que não passa por intermédio de nenhum serviço, não passa por nenhum servidor único: basta que o computador de uma pessoa que possui determinado arquivo esteja conectado à Internet para que ele possa ser semeado – em outras palavras, compartilhado – para outras pessoas que desejam adquiri-lo. Em termos individuais, perde aquele que compartilha: sua banda larga é utilizada para a transferência de dados sem que ele ganhe nada em troca. Mas a vantagem se revela quando a rede é posta em funcionamento, vista enquanto processo conjunto: semeadores e pares propiciam um espaço de compartilhamento de filmes e documentos que pode ser utilizado a qualquer hora, em qualquer lugar, caso você queira baixar um arquivo digital. Na conexão entre um e outro, aquele que semeia sai perdendo; no conjunto, porém, todos ganham à elaboração ativa de um espaço virtual comum. Essa lógica entra em combate direto com as relações de trabalho capitalistas, sempre em busca do lucro e da mais valia, que falham em ver como o esforço individual pode, efetivamente, virar uma vantagem comum a todos. É fascinante ver o esforço *online* de pirataria de filmes e séries, nem só pela ampla disponibilidade de *download* dessas obras, mas, em especial, pelo trabalho de legendagem que é feito pelas comunidades e fãs, sem que se espere compensação monetária por isso. De fato, a prática das traduções contribui para a acessibilidade de filmes que sequer foram distribuídos no Brasil, e é certamente aquela que mais influencia e forma a cinefilia da geração atual, mesmo que não seja a mais comentada nos âmbitos oficiais

– talvez, por motivos legais. Eis a lógica do comum nos espaços digitais: uma contribuição coletiva capaz de disseminar cultura e informação em uma lógica alheia à econômica.

Vejo, de muitas formas, que a tela do cinema é também um espaço digital. Se é um espaço, mesmo que não tangenciável, é certamente um campo de batalha, como Krenak enxergou muito bem⁵⁴. O digital apresenta novas armas, certamente: fala-se muito da democratização dos meios de produção a partir das câmeras digitais em filmadoras e celulares. Eu não chamaria de democratização tanto quanto chamaria de uma potência de reivindicação do comum. Sob a ótica da coralidade, compreende-se o espaço digital como mais uma das ferramentas por meio das quais o conjunto pode se reafirmar; se uma vez ela ecoou pelas paredes, agora seus gritos energizam os fios e iluminam as imagens do cinema. Dessa relação, talvez, esperemos o futuro: após a pandemia em virtude do coronavírus, novas experimentações de linguagem que promovem reflexões acerca do jogo entre indivíduos e conjuntos certamente estão por vir.

⁵⁴ Ver citação da página 153.

5 CORALIDADE DAS VIZINHANÇAS: UM ESTUDO ESPECÍFICO DE *TEMPORADA* E *VIZINHANÇA DO TIGRE*

5.1 Uma análise comparada

Agora que algumas noções acerca da coralidade dentro do cinema brasileiro foram levantadas em seu contexto mais amplo, pode ser igualmente proveitoso tomarmos um momento para melhor compreender e estudar o que pode haver de coral dentro do contexto específico de uma obra fechada. Para não perder o espírito de coletividade, porém, será apresentada uma análise comparada entre duas obras, em vez de uma só: *Temporada*, filme de 2018 de André Novais realizado pela produtora *Filmes de Plástico* e *A Vizinhança do Tigre*, filme de 2013 dirigido por Affonso Uchôa, ambas obras realizadas no contexto de Contagem, em Minas Gerais, com gravações concentradas em bairros específicos: o Bairro Nacional, no caso de *Vizinhança*, e Industrial, no caso de *Temporada*. Se é possível apontar tendências generalizadas a partir da observação mais ampla da coralidade, analisá-la nos dois contextos delimitados das obras trabalhadas pode permitir observar não só como essas tendências se concretizam no âmbito individual, como, também, a maneira com que a coralidade se agencia de maneira específica dentro de um processo criativo – em contextos históricos e políticos específicos, como uma marca autoral, através de relações profissionais dentro e fora de um *set* de filmagem. Espera-se, com isso, que os assuntos abordados anteriormente possam ser melhor sedimentados através de exemplos práticos e, então, mais clara se torne a compreensão acerca da coralidade trabalhada durante a pesquisa.

A escolha dessas obras propicia uma análise rica dos múltiplos aspectos que envolvem o que pode ser considerado coral, dentro de seus contextos específicos. Conforme o amplo corpo de filmes estudados e referenciados nos capítulos anteriores, porém, essa escolha não deve ser tomada como indicador de determinado tipo de filmografia que deva ser considerada como mais coral que outras – o intuito, como deve estar claro até aqui, é o contrário: ao observar a coralidade dentro de casos específicos, espera-se expandir os campos de estudos acerca do que se considera por coralidade dentro do cinema, ao melhor compreendermos a multitude de suas particularidades. Além disso, tanto para *Temporada* quanto para *A Vizinhança do Tigre* é importante tomar as obras não como representantes gerais acerca do que se esperar da coralidade, mas, sim, como um dos múltiplos caminhos em que ela se revela que são particularmente próprios do contemporâneo. Mesmo que não sejam tomadas como

representações gerais das formas corais contemporâneas, porém, as corralidades em ambas as obras também não deixam de dar algumas pistas, ao menos, para certas tendências e propostas que podem ser observadas no tratamento da corralidade dentro do cinema brasileiro atual politicamente engajado.

Para melhor compreender esses aspectos, analiso primeiro como a corralidade se instaura dentro da diegese fílmica em si – como ela se estrutura em relação à narrativa, às escolhas de enquadramento e direção, a relação que ela evoca entre o individual e o conjunto – com a atenção sempre voltada aos três elementos levantados no primeiro capítulo da pesquisa. Com isso, espera-se delinear melhor a razão da presença da corralidade nessas obras em específico – como e com que função ela se estabelece em cena, o que ela representa e deixa de representar, o que busca contestar. Ambas as obras oferecem corralidades que, embora diferentes entre si, levantam as mesmas questões e desejos, conforme será mais bem estudado a seguir.

5.2 Características da corralidade

Temporada, a princípio, parece um filme pouco usual para uma análise acerca de sua corralidade. O terceiro longa-metragem de André Novais acompanha a protagonista Juliana, interpretada por Grace Passô, em sua mudança de cidade e, conseqüentemente, de vida, conforme aprende os meandros de seu novo trabalho como agente de combate a endemias em Contagem e lida com o desaparecimento de seu marido. Embora exista uma presença coletiva consistente e relevante no longa, formada pelo corpo de colegas de trabalho da recém-chegada, a obra é sem dúvidas uma que está preocupada em se focar nos conflitos pessoais da personagem principal. No diário de produção publicado do filme, o diretor desabafa, ao tentar organizar diárias de *set* sem a presença da atriz principal, que

Juliana, a personagem da Grace, está tão presente no filme que conseguimos juntar apenas dois dias sem nenhuma cena com ela. Ela está em 98% das cenas. (OLIVEIRA, 2021, p. 140).

Em uma primeira análise, talvez, possa ser dito acerca da relação entre coletivo e protagonista como uma em que as partes, a princípio delimitadas e separadas uma da outra, cumprem funções narrativas distintas: enquanto Juliana é o foco exclusivo do desenrolar da trama, seus colegas de trabalho, embora possuam histórias paralelas e desenvolvimentos pessoais que, por ora,

vazam ao primeiro plano narrativo, são primeiramente postos ao papel de auxílio e suporte à história de Juliana. Os acontecimentos de suas vidas possuem temas que parecem sempre reverberar com o desenrolar narrativo da personagem de Grace Passô – diferentemente, por exemplo, do que Labrecque (2017) irá falar acerca dos filmes *hyperlink*⁵⁵, em que muitas vezes as histórias das personagens ao longo do filme não possuem semelhança temática entre si, agrupadas apenas por meio do olhar panorâmico proposto pela unidade da obra; as presenças dos colegas de trabalho, para além de menores quando comparadas à protagonista, nunca são solitárias, geralmente acompanhadas de Juliana ou de outros membros do grupo; seus papéis narrativos e diegéticos sempre parecem ser o de auxiliar a personagem principal, função explicitamente atribuída, por exemplo, a Russão, interpretado por Russo APR, logo no início da obra, responsável então por ajudar e ensinar a recém-chegada Juliana às especificidades de seu novo emprego.

Nesse sentido, a coralidade em *Temporada* pode ser considerada como aproximada à lógica do coro clássico das tragédias gregas. Embora excetuem-se algumas de suas características tradicionais conforme levantadas no primeiro capítulo desse trabalho: a prenúncia do destino da personagem principal e seu contato com o divino, que não parecem pertinentes às questões da obra; o fato de não estarem às orlas da narrativa, mas efetivamente fazerem parte dela, estando integrados à história de Juliana de diversas formas narrativamente relevantes e particularizadas; e a entoação em uníssono e os movimentos coordenados, que não estão presentes nem de forma explícita nem de forma conceitual, já que as personagens do grupo de trabalho não só são diferentes entre si como estão em fases diferentes de suas vidas - com questões pessoais e opiniões próprias e distintas umas das outras.

Mesmo assim, os moldes clássicos de relação entre um corpo coletivo em contraponto à figura individual permanecem, assim como algumas de suas qualidades: o coletivo permanece com seu teor de representação política ressonante à pólis e ao humano, atestado, principalmente, pelo trabalho do grupo, de combate às endemias, que não só é uma importante agenda pública que dá aos trabalhadores a obrigação de fiscalizar a vizinhança atribuída ao grupo, entrando nas casas e interagindo com seus moradores, como, também, acaba por ser um recorte econômico e social que agrupa aqueles indivíduos na qualidade de trabalhadores e moradores da cidade.

⁵⁵ Para uma apresentação desse aspecto e das noções de cinema *hyperlink* levantadas por Labrecque consultar a página 89, no 2º capítulo dessa dissertação.

Seu papel de confidente também é claro, demonstrável pelas diversas cenas de conversa entre Juliana e seus colegas de trabalho, que embora dialoguem com uma Juliana quieta e pouco aberta na primeira metade do filme, servem como um suporte emocional, comparativo e solidário ao que quer que a personagem principal esteja passando no momento.

Tomar a força coletiva do filme apenas como semelhante aos coros clássicos da tragédia grega não deixa de ser, porém, uma leitura incompleta. As divergências entre o que se vê no coletivo de *Temporada* e o coro aos moldes tradicionais são sintomas de reatualizações importantes dadas pelo contemporâneo – aquilo que, conforme levantado anteriormente, dá origem aos entendimentos franceses acerca da coralidade, que a separam de suas origens de coro. A principal diferença, no caso específico do filme, que atribui sensibilidades contemporâneas às noções corais presentes na obra é a de que Juliana também agrega o coletivo – ela integra o grupo de trabalho e é parte dele tanto quanto as outras personagens. Em certo sentido, um dos arcos mais relevantes da obra envolve a gradual sensação de pertencimento de Juliana àquele lugar novo e ainda desconhecido – a jornada da personagem ao longo do filme é uma que entrelaça autoconhecimento e liberdade com o sentimento de solidão que a personagem enfrenta, que gradualmente dá lugar ao acolhimento dos colegas de trabalho e da própria Contagem. O pertencimento de Juliana ao grupo se torna evidente conforme ela, por exemplo, vai se sentindo cada vez mais confortável em se abrir e contar questões de sua vida aos colegas de trabalho. Mas, de certo modo, ela integra o conjunto desde os primeiros momentos: a obra não só se inicia quando ela é apresentada ao resto dos colegas de emprego, não permitindo que o espectador conheça uma Juliana antes de se mudar para Contagem e antes de suas interações com o coletivo de trabalho, como a natureza de seu ofício a obriga a estabelecer relação com a rede de personagens do filme.

Sem muitas dificuldades, afinal, é possível compreender as interações em toda a obra através da ideia de uma rede: aí, também, se incluem os moradores visitados pelos agentes de combate, que embora não possuam grandes tramas e desenvolvimentos de personagem, estabelecem suas personalidades e suas questões pessoais a partir do contato com o outro. Apesar de não se estabelecer de maneira estrita, há reverberações da narrativa em rede citada por Labrecque (2017) em jogo. A exemplo, quando Juliana entra em contato com Dona Zezé, interpretada por Maria José Novais de Oliveira, mãe do próprio diretor do filme, somos apresentados às particularidades da moradora mesmo que ela apareça em cena apenas uma vez. A partir de sua

atitude, de suas falas e, principalmente, do cenário (das fotografias, dos objetos de cena), revelados ao espectador pelo olhar da própria Juliana, (que espera o café ficar pronto sozinha, na sala, enquanto conversa com Dona Zezé, que está fora de quadro, na cozinha), logo se monta uma imagem de uma mãe que se sente solitária pois seus filhos cresceram e foram todos embora. Toda uma vida dentro de uma casa, apresentada aos espectadores pelos objetos cênicos observados pela protagonista. Na mesma conversa, Dona Zezé menciona o “Hélio da Dengue”, que é, implicitamente, o colega de trabalho de Juliana, chamado Hélio - e assim a rede de personagens não só traz as questões pessoais de cada um como demonstra as múltiplas ligações entre seus personagens, mesmo que de forma sutil, permanecendo apenas inferência em segundo plano.

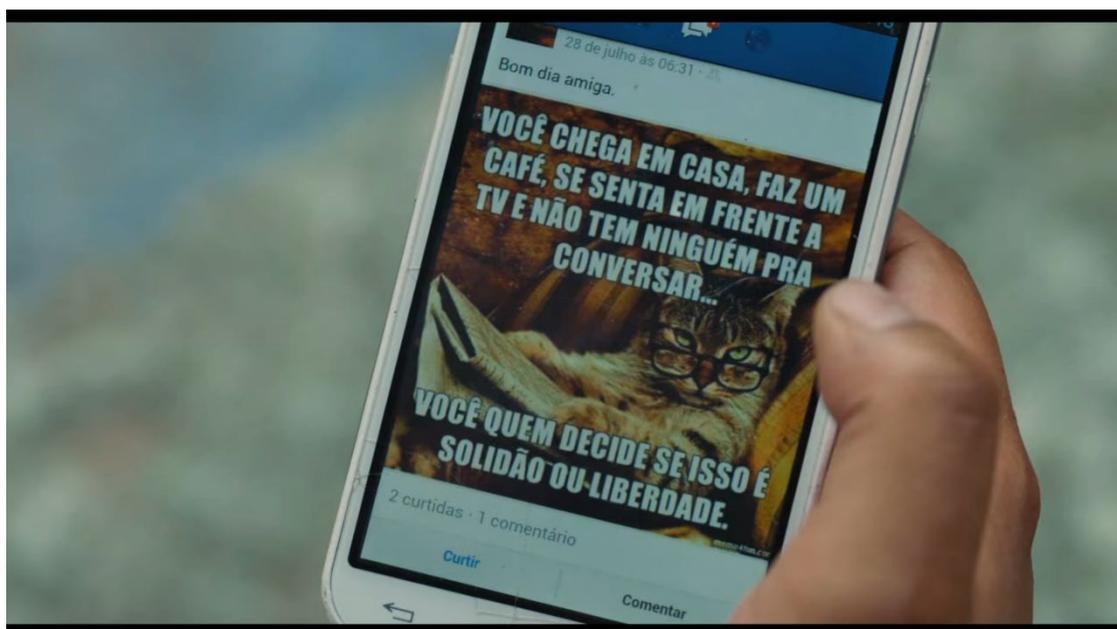
A presença de pequenas questões pessoais se dá para praticamente todos aqueles que aparecem na diegese: do cabeleireiro ao próprio Hélio, todos possuem acontecimentos de suas próprias vidas que são ao menos sugeridos em cena, evidenciados através da relação com o outro – até porque as cenas solitárias são reservadas exclusivamente à personagem principal. Assim, se por um lado o filme opera através de uma divisão clara entre protagonista e personagens secundários, que a princípio engessam a força coletiva da obra aos moldes de um coro clássico, há uma reatualização contemporânea que dá à obra uma coralidade comum, afinal, a todos em tela – Juliana também a compartilha, assim como toda a vizinhança fiscalizada pelos agentes de combate a endemias, através do contato estabelecido entre um e outro.

Essas são qualidades coletivas curiosas quando comparadas ao que, talvez, se demonstra o tema mais central do filme: a solidão de Juliana, que passa por uma fase de mudanças em sua vida. Se considerarmos o abismo entre indivíduo e conjunto como matéria-prima da coralidade, elemento citado no primeiro capítulo, outra camada se adiciona à obra: se a força coral está presente nas relações conjuntas, materializada principalmente no grupo de combate às endemias, ela é também manifestação dos sentimentos solitários da personagem principal, evidência do abismo que parece existir entre Juliana e sua vida nova em Contagem. Se a personagem de Grace Passô certamente integra o grupo e, portanto, faz parte do coro dentro do filme, esse mesmo coro serve como ponto de comparação aos olhos de Juliana com sua própria vida: quando o filho recém-descoberto de Russão visita o pai, por exemplo, o olhar de Juliana faz lembrar ao espectador do aborto indesejado que ela teve e da filha com quem sonha à noite – a faz lembrar de sua solidão, do abandono de seu marido, ao mesmo tempo em que é acolhida

pelos amigos do trabalho e pela própria Contagem. Adicionando-se a isso o fato de que as cenas de solidão são reservadas exclusivamente a ela, o jogo que a coralidade opera na trama é um que passa, de maneira específica, por como Juliana se sente em meio à todas essas mudanças em sua vida.

Em determinado momento do filme, ela navega pelas redes sociais em seu celular. Entre as diferentes postagens de seus amigos, ela fixa a tela para ler uma imagem que parece exemplificar muito bem esse jogo estabelecido pela coralidade e, melhor ainda, a ambiguidade nele contida. Sobreposto à imagem de um gato de óculos lendo um jornal, lê-se:

Figura 10 - Juliana vê o feed da rede social em seu celular. Na imagem, um gato lendo jornal olha para a câmera. O texto sobreposto diz: “Você chega em casa, faz um café, se senta em frente da tv e não tem ninguém pra conversar... você quem decide se isso é solidão”



Fonte: Frame extraído de cópia digital, 2022.

Se a jornada de Juliana ao longo do filme é uma muito pessoal e, certamente, solitária, as sensações difíceis que ela tem que enfrentar em sua vida são, senão, temporárias. É ela quem decide, afinal: se seu o emprego e os novos colegas a fazem lembrar-se de um passado que a abandonou, são essas mesmas relações que podem fazer com que ela enxergue uma nova vida para si. Uma ambiguidade manifestada através de uma coralidade cujo abismo é evidente: atravessá-lo é uma escolha, a oportunidade de mudar.

Bom exemplo disso se dá através das composições musicais presentes no filme: em especial, *Caprice n° 5* em clarinete, de Paganini, que se instaura como uma espécie de tema recorrente na obra. É muito importante notar os momentos específicos em que esse tema é escutado: a primeira vez que aparece, por exemplo, é logo ao início do filme, no plano-sequência dos créditos iniciais que acompanha o grupo de combate às endemias caminhando pela vizinhança em direção ao posto de trabalho. Não há a presença de Juliana, pois ela ainda não foi introduzida ao grupo – associamos o som, então, com o andar do coletivo em meio à cidade, com uma perspectiva cotidiana que é reverberada no som: uma escala melódica que sobe e desce, de ritmo rigoroso e pausas curtas, que é agradável aos ouvidos ao mesmo tempo que promove uma tensão por conta da expectativa que se forma à uma resolução melódica que não chega. É, nesse sentido, uma melodia que representa o coletivo: contribui à sua exaltação, por conta da sua composição clássica, e musicaliza o cotidiano do trabalho que atravessa a cidade.

Ao longo do filme, essa sensação se mantém: as outras cenas em que a música aparece são, em sua esmagadora maioria, momentos contemplativos pontuais em que se observa o coletivo percorrendo a cidade. Exceto em um momento muito crucial para a trama: após Juliana cortar o cabelo. Vemos seu novo visual ao som da mesma composição, só que dessa vez o jogo está invertido: ela está sozinha ao longo da sequência, que a apresenta em meio de tarefas cotidianas – fazendo compras, andando pelas ruas. Sem dúvidas, a presença da composição de Paganini nesse momento é muito importante: representa que algo mudou em Juliana, e que isso se deu através do coletivo. Mas se nesse momento a mudança é concretamente positiva, tendo em vista a abertura de Juliana que se segue nas sequências seguintes, no final do filme a música aparece mais uma vez para recontextualizar suas significações. Enquanto Juliana, sozinha, pilota o carro, escuta-se o ir-e-vir do clarinete enquanto a risada da personagem dá lugar, progressivamente, a uma expressão grave, séria. Cabe a Juliana, afinal, não só decidir se abraça a mudança ou não – mas saber se isso é bom ou ruim, o que isso significa para ela.

No outro espectro das discussões da coralidade presentes nos capítulos anteriores está *A Vizinhança do Tigre*. Se o que se enxerga de coletivo na obra de André Novais é uma espécie de reatualização do coro clássico através de eventuais sensibilidades modernas, no longa de Affonso Uchôa, por sua vez, verificamos uma coralidade muito mais próxima ao que pode ser encontrado no neorealismo italiano, nos exemplos de filmes *multiplot* ou algo associado à ideia de um “coro de protagonistas”, tal como Coura (2021) cita em relação aos trabalhos do Teatro

Oficina - embora encarnados aqui em um jogo entre linguagem documental e ficcional. O longa acompanha, de forma equilibrada e fluida, a vida e as questões de cinco principais jovens: Juninho, Menor, Neguinho, Adílson e Eldo. Entre trabalhos, conversas, família e amigos, seguimos de uma cena à outra por situações ora claramente encenadas, ora documentais, ora de natureza dúbia, que colocam em jogo de maneira panorâmica as vidas de todos os envolvidos na elaboração daquela obra ao longo de cinco anos; inclusive, sem dúvidas, a vida do próprio diretor, que embora nunca esteja presente dentro do quadro, se coloca através de um extracampo evidenciado a partir do próprio processo de criação, da própria encenação que é explicitada no decorrer da obra.

A narrativa em rede, aqui, se estabelece em uma câmera que, mais do que registrar uma ou outra vida isolada de seu contexto, busca preocupar-se com a relação entre um e outro: câmera e sujeito, câmera e cinegrafista, amigos em seus momentos de lazer. Se temos momentos de intimidade, silêncio e contemplação, ninguém nunca está verdadeiramente sozinho, mesmo que sejamos atravessados por uma sensação de solidão em cena. Sempre há a consciência da câmera presente: quando Maurício Chagas, o Menor, acende um cachimbo de *crack* dentro de sua casa escura e vazia, só há gravidade e força para a sequência porque nós, os espectadores, temos permissão para testemunhar aquele momento íntimo e, sem dúvidas, complexo; da mesma forma, quando Aristides de Souza, o Juninho, deixa sua carta de despedida à mesa para sua mãe ler, só há sentido no jogo de cena porque nós, enquanto espectadores, somos confidentes de suas questões de vida: reverberamos suas aflições, vontades, desejos – acompanhamos sua jornada, então sabemos o porquê daquilo que está escrito e compartilhado ali. Se o que interessa para a obra é o que se estabelece a partir das relações atravessadas pelo acontecimento do filme, a característica mais forte de sua coralidade parece ser a ampliação das aflições do um para os muitos, conforme, frequentemente, se enxerga em obras do neorealismo italiano – *Roma, Cidade Aberta*, por exemplo.

Nesse caso, sem dúvidas, os sentimentos que se ampliam particularmente no jogo de cena são a raiva e a insatisfação daqueles jovens. Sentimentos, afinal, compartilhados: Juninho e Neguinho (Wederson Neguinho), em determinado momento, recitam um para o outro a música que tocam em seu celular, cuja letra entoa:

“Neguinho: Vim pra por estricnina no seu whisky envelhecido
Não adianta blindar carro com vigia na porta,

Seu pior inimigo ataca em ondas sonoras

Os decibéis das nossas dores
Vão estourar seus tímpanos
Vim pra por estricnina no seu whisky envelhecido

Juninho: Ei multinacional, não adianta insistir
Seu dólar não transforma facção em Kelly Key
Quero um pouco da vida, do crime, planeta
Não com o cu de Harley Davidson cantando minha letra

Warner, Sony Music, vão se fuder,
Enfia no rabo a Beverly Hills que vocês têm pra oferecer”
(Troca extraída do filme, *A Vizinhança do Tigre*, 2013)

Mais uma vez, a escuta se demonstra importante proponente coral: conforme a própria letra sugere, o canto compartilhado ganha a solidariedade daquilo de mais importante que eles podem oferecer ao momento: suas unicidades, a expressão vocálica das experiências únicas de vida de cada um, que compartilham aquelas aflições e reivindicações pronunciadas, ao mesmo tempo que se demonstram insubstituíveis e, antes de tudo, presentes. A espontaneidade não é o que importa, e de fato nunca é o que está sendo documentado no filme – muito provável que aquela cena tenha se dado de maneira encenada, como alguns breves olhares para a câmera e o tom jocoso com que os dois recitam a letra parecem sugerir – mas sim o compartilhamento, as vozes em coro que produzem seu próprio cotidiano, como só elas podem oferecer, e que se friccionam quando um escuta ao outro. Pois se as vozes jogadas ao ar exprimem que são únicas, ao serem escutadas pelo outro, seja ele o amigo, o diretor ou o espectador, elas perpetuam sua existência. A solidariedade de se ouvir o canto de protesto e concordar com ele – o “fazer coro com”, em seu próprio sentido coloquial - é o ato de reiterar a existência do outro, de deixar-se preencher e preencher, também, o espaço ao redor.

Por outro lado, as trocas entre os jovens, em especial aquelas em tom de brincadeira, frequentemente apresentam xingamentos e desafios um ao outro, uma performance cuidadosa de opressão da sociedade encarnada na voz que “tira sarro”. Guimarães (2017) comenta sobre os apelidos comumente utilizados como vocativos entre os jovens:

Frequentemente, os personagens chamam um ao outro de “Zé” ou “Jão”; nomes próprios que, empregados como vocativo, não deixam de designar “qualquer um” e “todos”; o conjunto anônimo no qual eles podem desaparecer, sem rastro. Contra isso ergue-se o difícil trabalho de subjetivação, o de encontrar um outro nome para si, livre do estigma e das marcas da exclusão. (GUIMARÃES, 2017, p. 25).

O tom de jogo é importante: demonstra que o chamamento ofensivo, diminuidor, é uma imaginação conjunta que permite aos jovens, juntos dentro de um espaço seguro, simularem as violências e sentimentos reais que os oprimem na vida do lado de fora. Claro, se é uma relação entre amigos, uma ofensa em tom de brincadeira, ela é também uma forma de preparo e também uma forma de opressão de uma individualidade à outra – um jogo conjunto que reencena, afinal de contas, uma violência bem concreta imposta aos corpos, que, se não é a ameaça concretamente física, é uma ameaça que pode ser tão assombrosa quanto: a de ter sua individualidade desaparecida, de ser mais um esquecido entre muitos. É um jogo coletivo que, através da voz, acaba por ampliar e evidenciar a mesma aflição evocada pela letra da música, encarnada em um desafio mútuo entre partes em relação de igualdade, mesmo que, por vezes, beire a manutenção de uma opressão: a possibilidade de emancipação através de um auto pertencimento identitário, uma afirmação de si ao outro, uma afirmação do outro para si.

O corpo que dança também pode dar essa mesma função da voz: a de atestar para unicidades colocadas em conjunto. Em um momento anterior, acompanhamos os jovens em um show de metal - seus corpos próximos um ao outro na pista, vibrando a raiva do ritmo frenético enquanto batem-cabeça. O bate-cabeça é, certamente, uma manifestação muito interessante para se enxergar aos olhos da coralidade - frequentemente jovem, frequentemente rebelde, presença comum em shows de metal que em muitas vezes se assemelha ao corredor polonês do punk e do funk, é uma experiência coletiva em que todos os participantes se permitem mutuamente socar e empurrar uns aos outros. Quem já se viu em um, sabe muito bem que mesmo que a maioria dos socos e empurrões sejam, na verdade, inofensivos, é preciso sempre estar atento à presença do outro, que pode estar um pouco mais bêbado do que o necessário para controlar sua própria força. O que se forma no *mosh*, enfim, acaba por ser uma espécie de coreografia orgânica, através dos movimentos que vêm-e-vão dos corpos, que se jogam na multidão e são jogados por ela, mas que se mantêm conscientes o suficiente do próximo para garantir a própria segurança. Uma manifestação cultural moderna que, talvez, seja uma das maneiras ritualísticas mais diretas de se compartilhar raiva e insatisfação entre aqueles que dele tomam parte. No filme, o *mosh* adota uma presença visual de impacto às dimensões discursivas e sentimentais da obra, por um lado se aproximando dos jovens através dos interesses deles, por outro quebrando com certas expectativas e noções que o espectador possa ter: por exemplo, noções simplistas de que as manifestações musicais periféricas são apenas o *funk*, o *hip-hop* ou o

gospel, ou talvez a expectativa de que esses jovens adotem um comportamento destrutivo posteriormente – coisa que não acontece em nenhum momento na obra.

É ainda no campo da imagem em que é possível melhor compreender como o cotidiano daquela vizinhança é tratado pelo filme. Se em *Temporada* o cotidiano evocado pela coralidade dá seus tons de maneira acolhedora, por vezes quente, que se impõe em relances de solidão compartilhada, mas que é visto pela lente como poesia, em *Vizinhança* parece se estabelecer um retrato muito mais cru e, paradoxalmente, também mais ambíguo em sua forma de enxergá-lo. Em suma, a Contagem no filme de Uchôa é uma Contagem de contrastes, e a fotografia explicita muito bem isso em seu jogo de luz-e-sombra. Não se pode culpar aquele que compara os enquadramentos da obra com quadros de Caravaggio.

Figura 11 - Comparações entre a fotografia de *Vizinhança* e quadros de Caravaggio. À esquerda, sequências do filme em que Menor, acima, e Juninho, abaixo, estão sozinhos em suas casas. À direita, *S. Gerônimo Escrevendo*, 1607, acima, e *A Negação de S. Pedro*, 1610, abaixo.



Fonte: Frames extraídos de cópia digital, 2022. Digitalização de quadros disponível em: <https://www.caravaggio.org/caravaggio-paintings.jsp> e https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Jerome_Writing.

Acesso em: 15 set. 2022.

O tão comentado *chiaroscuro* do pintor italiano encontra paralelos na cinematografia aparente da obra: altos contrastes de luz e sombra que excluem da imagem os elementos desnecessários do ambiente, geralmente interno, e iluminam através do foco de luz único, que muitas vezes provém da janela do local; as faces e os corpos de pessoas comuns que, através do alto contraste,

amplificam suas expressões e externalizam seus sentimentos. A ideia de “pessoas comuns” nos quadros de Caravaggio tem motivo: apesar dos temas bíblicos e da santidade das personagens, o pintor frequentemente usava como modelos conhecidos que eram trabalhadores de rua, cortesãs, frequentadores de bares e, até mesmo, o próprio artista⁵⁶. Pessoas jogadas à margem da sociedade de seu tempo, que no pincel do pintor ganhavam gravidade e santidade não através da exaltação, mas de uma expressão de realismo atenuada pelo enquadramento próximo e uma divindade desierarquizada, posta ao mesmo nível das figuras não-santas no quadro – situações especiais apresentadas como cenas quase cotidianas, mas certamente caóticas e expressivas em seu realismo seletor e cuidadoso.

Da mesma forma, o contato com a representação das “pessoas comuns” sob o mesmo banhar de luz pode ser visto em várias das obras do neorrealismo italiano: a personagem titular em *Mamma Roma*, embora extremamente vocal e falante ao longo de toda obra, revela seus mais profundos conflitos e sonhos quando a observamos banhada da luz poética da fotografia do filme, cujo alto contraste revela, no final da obra, o terror máximo de seu olhar e sua forma – que ao serem exaltados pelo enquadramento preciso e cuidadoso, exaltam o drama de sua vida pessoal, do filho que perdeu, da dura vida que é obrigada a ter. Essa fotografia entra em oposição ao contraste de luz onírico das sequências em que caminha pelas ruas da cidade: esse contraste, por sua vez, revela, mas outra coisa: seus sonhos e desejos, a liberdade que encontra no contato com as outras pessoas em seu caminho. Um contraste que é, dessa vez, alucinado, mas que ainda assim a exalta e a coloca em primeiro plano. É uma relação de fotografia comum também a outras obras: *Ladrões de Bicicleta* e seu naturalismo rigoroso, *Arroz Amargo* e a exaltação de suas trabalhadoras, até mesmo *Evangelho Segundo São Mateus* (1964), de Pasolini, que bebe de temas exclusivamente religiosos – várias obras que, inclusive, irão utilizar atores sem experiência prévia na composição de seus elencos, convidando um olhar à realidade que promove o mesmo banhar poético.

Mas se em Caravaggio é comum encontrarmos cenas com vários corpos vivendo dentro de um mesmo ambiente, em *A Vizinhaça do Tigre* os momentos de maior expressividade da luz são os que isolam as personagens nos enquadramentos do plano, mesmo que a sequência em si envolva mais de uma pessoa. O efeito dessa escolha é duplo: o rosto isolado e pensativo, em momento íntimo e próprio, banhado pelo alto contraste da iluminação, acaba por ter sua própria

⁵⁶ Ver (LOMBARDI, 2007, p. 110) e (GOMBRICH, 1985, p. 305).

internalidade ampliada e jogada ao outro, ao espectador; também, esses mesmos momentos de introspecção e de reflexão, por fazerem tão parte da rotina daquelas pessoas, não deixam de ser tratados como belos e exaltados por isso. Exemplo maior disso é uma rápida sequência no meio do filme, em que uma série de tablados de jovens posando para a câmera em cenários de seu cotidiano é apresentada aos espectadores em um jogo de luz e sombra que banha aqueles corpos e espaços e emerge-os poeticamente na diegese, dando tons de desafio ao espectador. Afinal, demonstram que o tratamento poético, assim como em *Temporada*, não deixa de reivindicar a centralidade daqueles que estão ali, a beleza daquelas vivências: e igualmente banham a nós, os espectadores na sala escura, com a luz refletida daqueles que lá testemunhamos.

Figura 12 – *Vocação de São Matheus*, 1599-1600, de Caravaggio, à esquerda, e a sequência de montagem de jovens em *A Vizinhança do Tigre*, à direita.



Fonte: frame extraído de cópia digital do filme, 2022. Quadro retirado de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Voca%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Mateus_(Caravaggio)). Acesso em: 15 set. 2022.

A coralidade em *A Vizinhança do Tigre*, em termos narrativos, busca, por meio do panorama da vida dos jovens em tela, montar uma Contagem imaginada por eles e concretizada na obra através do compartilhamento de suas insatisfações e de suas raivas. Esse panorama, construído através do cotidiano daqueles garotos, afirma a existência daqueles jovens, amplia seus desejos e questionamentos, permite que sejamos todos atravessados por eles. Mas a dimensão da raiva, que no filme permanece sempre entre a superfície e o velado, o interno e o externo, o claro e o escuro, acaba por revelar em seu contraste o que acaba por ser o grande elemento contestador dessa coralidade: o desejo explícito de mudança. Não à toa a música que acompanha os créditos finais, cuja letra exprime diretamente essa vontade:

[...]
 Eu queria mudar, eu queria mudar
 Eu queria mudar, eu queria mudar
 O meu mundo me ensinou a ser assim
 Fazer a correria, os cana vim atrás de mim
 Aprendi a ser esperto, aprendi a meter fita
 No meio da malandragem, solto fumaça
 Cresci em uma quebrada onde não pode dar mole
 Onde amigo e confiança com certeza não há
 [...]
 (Trecho de EU QUERIA MUDAR, do grupo Pacificadores)

Pode parecer estranho, embora certamente se dê de maneira comum nos exemplos de coralidade dentro do cinema brasileiro atual: se por um lado é possível encontrar elementos estéticos e escolhas criativas que promovem um enaltecimento daquelas realidades, um grito de existência que promova a validade daquele cotidiano, no fim das contas, as dificuldades parecem vitoriosas frente às vidas em tela – teor certamente contribuído pela cartela de memória a Eldo, um dos jovens do filme que falece antes da finalização da obra.

Antes dela, e antes mesmo da música dos créditos finais, escutamos o som que sai de uma gaita tocada por ele: sob o sopro solitário do instrumento, cuja melodia de lamentação é uma performance que dá ao cotidiano da vida do jovem a musicalidade de suas aflições, temos na imagem, porém, uma sequência em que Menor e seus amigos andam de *skate* pela cidade. Atravessam sem rumo as ruas, em meio aos carros e às pessoas, em um vagar fluido que é, pelas expressões de alegria em seus rostos, feliz. Como na camada sonora se escuta o lamento enquanto na visual se testemunha a alegria, se promove, através do contraste, uma sensação de sonho. Àquelas imagens, deposita-se a ideia de que os jovens sonham, senão, com a liberdade: de andar de *skate* nas ruas, de vagar à toa por aí, de poder viver e expressar a juventude – tudo isso, vale notar, juntos. Esse momento demonstra uma expressão do que é a coralidade do filme e, ao mesmo tempo, o luto pela morte de Eldo, vítima da extrema vulnerabilidade aos quais estão sujeitos os moradores das periferias brasileiras.

Afinal, se em um primeiro momento o que assombra aquelas vidas é a exclusão social, que joga aquelas juventudes à margem de seu sistema econômico, não é pelo coletivo que isso transparece no filme. Se entendermos a coralidade como a relação estabelecida entre os jovens, entre os jovens e o cineasta, entre os jovens e o público – pois é nisso que parecem residir as características corais destacadas até aqui – não é nela que existe a contradição da própria

existência, aos moldes do que dizem os teóricos do teatro franceses. Não é a coralidade no filme em si que se apresenta em negação: ela é concreta, permanente e presente, se estabelece ao longo de toda a obra sem questionar-se a si mesma.

Argumento que o fantasma que assombra aquelas pessoas, dentro do contexto do filme, se demonstra no que não é falado, no que não se estabelece em quadro, no que se encontra externo ao conjunto, à Contagem imaginada da obra. Se testemunharmos as dificuldades das vidas dos jovens em tela – como, por exemplo, Juninho se vendo obrigado a voltar a vender drogas para arranjar dinheiro – nunca nos são apresentadas suas consequências mais negativas. Essas jazem veladas: estão naquilo que os jovens pensam quando estão em silêncio e sozinhos em cena – nunca quando estão juntos; estão no que se fala e se contesta nas letras das músicas e entre as conversas; estão pairando no ar, sempre na cabeça de todos que assistem e produzem a obra, mas nunca se concretizam. Nada, por exemplo, acontece com Juninho a respeito de sua venda de drogas, não ao menos dentro da diegese. Em termos de narrativa, muito se assemelha ao que acontece em *Corpo Elétrico*, com a inexistência de conflitos em cena, que não guiam nem a progressão fílmica nem o encadeamento da rede de personagens. A negativa, o que impede aqueles jovens de alcançarem seus sonhos, dentro do contexto da obra, é tudo aquilo que não é coralidade. Ela somente denuncia que aquela opressão existe: o contraste que amplifica ao espectador o que pensam aquelas personagens, o bate-cabeça que demonstra suas raivas. Nesse sentido é que ela encarna o desejo de mudança; ela é, talvez, a arma à disposição dos agentes criativos para que a mudança seja reivindicada. Mas de fato ela também não é a mudança em si: o cotidiano ao final do filme permanece praticamente o mesmo do começo – salvo, talvez, pelo de Juninho, que inferimos ter saído de lá para viver a vida em outro lugar.

Da mesma forma, o final de *Temporada* também apresenta uma sensação agridoce a respeito da mudança concreta que a coralidade representa. Na sequência que fecha o filme, vemos os colegas de trabalho de Juliana empurrando o carro que não liga enquanto a protagonista senta-se ao volante. Tudo se desenrola em um teor cômico, pois todos riem e se divertem por conta da situação – permanece-se assim até que o motor liga e Juliana guia o carro adiante, sozinha, deixando seus amigos progressivamente para trás aos gritos de “volte!”. E é nesse momento, solitária dentro do carro, que seu riso progressivamente se transforma em seriedade – uma ambiguidade que fecha a obra e a vida daquelas pessoas. O simbolismo parece evidente: é o

coletivo que permite que Juliana avance em sua vida. Resta a dúvida, porém, a respeito do que essa mudança, de fato, acarreta.

Em ambas as obras, *Temporada* e *Vizinhança do Tigre*, revela-se, então, o porquê mais importante da presença da coralidade em suas concepções – mudança através do coletivo e do compartilhamento da vida do próximo. Se nem sempre essa mudança é fácil, nem sempre ela se revela positiva – como o final de *Temporada* pode sugerir – ela parece ser possível apenas através da vida em grupo, conforme ambas as obras apresentam. A coralidade, em ambos os casos, é denúncia e esperança, uma mudança que ainda permanece inalcançada – a encenação de um desejo real.

5.3 Extrafilme, coralidade na produção criativa e o desejo por utopia

Na primeira parte deste capítulo compreendemos, através das características coletivas presentes em tela, que a coralidade em ambas as obras é uma que encarna o desejo de mudança. Agora, aproveitando para explorar os aspectos corais no âmbito da produção e da elaboração criativa, vamos entender para onde esse desejo de mudança quer levar: uma utopia. Tanto em *Temporada* como em *Vizinhança* temos o esboço de um sonho coletivo que se reflete nos mais diferentes aspectos do trabalho dos diretores, dos atores e da equipe técnica que sublinha uma comunidade dos sonhos – e vamos atestar isso através da análise das obras em meio à filmografia dos diretores, através da elaboração de seus roteiros e pelos acontecimentos no *set*, atentando também sobre como essas questões extravasam para a tela e para dentro das obras através de alguns exemplos.

Temporada foi gravado no período entre 30 de julho e 5 de setembro de 2017, datas que, por vezes, coincidiam com a gravação de outro dos longas da produtora, *No Coração do Mundo*, também protagonizado por Grace Passô e com elenco composto de atrizes e atores famosos, moradores de Contagem – como o próprio Russo APR, que reaparece agora interpretando o personagem Gildásio, figura certamente muito mais marrenta e perigosa que seu contraexemplo simpático e afável de *Temporada* – e colegas dos diretores, como o também cineasta Leo Pyrata no papel de Marcos. De fato, ambas as obras se assemelham na composição de um elenco plural composto de pessoas de experiência de atuação, fama e vivências diferentes, embora em *Temporada* sobressaia-se, sem dúvidas, a atenção a Juliana em termos de tempo de tela. Mesmo

assim, se forem tomadas as sequências compostas por mais de uma personagem, a presença no diálogo e no contexto da cena se dá sempre de maneira mais ou menos equilibrada entre as personagens – Juliana é geralmente mais quieta nos diálogos, o que contrapõe o maior tempo dedicado à sua história, ainda mais quando contracenando com figuras mais extravasadas como Russão, ou mais insistentes, como o cabeleireiro. Também se atenua sua importância dentro do grupo em si: ela é a menos experiente entre os colegas de trabalho, e sua função é a mesma da maioria, excetuando-se Lúcia, que é a chefe da unidade. Se a personagem de Grace Passô prevalece em relação aos outros, no contexto do grupo de trabalho ela é só mais uma de seus integrantes.

As exigências da atuação na obra promovem uma relação dupla entre personagens que são influenciadas pela vida real e atores e atrizes que têm que aprender habilidades que suas personagens possuem. Se isso é algo tradicional no cinema, em *Temporada* se fala de habilidades também quase cotidianas – diferente de filmes *blockbusters*, que, muitas vezes, exigem de seus atores competências extraordinárias, como aprender a lutar ou pular de prédios. É uma relação capaz de afetar concretamente a vida daqueles que atuam: eis o que acontece com a própria Grace Passô, que, para realizar a cena final, teve que aprender a dirigir.

Na cena, a Grace dirige um carro e faz uma manobra, e a questão é que ela não sabia dirigir antes. Foram dias de preparo na autoescola, antes ou depois das filmagens, nas semanas anteriores, e ela soube fazer. (OLIVEIRA, 2021, p. 146).

Isso, com certeza, não é uma característica exclusivamente coral – a de afetar a vida das pessoas que participam da obra – mas, sem dúvidas, evidencia que se deve voltar a atenção no que há entre a ficção e o real para se elucidar detalhes importantes acerca do cotidiano comunitário que é produzido em um *set* de filmagens. Em termos de produção, o que se estabelece entre os membros do elenco e da equipe é, senão uma relação desierarquizada no *set* - que de acordo com o diário de produção do diretor, ocorreu com suas funções bem definidas -, uma sensação de comunidade coesa e com um objetivo em comum: a feitura do próprio filme. Conforme o diário, talvez a própria natureza de baixo-orçamento da obra tenha contribuído para esse senso comunitário – as escolhas de locação são casas de amigos, ou se localizam nos bairros em que o diretor cresceu; apesar do elenco grande, a equipe em si é pequena, permitindo um *set* mais fechado, em que todo mundo conhece bem todo mundo. Frequentemente, depois das diárias, elenco e equipe saem para beber e conversar, conforme o próprio diretor relata em seu diário:

Fui beber com a equipe antes de ontem e ontem fiquei de ressaca, foi difícil filmar, mas parece que deu tudo certo. Nunca mais quero dirigir cansado por causa de ressaca, fui bem nessa questão o filme todo, tomei vitaminas, dormi quando podia, tudo pra manter o ritmo. No bar, estavam Grace e grande parte da equipe. Senti que a galera está feliz com o filme e curiosa para saber o resultado. Conversamos sobre essa coisa de coerência na direção, que leva a um resultado específico, e que o filme é uma ideia do diretor, mas que precisa ter a personalidade de todos da equipe, ao mesmo tempo. (OLIVEIRA, 2021, p. 145).

Esse relato dá luz também ao fato de André Novais, diferente dessa parte da equipe e do elenco, nos tempos da filmagem não morar em Contagem, mas sim no Santo Amélia, região da Pampulha, bairro de Belo Horizonte. Se isso pode não parecer relevante à primeira vista, até porque o diretor, na verdade, acaba por se hospedar no período das filmagens próximo às locações do filme, é um detalhe que acaba por revelar dois aspectos que acho muito dignos de nota. O primeiro deles é como *Temporada* se insere na tentativa dos filmes corais contemporâneos de reivindicar uma centralidade concreta das vidas marginalizadas. De uma maneira efetiva, que afeta a própria experiência do *set*: Contagem é, por todos os efeitos, o centro daquela produção. Quem mora ou se hospeda em Belo Horizonte, se em termos tradicionais e econômicos se vê no centro do discurso e da atenção social – ainda mais quando se fala de Pampulha, região nobre do município que foi planejada por Oscar Niemeyer a pedido de Juscelino Kubitschek -, no âmbito das filmagens passa a sofrer com o trânsito da estrada para o *set* e de volta para casa e se desloca de experiências coletivas facilitadas pela hospedagem em Contagem; se sujeita, curiosamente, a uma espécie de inversão da experiência cotidiana hegemônica.

Hoje vamos ver sobre essa logística do transporte, pois a equipe toda vai ficar em BH, e vir e voltar de Contagem, onde o filme será gravado todos os dias de filmagem. [...] essa ida e volta entre BH e Contagem vai ser o grande desafio para que a gente cumpra todos os horários das ordens do dia. (OLIVEIRA, 2021, p. 135).

A Lagoa da Pampulha, inclusive, é abordada como tema pelo próprio filme e pelo próprio diretor, quando comparada com o lago em que Juliana e Hélio se sentam para conversar na metade final do filme:

Hélio: Tô aqui curtindo a paisagem, né?
 Juliana: Paisagem? Vai lá pra Lagoa da Pampulha... ficar aqui no meio desse esgoto...
 Hélio: Eu até pesquei aqui.
 Juliana: Pescou?
 Hélio: Sério...
 Juliana: Só se for aquele panga que come lixo.

Hélio: Cada um tem o que merece, Ju. Vê se eu vou lá pra puta que pariu daquela Pampulha, aquela lagoa com aquele cheirão de feijoada. Aquilo lá é esgoto também, véi.
(TEMPORADA, transcrição dos diálogos, 2019).

O outro ponto que esse pequeno detalhe ilumina é um, talvez, mais fruto da minha interpretação: ao menos a meu ver, elucida a própria relação pessoal do diretor em relação à obra e como ela se extravasa na própria história de Juliana. Sem dúvidas, a obra é muito pessoal para o diretor, baseando-se na sua própria experiência como agente de combate às endemias anos antes das filmagens – com alguns de seus colegas da época, como o próprio Hélio, por exemplo, compondo o elenco.

Me parece inevitável traçar paralelos à essa distância entre o diretor e a terra em que nasceu, cresceu e trabalhou, com a solidão de Juliana na trama: em certo sentido, *Contagem* se traduz em uma comunidade a qual o diretor, no contexto do *set*, inicia-se também distante – uma distância espacial que, sem dúvidas, parece dar pistas ao que o roteiro explora em relação à própria vida pessoal do diretor – é, afinal, um roteiro escrito e pensado por ele de forma bem autoral (em oposição, de certa forma, ao que será visto em *A Vizinhança do Tigre*). Não só isso, mas o elenco também é composto por familiares: Renato, irmão do diretor, aparece como par romântico de Juliana; sua mãe, conforme mencionado antes, interpreta Dona Zezé, naquilo que seria seu último papel antes de seu inesperado falecimento, após as filmagens de *Temporada* - deixando como último registro de sua atuação no campo do cinema a sequência em que interage com Juliana.

Do ponto de vista da coralidade como elemento autoral da filmografia de André, a participação de amigos e familiares é uma constante em suas obras, como pode-se observar na presença dos pais do diretor, de forma cômica, em *Quintal*, e flertando com um registro um pouco mais documental em *Ela Volta na Quinta*. A vontade de produção de uma ficção em contato direto com o real é certamente um elemento que se demonstra evidente em tal aspecto; mais ainda, um contato com o real que também perpassa diretamente pelas questões pessoais e vivências do diretor. Se em *A Vizinhança do Tigre*, conforme será visto a seguir, encontramos uma produção cênica de caráter mais coletivo, em que a experiência dos atores é talvez mais forte influência para a tela do que a vida do diretor, em *Temporada* temos uma noção de autoria que sem dúvidas concentra-se na figura de Oliveira. É claro que, a princípio, parece de alguma maneira mais coral tomar uma produção criativa coletiva como motor cênico; mesmo assim, a

autoria de Oliveira, tão assumida, e, principalmente, tão pessoal, produz uma coralidade afetiva, mais preocupada ainda com suas personagens que narrativas mais panorâmicas.

Nas narrativas em rede ficcionais evocadas por Labrecque (2017), por exemplo, é comum encontrar histórias que se preocupem mais com a relação entre suas personagens do que um desenvolvimento profundo de suas personalidades e vidas cotidianas: as relações entre as personagens, por exemplo, são o mote romântico de todas as histórias em *Simplesmente Amor* e o tema é somente levado ao extremo quando as relações entre as personagens extravasam para outras histórias que não as suas próprias; as personagens apresentadas em cena logo são abandonadas para dar lugar às próximas em *Slacker*; as vidas das personagens em *Babel* por vezes parecem mais simbólicas de uma realidade maior do que de fato complexificadas em suas questões humanas. É importante notar, porém, que acredito que isso não acontece em *Vizinhança* pelo fato, justamente, da obra flertar com a linguagem documental. Parece que o contato concreto com o real não apenas como fonte de inspiração, mas como elemento cênico, é importante nas cinematografias contemporâneas que trabalham a coralidade.

Em *Temporada*, também, até mesmo pelo contexto das outras obras em que os pais do diretor participam, todas as personagens em tela têm uma história por trás, aprofundada por menor que seja sua presença em tela, conforme mencionado anteriormente. A dimensão do real é importante para isso, certamente: utilizar atores do cotidiano, moradores de Contagem sem experiência prévia e pessoas importantes da vida do diretor são uma maneira de mostrar vidas complexas em tela sem que seja necessário dedicar um grande tempo de desenvolvimento para elas – o real, certamente, extravasa o humano daqueles que ali contracenam. Mas também permite que as questões em jogo estejam ancoradas no humano: não somente questões de vida ou morte ou desafios sobre-humanos são colocados como os principais temas da obra, mas, ao contrário, as sutilezas do cotidiano comum das pessoas. É aí que a linguagem cinematográfica emerge nessa coralidade que preza pelo cotidiano humanizado: mesmo as questões mais banais ganham, na tela do cinema, um sentido de utopia. Ao passarem pela abstração do luz-e-sombra do projetor, aqueles cotidianos viram imaginação; quando essa imaginação é compartilhada aos olhos dos espectadores, ela é coletivizada. Essa coletivização é uma espécie de utopia porque tem data para acabar: rolam-se os créditos, acendem-se as luzes.

Em um sentido mais concreto, *Temporada* nos oferece um ótimo exemplo de uma questão banal e cotidiana que ganha sentidos de utopia em tela: é o ato de contar sobre a própria vida o maior indicativo de uma comunidade coesa dentro do filme. Conforme acompanhamos a jornada de Juliana e sua adaptação ao novo emprego, percebemos a boa receptividade de seus colegas não só porque estão dispostos a ensinar os meandros do trabalho, mas principalmente porque compartilham histórias de suas vidas e da vida de outras pessoas para a ainda acanhada protagonista. Primeiro ao fim do expediente, quando Russão e Jacqueline contam a quanto tempo eles e os outros colegas estão naquele emprego e o que planejam fazer da vida; depois, quando Russão e Hélio reclamam sobre o término antecipado do dia de trabalho, e, a seguir, o primeiro conta sobre a possibilidade de ser pai para Juliana; também, alguns dias depois, quando Juliana e Hélio conversam sentados à beira do lago, e Hélio conta um pouco sobre sua vida. Alguns dias depois, Russão pergunta para Juliana como ela está, e ela opta por simplesmente dizer que está tudo bem, mesmo quando ele comenta que Juliana não fala muito sobre sua vida. O contar sobre a vida aparece no filme como elemento característico de integração do grupo quando Jacqueline e Lúcia conversam, no dia em que a chuva impede o trabalho do centro, sobre Cassianinho, filho da segunda, e sobre outras coisas de sua vida enquanto mexem no celular; é evidente, então, que Juliana não contar sobre sua vida é indicativo forte de que ela ainda não se sente plenamente parte do grupo. Coisa que muda depois que ela corta o cabelo: quando Juliana e Jacqueline caminham depois do expediente, é a personagem principal quem puxa assunto ao perguntar sobre a vida da companheira de trabalho – postura muito diferente da Juliana do início do filme, pois não só o interesse pela conversa parte dela, como pela primeira vez ela brinca e ri enquanto fala com a amiga.

Mas ainda, de fato, ela não compartilhou nenhuma história de sua vida (ao menos nenhuma profunda) com nenhum de seus colegas de trabalho: isso só acontece ao final, quando todos passeiam na trilha em meio à mata. Aí, sem dúvidas, o ato de contar histórias ao outro demonstra a sensação plena de pertencimento de Juliana ao grupo não só pelo ato em si, mas pela história a ser contada: a personagem de Grace Passô relata para Jacqueline sobre quando, aos 17 anos, ela simplesmente parou de falar por três anos. Não falava nada nem para os pais, nem para o psicólogo, nem na escola. Ninguém pensava que ela voltaria a falar, até que uma vizinha amiga passou a convidar Juliana para a visitar e contar histórias a ela, pedindo depois para que as repetisse. Em uma dessas vezes, a casa da vizinha começou a pegar fogo e, desesperada, eis que

a personagem de Juliana finalmente fala, pedindo por socorro e ajuda. A vizinha, por sua vez, não pode deixar de comentar: “Ih, falou!”.

A importância do contar sobre a vida como elemento de integração ao grupo é uma utopia, pois representa a utopia da língua produzida pelo rumor de Barthes: não através do sentido, mas através do jogo equilibrado de vozes que se dá de forma desierarquizada é que se promove o pleno funcionamento da máquina coletiva. É quando cada um deles, sem mais nem menos, compartilha a própria história: Russão conta sobre ser pai, Hélio sobre ter crescido em Contagem, Jacqueline sobre ter arrumado um par romântico na festa, Lúcia sobre sua vida familiar e, finalmente, Juliana, sobre a vez em que ficou em silêncio. No momento em que se abrem, através de suas vozes, é que aquele grupo se demonstra verdadeiramente desierarquizado – e assim se instaura o coletivo pleno em filme; a relação *peer-to-peer*, do *torrent*, a experiência em rede compartilhada entre as personagens, que exige uma contribuição de cada um para funcionar coletivamente. Mas, diferentemente de noções outras de utopia que preveem esse modelo como inalcançável, a utopia de Barthes é uma que se manifesta presente, testemunhável quando se dá na rede; e, assim como o compartilhamento *peer-to-peer*, se finda no momento em que as partes deixam de compartilhar entre si suas informações.

Outras noções são evocadas a respeito dessas conversas no filme; talvez, operem muito mais pela lógica de uma rede de comunicação bem-estabelecida entre iguais – conversas de vizinhança, ou mesmo as redes de compartilhamento tais quais apresentadas por algumas teorias feministas, que oferecem uma forma de comunicação alternativa aos meios tradicionais, machistas por natureza, e permite que as mulheres compartilhem não só conhecimento como assegurem-se umas às outras e garantam proteção coletiva e alternativa. Aí, não são meras conversas: é o compartilhamento coletivizado de informações do cotidiano como ferramenta de defesa e proteção, à margem da opressão do hegemônico; a noção de uma vizinhança que, ao se comunicar, ao compartilhar as histórias de suas vidas, produz conhecimento, formação, proteção e autoafirmação mútua.

A coralidade em *Temporada*, ao mesmo tempo em que almeja por mudança, propõe em tela uma utopia. Através de uma rede de atores com diferentes experiências prévias, desierarquizados não pelo tempo de tela, mas pelo compartilhamento de cada uma das histórias das personagens que atuam, produz-se um imaginário que entremeia todo o conjunto de obras

da *Filmes de Plástico* capaz de reivindicar a centralidade daquelas experiências de vida – que, embora ficcionalizadas, bebem ativamente de experiências reais e até mesmo influenciam elas, ao menos no contexto da produção do filme. Em especial, o compartilhamento das memórias afetivas e experiências reais do próprio diretor permitem uma coralidade autoral que promove, ao final das contas, uma coralidade em bom funcionamento que depende do compartilhamento mútuo de informações – a utopia da língua no contexto diegético, mas, também, uma doação ao espectador que permeia a experiência de se assistir ao filme e promove, através do contato com o que há de real na ficção, uma utopia imaginada enquanto durar a obra. Essa utopia, sem dúvidas, se estabelece de maneira concreta; enquanto exista o coletivo desierarquizado se produzindo à frente da tela.

A Vizinhança do Tigre, por outro lado, oferece um exemplo, talvez, mais esperado de como se dá uma coralidade no processo de elaboração criativa e no set de filmagens. Segundo longa dirigido por Affonso Uchôa, produzido pela Katásia Filmes, é uma obra de caráter bem independente, de baixíssimo orçamento, vencedora do 50º Festival de Brasília, gravada ao longo de cinco anos na vizinhança do diretor e protagonizada por seus colegas e conhecidos do bairro. As vontades do diretor a respeito da intenção inicial com o projeto certamente reverberam muito do que foi falado acerca da coralidade no cinema. Em entrevista para o editorial digital *Cine Festivals*, o diretor diz:

GARRET: Como surgiu a ideia para *A Vizinhança do Tigre*? Qual era a intenção inicial com o projeto e como ele foi mudando ao longo do processo?

UCHÔA: A única coisa que planejei era fazer esse filme. Eu queria e precisava fazer esse filme. Era uma questão pessoal. Queria fazer um filme mais perto da vida, tinha dificuldade de me enxergar nessa estrutura industrial de se fazer cinema. Não cheguei de fato a experimentar um grande set, uma indústria consolidada. O *Mulher à Tarde* (filme anterior de Affonso) tinha tempo contado e uma equipe com 12 a 15 pessoas, o que para um longa é uma bobagem, mas isso já me foi um tanto quanto opressor em alguns aspectos. Tinha o interesse de falar de algo que eu de fato conhecesse, que era o meu bairro, as pessoas que eu via cotidianamente. Havia a busca por me proporcionar uma experiência vital com esse filme, não era só uma questão de plano de carreira. O que eu queria é que esse filme fosse uma experiência transformadora para mim. O desafio que me impunha era ver o meu bairro e aquela minha realidade comum de modo diferente. Foi para isso que me lancei no filme. (GARRET e UCHÔA, 2014, s/p).

Cada jovem presente no filme possuía uma relação com o diretor. Uns já eram amigos enquanto outros foram conhecidos ao longo do processo; dessa relação entre atores, diretor e câmera, surge então um processo colaborativo sem roteiro, ao menos inicialmente – as sequências são, então, inspiradas nas vivências dos próprios atores, ficcionalizadas no ato de reencenar esses

momentos e situações para a câmera. Conforme dito anteriormente, o filme nunca se preocupa com a espontaneidade, mas, ainda assim, se importa com as relações estabelecidas na obra; especificamente, no ato – o presente em que essas conexões se dão. Quando se concretiza a primeira versão do roteiro, então, escrita pelo diretor em parceria com João Dumans e baseada na experiência de vida compartilhada pelos jovens, nos oito meses de filmagem que antecederam sua elaboração, ele é, de certa maneira, uma consequência do que se constrói em *set*, não a causa. Dessa forma, o roteiro não possuía falas, somente sugestões de cenas e ideias com um longo texto do diretor “pensando quem seriam esses personagens” (UCHÔA, 2014, s/p.). Os jovens contribuíam com o roteiro através de suas próprias palavras, e entre as tomadas as cenas eram frequentemente reescritas e repensadas, descrições de diálogos e comportamentos por vezes jogados fora em prol de ações e palavras que melhor pertencessem aos corpos e vozes à frente da câmera.

Toma-se por princípio de produção, então, a coralidade entre aqueles corpos. Se em *Temporada* enxerga-se uma força coral que é consequência de um pensar autoral, que se desvela em narrativa e estrutura capazes de exprimir uma força coletiva cujo intermédio é o indivíduo (seja Juliana ou seja André Novais), em *Vizinhança* encontra-se a coralidade como princípio de criação, como pontapé inicial da intenção. Nota-se, evidentemente, que tal princípio nasce de uma vontade individual do diretor, adotada antes por ele e depois pelos outros; mas, ainda assim, é um princípio que move a criação coletiva e, eventualmente, se traduz em ética de trabalho, como nos propõe Lampert (2021). Conforme o próprio diretor diz, em relação à moralidade de se filmar corpos à margem, dados os diferentes contextos reais que perpassam esse processo:

Como eu sei que o que une esses dois universos é a realidade social, ou seja, é o fato de serem os excluídos, de serem os pobres, de não serem os poderosos nem os donos do mundo, então a minha intenção nunca é fazer um filme que corrobora o estado em que o mundo os coloca. O mundo já os exclui, principalmente o mundo organizado nesse capitalismo avançado, reserva um espaço muito delimitado, inferior, subalterno para essas pessoas. Não tem sentido fazer um filme para subalternizá-los novamente. [...] Sem dúvida alguma, isso é uma questão ética. Começa no sentido da relação, mas também envolve outra questão, que é pensar em uma ética do procedimento. Não apenas a ética da relação, mas também a ética de como fazer. Isso é muito importante. (UCHÔA, 2020, s/p).

Relação muito semelhante ao que se constrói da coralidade que apresenta em tela a centralidade da aldeia, mencionada no capítulo anterior: esse centro da vida cotidiana em que o ritual aparece no centro cartográfico das experiências do viver da comunidade sem se apresentar em oposição

às orlas, mas, justamente por conta da circularidade da disposição das ocas e moradias, se compõe igualmente por essas mesmas margens. É, no caso, não apenas uma reivindicação de centralidade daqueles corpos excluídos do sistema hegemônico como é, ao mesmo tempo, uma centralidade composta dessas margens plurais em convivência cotidiana, “um princípio articulador dos heterogêneos, para tornar possível uma relação entre mundos antes não colocados em coexistência” (LIMA, 2017, p. 54). No caso, um gesto de aproximação entre aparato fílmico e vidas em elaboração na tela, colocados em equilíbrio criativo e colaborativo, apesar de suas particularidades e diferenças.

Assim como em *Temporada*, a coralidade ultrapassa os limites da obra analisada e se permite expandir quando comparada às outras obras da filmografia do diretor. *Arábia* e *Sete Anos em Maio* possuem os mesmos atores do filme anterior: Aristides de Sousa, o Juninho de 2013, interpreta em *Arábia* Cristiano, trabalhador viajante cujo diário relata suas experiências de vida trabalhando e vivendo na estrada nos mais diferentes locais de Minas Gerais; Wederson Neguinho, o Neguinho de *Vizinhança*, escuta o relato de Rafael no curta-metragem *Sete Anos em Maio* e comenta que a história de vida do companheiro é igual a sua. A importância dessas presenças nas outras obras, porém, não se dá meramente pela repetição das presenças, mas, precisamente, pela contribuição que suas vidas dão à produção criativa das obras. Apesar de Cristiano ser um papel bem fundamentado e escrito no roteiro de Uchôa e João Dumans, ele foi elaborado tendo Juninho como fonte de inspiração – um papel pensado desde sua concepção para ser atuado por ele, tomando como ponto de partida o convívio no *set* de *Vizinhança* que permitiu que diretores e ator melhor se conhecessem. Já em *Sete Anos*, por mais breve que seja a participação de Wederson, é ela que permite uma conexão temática e reflexiva entre as obras e que transmuta toda aquela experiência real, traumática, de sobrevivência - vivência individual de Rafael - em uma escuta solidária do coletivo. Uma escuta para além de empática; uma escuta que testemunha aquela presença, aquela história e, ao testemunhar, reverbera também sua própria existência, sobrevivendo a ambas.

Essa relação entre as obras aponta a concretude de um processo que é **imaginado coletivamente**. A imaginação daquelas obras, a criação delas, depende não só da experiência pessoal dos diretores, mas, também, da vida dos atores, sua matéria-prima refinada pela relação corpo e câmera. Diferentemente de *Temporada*, então, a utopia que se forma em *A Vizinhança do Tigre* é uma que se dá nas bases através de uma alucinação coletiva, de um imaginar uma

comunidade pela comunidade. Bom exemplo é uma sequência do filme que balança tenuamente um tom de brincadeira e uma reverberação da violência real daquele cotidiano: Menor e Neguinho brincam de trocar tiros, aos moldes estilísticos que quase bebem do *western* ou dos filmes de ação, em meio a xingamentos e risadas que evocam um senso de confusão ao longo da encenação que, por mais evidentemente construída que seja, ainda perturba o espectador - que já acompanha a vida daqueles jovens e, portanto, sabe o efeito da violência em suas vidas. Para os atores, contudo, não é o jogo da violência que interessa no ato, mas, sim a possibilidade de imaginar. Por ser brincadeira, por estar em um jogo de encenação assumida dentro da obra, aquela performance dá aos dois a chance de reproduzir o próprio imaginário, pôr em ação e rechaçar o inalcançável àqueles corpos: um tiro que não mata, uma briga em que todos se entendem. Também dá chances de imaginação ao próprio filme, que se permite, por um momento, ser *western* ou *thriller* de ação, mesmo com baixo orçamento, mesmo estando muito longe de qualquer oeste americano. Procedimento extremamente semelhante ao que faz *Branco Sai, Preto Fica*, só que nesse caso em relação ao gênero da ficção científica, e também ao que vai ser mais bem aprofundado em termos cênicos em *Sete Anos em Maio* - não só com a brincadeira de morto-vivo ao final, mas também na reencenação da violência policial no início do filme.

As imaginações coletivas que bebem dos cotidianos reais daquelas pessoas imaginam, ao final das contas, algo muito específico: a própria Contagem. Nota-se que o que se vê em tela não é a Contagem real, mas, sim, uma construção cuidadosa montada a partir do mosaico da vida daqueles jovens – imaginada a partir de suas experiências pessoais. É uma utopia codependente, em que o que se sonha depende do sonhador tanto quanto este se move pelo primeiro. A forma do filme contribui para essa conexão interdependente: talvez melhor do que evocar a montagem paralela de Labrecque (2017) seja mencionar a noção da montagem polinizadora ensaiada por Migliorin (2011):

A constituição do espaço é inseparável de uma montagem que, como abelhas, poliniza os blocos por onde passa, em uma tripla função para a imagem: representar o que filma; conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos; abrir cada um dos blocos, assim como a unidade frágil formada entre eles, para novas conexões. (MIGLIORIN, 2011, p. 165).

Nota-se que há poucos planos que apresentam a cidade em si de forma conjunta, panorâmica (a exceção será discutida adiante). Ao contrário, a formulação da Contagem na obra se dá através das experiências muito fechadas e autocontidas dos jovens, que aparecem em sequências mais

ou menos bem divididas quanto à presença e ao protagonismo de cada um, que, muitas vezes, apresentam os mesmos espaços recorrentes e as mesmas pessoas nesses espaços, mesmo ao longo de anos de filmagem - tempo esse que, inclusive, nunca é explicitado ao longo da obra; os anos passam sem que saibamos ao certo quando as coisas acontecem e por quanto tempo (vale notar que o processo de gravação ocorreu ao longo de cinco anos de filmagem, mas a maior parte do material que foi aproveitado na montagem é dos últimos dois anos da produção, pois Uchôa preferiu utilizar os momentos em que estava mais familiarizado com os jovens). Mas, é claro, também é essencial que haja aberturas: então, um amigo vai visitar o outro, conversas, cantorias e brincadeiras coletivas se misturam por vezes às situações individuais do dia a dia, e assim por diante.

De qualquer forma, a montagem é responsável pela frágil conexão entre aquelas individualidades e pelo equilíbrio entre elas: importante retomar a montagem energética de Faucon (2017), que demonstra que as energias contidas no interior dos planos é aquilo que promove o movimento entre eles – da mesma forma que as personagens promovem movimento entre si. É uma função quase política, certamente moral: uma montagem que tem muito poder sobre aquilo que é mostrado e se constitui, afinal, por filme; mas que, conforme é tomada pelo princípio ético da coralidade, é imposta pelas imagens e seus desejos da mesma forma que impõe sobre elas as próprias vontades. E a maneira de se fazer isso, no caso de *Vizinhança*, não é necessariamente equalizando tempo de tela ou ação dramática, mas equilibrando justamente através das diferenças: assim, Juninho talvez tenha um desenvolvimento e uma presença em tela um pouco maiores que os outros jovens; Nequinho, por sua vez, transita mais por entre os diferentes blocos da trama, contracenando com mais frequência e fluidez tanto com Juninho quanto com Menor. São escolhas sutis – divergências muito mais amenas do que acontece em *Temporada*, por exemplo, em que Juliana é claramente a única protagonista – mas que dependem de uma atenção muito minuciosa àquelas pessoas. Através desse ato cuidadoso da montagem, então, que é possível se distanciar das pedras individuais e tecer o panorama inteiro do mosaico: aquela Contagem, daquela obra, a partir daquelas experiências de vida, mas que, por vezes, se permitem vazar umas às outras. A utopia do contato, que fricciona as diferenças e é fruto de suas alucinações.

Mas falar que a utopia em *A Vizinhança do Tigre* é uma que se dá concretamente no ato da experiência do filme, tal como em *Temporada*, é insuficiente para todas as intenções que se dão

ali. O outro espectro da coralidade que dependa das diferenças é também evidenciar que elas são, às vezes, cruéis consequências da violência real que permeia a utopia dos sonhos. O diretor fala, por exemplo, da descontinuidade que paira na América Latina como fantasma que assombra a vida daqueles que são pobres – o desaparecimento como uma espécie de figuração da essência latino-americana, em que tudo a qualquer momento pode sumir, deixar de existir, ser apagado:

De alguma maneira, isso foi aparecendo ao longo do tempo, principalmente, nos filmes e também fui vendo isso no dia a dia no Bairro Nacional ou em uma periferia como Contagem. Isso se manifesta de várias maneiras, inclusive no ritmo de vida da galera. Por exemplo, eu ia na casa do Menor (Maurício Chagas, ator do filme) quando estava filmando *A Vizinhaça do Tigre* e quando voltava na semana seguinte os móveis já estavam totalmente diferentes. Não existia uma continuidade, não tem como ter isso porque ele vendia, perdia ou então algo quebrava e comprava um novo. Tudo era instável, tudo é mutável. É uma poética da inconstância mesmo. É uma base da vida periférica, sabe? (UCHÔA, 2020, s/p).

Falei da constância das pessoas e dos espaços recorrentes, mas tanto eles quanto a iminência da descontinuidade coexistem e são frutos do mesmo sistema, do mesmo projeto de poder. A iminência constante da descontinuidade também promove a finitude daquelas vidas, à maneira mais cruel que se possa imaginar: parece questão de mera sorte ou azar viver ou morrer, e são essas mesmas chances que promovem a diferença daquelas vidas. Mesmo à figura do diretor: embora tenha crescido no mesmo bairro, por ter cursado faculdade acabou por ter uma vida muito diferente da dos amigos, que foram obrigados a trabalhar desde muito cedo. É essa questão da sorte, também, que evidencia as diferenças entre aqueles no contexto do filme. Mesmo entre os jovens, Juninho parece aquele que mais estabelece uma relação direta com o trabalho, mesmo que seja essa mesma relação de trabalho que o oprima; já Menor, por sua vez, sofre com as dificuldades de se expressar em um espaço que frequentemente apaga as individualidades que ali crescem e vivem. Cada vida colocada em jogo na realização do filme enfrenta questões próprias frente às opressões distintas, fruto de uma mesma causa sistêmica. A desigualdade em evidência, sem dúvidas, é também a social; os espectros bons e ruins de uma mesma afirmação: somos diferentes.

Uma utopia que vive entre o sonho e o concreto, que demonstra, assim como em *Temporada*, o ato, o encontro: marcas de existência que se permitem imaginar, como na cena do *western*, e concretizar essas imaginações. Ao mesmo tempo, desvela-se seu caráter daquilo que é inalcançável, diferentemente de *Temporada*: de que aquelas existências estão em eterno estado de iminência, que a desigualdade de suas vivências é também fruto da opressão de uma utopia

outra, distante, essa sim inacessível àqueles corpos. As utopias de *Vizinhança*, porém, se demonstram relevantes por outro motivo:

O mesmo acontece com as cartas de prisão, os escritos de parede, a pixação, o graffiti. São demarcações de existências. São notícias de que continuamos vivos. Sobretudo, notícias de que eles continuam vivos, que eles existem, que eles não estão apagados nem desaparecidos. A memória vem junto, mas o que vem em primeiro lugar é a palavra. Todas essas manifestações de palavras que comentei, que estão presentes nos três filmes, são marcas de existências. Elas são comprovações de que eles não só não desapareceram como continuam muito vivos. Pensando, sonhando, amando, lembrando e dizendo alguma coisa. (UCHÔA, 2020, s/p).

Demarcar a existência é perpetuar seus sonhos, fazer escutarem aqueles que lhe tomam por desaparecido. Se as corralidades em *Temporada* e em *Vizinhança do Tigre* evocam o desejo por uma mudança que leve ao utópico, antes elas devem lembrar aos espectadores e aos próprios envolvidos na produção que é preciso, primeiro, dar (ou dar-se) voz - só assim para escutarmos a utopia de suas existências.

5.4 Coralidade das vizinhanças

Até aqui, entende-se que a aparição da coralidade em ambos os filmes analisados promove, mesmo que de maneiras diferentes, um desejo por mudança que perpetua, através da fricção entre individualidades dentro e fora da diegese, uma utopia – concreta e estabelecida no momento, como em *Temporada*, ou imaginada coletivamente, como em *Vizinhança*. Eis que, aproximando-se de um entendimento final acerca da coralidade nesses dois exemplos, vale refletir acerca dessa utopia produzida por entre as imagens em movimento – não o que ela é ou como ela se instaura, ambas questões discutidas anteriormente, mas, especificamente, onde ela se localiza em relação às pessoas envolvidas na obra e ao espectador, retomando as ideias discutidas no capítulo 3, que apontam para a importância da relação entre a coralidade e os espaços que ela percorre, se apresenta, produz – aspectos esses ainda pouco discutidos na teoria acerca da coralidade em geral. Eis que no cinema, esse suporte artístico que é capaz de transformar espaço em tempo⁵⁷, essa relação entre um e outro se demonstra particularmente importante para se fomentar uma discussão acerca do coletivo dentro das telas. Ora abordada de forma abstrata, tomando a ideia de um local como um espaço imaginado tanto quanto o é o

⁵⁷ Conforme Tarkovsky: “O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. A partir desse ponto de vista, desenvolvi as minhas hipóteses de trabalho, tanto práticas, quanto teóricas.” (TARKOVSKY, 1998, p. 72)

coro que o percorre, mas ora abordada de forma mais prática e concreta, tomando como base localizações geográficas precisas e espaços apresentados no filme, a questão do espaço e sua relação com a coralidade ilumina o discurso que a coralidade sustenta, enquanto presença nas obras: a ideia de que a tal utopia não está distante, inalcançável, mas, ao contrário, está próxima do conjunto coral, ajuntando-se àqueles corpos e vozes.

Tomando a análise da fotografia como ponto de partida, nota-se em ambos os filmes uma particular predileção por tomadas longas, frequentemente populadas por mais de uma pessoa em cena; geralmente planos abertos, fixos ou com movimentos precisos e suaves de câmera. Esses de fato formam a maior parte do tempo das obras: das 171 tomadas que contei em *Temporada*, 71 se estabelecem em enquadramentos conjuntos, em que duas ou mais pessoas estão em cena, e 82 enquadramentos individuais; das exceções, a maioria envolve planos detalhes ou planos gerais da cidade, e uma particular sequência que será discutida adiante. Já em *Vizinhança*, das 280 tomadas totais, 72 são ou se tornam enquadramentos conjuntos, com as outras, em sua vasta maioria (128, para ser preciso) envolvendo pessoas sozinhas com a vizinhança, a rua ou as casas dos atores em plano de fundo.⁵⁸ Esse número de tomadas conjuntas é proporcionalmente menor do que em *Temporada*, fato interessante quando se toma em conta as narrativas das obras - *Temporada* centrado em uma protagonista, *Vizinhança* nos vários jovens -, que evidencia a abordagem discursiva de ambas as produções acerca de suas coralidades, discutidas na primeira parte na segunda parte desse capítulo - como a ideia de montagem polinizadora, por exemplo, que dá o sentido de blocos individuais que se polinizam entre si, em um processo coletivizador.

Por outro lado, é interessante notar algumas tendências: em *Vizinhança*, boa parte das tomadas que começam como individuais acabam por virar, devido a movimentos de câmera ou pessoas entrando em quadro, tomadas conjuntas, enquanto o contrário não ocorre - as tomadas que se iniciam conjuntas tendem a se manter conjuntas. Em *Temporada*, praticamente em todas as sequências em que há ao menos um dos integrantes do grupo de combate às endemias pode-se esperar que a sequência inteira se desenrole, predominantemente, em enquadramentos conjuntos; também, apesar da divisão mais ou menos equilibrada entre tomadas conjuntas e

⁵⁸ As tomadas foram contadas tendo em vista as cópias digitais dos filmes; mesmo que as configurações de enquadramento se mantivessem as mesmas, tomei como “tomadas” tudo aquilo que se estabelece temporalmente entre dois cortes. Tomadas que se iniciaram como planos individuais e, posteriormente, tornaram-se conjuntos devido a um movimento de câmera ou dos atores, foram contados como ambas individuais e conjuntos, e vice-versa.

individuais, o número de tomadas individuais parece ser maior porque em sequências de diálogo entre duas personagens que não são ambas pertencentes ao grupo de trabalho (como a sequência de conversa entre Juliana e sua prima), estabelece-se o tradicional jogo de plano e contraplano que provoca uma montagem mais rápida e rítmica, em oposição às longas tomadas de enquadramentos conjuntos, que deixam desenrolar toda a ação sem cortes.

Se a iluminação de *Vizinhança*, discutida anteriormente, evoca noções paralelas às de um quadro de Caravaggio, imergindo através do forte contraste de luz e sombra suas personagens, aprofundando-as nos espaços em que se inserem, em *Temporada* se estabelece uma iluminação mais natural, frequentemente diurna. São poucas as noturnas do filme, essas também mais presentes em momentos cruciais e solitários da vida de Juliana (com exceção da cena da festa de Hélio), ou de fins de expediente. Prevaecem no filme de Oliveira as luzes de tarde e os céus alaranjados e ensolarados, à parte um momento de chuva. Se a iluminação da fotografia é uma importante pista acerca de quais sensações um filme quer evocar, os tons azulados e alaranjados presentes em *Temporada* advindos dessa luz natural, principalmente esses que filmam um conjunto de pessoas, promovem a beleza simples de um cotidiano, a sensação contemplativa de se terminar um expediente durante o verão e ver que ainda é sol do lado de fora; a leveza de uma tarde de domingo no parque com a família e os amigos. É, em certo modo, uma poesia imagética das coisas simples: que aponta, de maneira relevante para nossa análise, que o olhar da câmera imbuí de beleza e poesia tudo aquilo a que se dirige.

Esse banhar poético se revela especialmente importante em uma sequência em particular: em uma de suas inspeções, Juliana precisa subir uma escada para avaliar a situação da casa em que está. No topo, ela repara na vista que a laje dá para o resto da cidade. O espectador é apresentado a uma série de planos dos arredores. É um dos únicos momento da obra em que se apresenta planos da vizinhança sem colocar em primeiro plano as pessoas. A câmera passeia pelas ruas dos arredores, imbuindo seu espaço do mesmo olhar poético com que trata suas personagens. No diálogo, Juliana e o morador da casa conversam sobre como a cidade cresce rapidamente. Vemos pessoas em suas casas e caminhando pela rua, escavadoras em um canteiro de obras. A reflexão dá uma pausa para que o morador cumprimente seu cunhado, que parece ser uma das pessoas que vemos saindo de uma construção em um desses planos da cidade: “ô Vandinho!”, diz o morador, mas a pessoa em quadro não responde. “Nem viu”, comenta então, contribuindo para tirar qualquer ambiguidade da situação cênica: os planos da cidade são os planos ponto-

de-vista das personagens, que contemplam a mesma Contagem que o espectador, a mesma paisagem ao redor.

Figura 13 – Alguns dos planos da sequência de contemplação panorâmica de Contagem.



Fonte: *frames* extraídos de cópia digital, 2022.

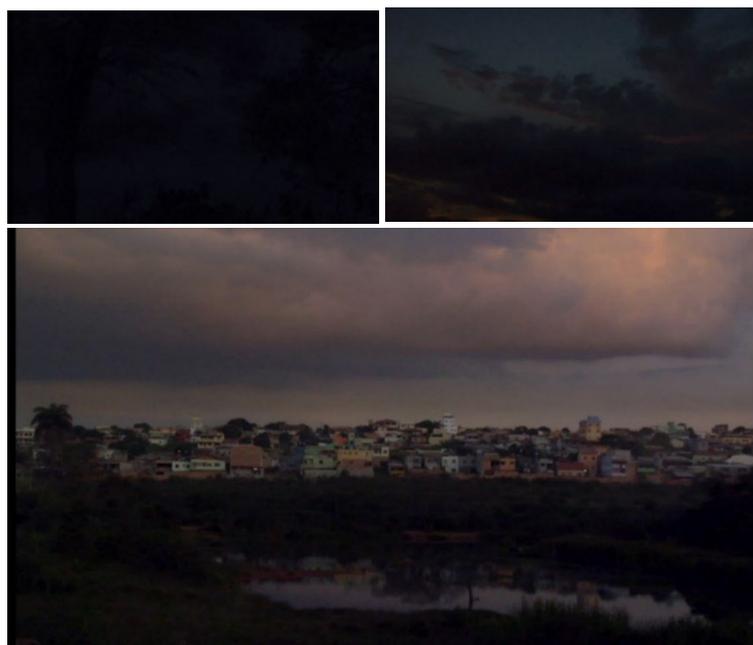
Os plano ponto-de-vista são particularmente potentes a respeito de sua força coral: são capazes de unir, em um único ato, o olhar da câmera, das personagens e do espectador. Retoma-se a cena final de *Mamma Roma*, que também apresenta um plano ponto-de-vista que une várias personagens em uma mesma observação de cidade – talvez essa seja uma marca recorrente em obras corais, pois os exemplos são certamente muitos⁵⁹. É um ajuntamento, um processo de união e foco que poliniza os olhares, que não mais podem se particularizar dentro da experiência cinematográfica, mesmo que permaneçam separados. Em *Temporada*, ainda mais, acrescenta-se um caráter contemplativo que promove uma reflexão acerca do que representa aquela exata

⁵⁹ Para além da sequência em *Vizinhança do Tigre*, citada a seguir, também se nota cenas similares em *Vítimas da Tormenta* (Vittorio de Sica, 1946), no final de *Roma, Cidade Aberta* (1945, Rossellini), em *Bacurau* (2019, Kléber Mendonça e Juliano Dornelles), em *No Coração do Mundo* (2019, Gabriel Martins e Maurílio Martins) e outros.

Contagem que está sendo vista: uma Contagem que cresce, expande, que adiciona camadas e camadas de cotidianos, ao mesmo tempo que seu número de habitantes aumenta; uma Contagem que, ainda assim, é vizinhança – há grande chance de encontrar-se com seu cunhado, seus familiares, seus amigos, há uma coesão mesmo dentro desse lugar que expande e multiplica-se. Olhar essa cidade e se deparar com isso é compreender essa multiplicidade de vidas únicas em jogo no cotidiano, e entender o paradoxo coral de um agrupamento capaz de ajuntar, sem mesclar, suas individualidades ali contidas. Olhar para essa Contagem, nessa sequência, é imaginar coletivamente seu ritmo, seus problemas, as vidas em cada uma daquelas casas; independentemente da Contagem real, certamente: o ato produz, a partir do olhar poético da câmera, uma Contagem própria, a tal utopia, imbuída de beleza e significado somente aos indivíduos que compartilham aquele olhar – e se ela não está acessível ao toque, ao contato físico, ela é acessível por esse olhar, tocada pelo momento em que se contempla suas paisagens.

Em *A Vizinhança do Tigre*, temos dois momentos diferentes que evocam interessantes comparações a respeito dessa sequência em *Temporada*. Em uma obra em que raramente são apresentados planos da cidade vazia, um momento semelhante se dá logo no início do filme: após a leitura da carta de Juninho para seu amigo Cesinha, a cartela de título dá lugar a uma breve cadência de planos do nascer do sol, que culmina em um enquadramento conjunto de toda a vizinhança, com apenas uma música de Ali Farka Touré ao fundo.

Figura 14 – Planos iniciais de Vizinhança: o dia amanhecendo na cidade.



Fonte: *Frames* extraídos de cópia digital, 2022.

Para além do teor introdutório de um nascer-do-sol, a notável diferença é que não está estabelecido um jogo de ponto-de-vista. Ao contrário, é uma introdução que ainda mal carrega o peso de todo o filme, ainda esvaziada das pessoas que povoam a cidade e suas vidas. De certo modo, é uma sequência que serve à função de *establishing shot*: é por entre essas casas que se passará todo o resto do filme. A escuridão, comparavelmente maior em relação à sequência em *Temporada*, também bebe da relação de contrastes que permeia toda a fotografia; aqui, porém, em um sentido de uma Contagem progressivamente revelada a nós, emergindo da escuridão, como se estivesse escondida. Tudo isso tende para uma significação acentuadamente diferente da vista em *Temporada*: a ausência de pessoas a observar aquela paisagem indica, talvez, que somos nós, os espectadores, a imaginar aquela Contagem, a impor uma vontade que vem de fora para observar aquilo que, antes, estava escondido de nossos olhares. Não só a progressão do escuro para o claro que dá esse aspecto de algo escondido a ser revelado, como a própria tradução em inglês do título do filme: *Hidden Tiger*, que se traduz para “Tigre Escondido”, em termos literais, serve como bom indicador daquilo que foi substituído justamente pela ideia de ocultação, pelo escondido, daquilo que foi suprimido até mesmo do título da obra: a vizinhança.

Por outro lado, a música que sobrepõe a sequência revela pontos de contato interessantes: Touré, autor da composição, é um músico malinês cuja obra é frequentemente considerada como ponto de contato entre a música tradicional Mali e o *blues*. O particular e pungente som de cordas que é escutado enquanto se acompanha o nascer-do-sol vem de um instrumento tradicional frequentemente utilizado pelo músico: o *Njarka*, um instrumento composto por uma cabaça oca ligada a uma corda, cujo som é produzido através da fricção com um arco, não muito diferente de um violino – instrumento similar, senão igual, ao que pode ser encontrado na obra de Jean Rouch denominada *Batalha do Grande Rio* (1951), que acompanha um grupo de caçadores das margens do rio Níger (região mais à oeste da terra de Ali Farká Touré) e que demonstra a associação dos sons dos instrumentos à agonia do hipopótamo arpoado pelos caçadores, ao mesmo tempo em que também promove o caráter ritualístico de dar coragem a eles, prepará-los para a batalha à frente.

Nesse jogo duplo evocado pela presença do instrumento, que compreende em um mesmo som coragem em frente ao desafio e lamento ante ao inevitável, promove-se um ritual que entremeia ao cotidiano uma força coletiva de perseverança. O outro olhar a esse nascer-do-sol, aquele que não se apresenta no início da sequência, seria, então, o dos jovens: ao começarem seus dias,

preparam-se à jornada difícil que provavelmente os aguarda. Assim, a progressão das notas em escala repetitiva, de ritmo rápido, que parece se estabelecer em um jogo que tensiona as notas sem apresentar à melodia uma resolução, é uma que evoca um cotidiano de vidas que têm, sem dúvidas, de encontrar coragem para enfrentar a vida. Não é muito diferente, afinal, da progressão melódica da música em *Temporada*: um cotidiano de desafio e persistência cuja experiência pode ser compartilhada até mesmo através de continentes. Certamente, um cotidiano que se estabelece, por vezes, em lamento – tal qual a gaita de Eldo ao final do filme, que se estabelece na trilha como luto à morte do jovem ator.

Esse olhar das personagens, suprimido do início, não deixa de aparecer, mais adiante, na metade do filme, em uma sequência em que as personagens também observam o bairro aos moldes da sequência em *Temporada*, também em cima de uma laje, também em uma alaranjada luz do sol: Juninho se encontra com Eldo para pedir que entregue seu dinheiro aos traficantes a quem está devendo. Em meio à conversa, assim como em *Temporada*, ainda é preciso parar a cadência da história para que Eldo comente: “É, a vista daqui é bonita, cara. Se eu morasse aqui botava uma cadeirinha aqui de tarde e ficava só olhando o movimento, assim”.

Figura 15 – Eldo e Juninho contemplam a vista do bairro enquanto conversam.



Fonte: *Frames* extraídos de cópia digital, 2022.

O plano fixo do diálogo é seguido por apenas um plano, agora, sim, ponto-de-vista; tímido em sua duração (sete segundos, aproximadamente), mas ainda presente em uma estrutura contemplativa semelhante à de *Temporada*, embora não haja pessoas povoando o plano enquanto vivem seus cotidianos. Sob a perspectiva dos atores do filme, com o diálogo de Eldo para apoiar essa noção, enxerga-se muitas das sensações que *Temporada* tentou alcançar em sua contemplação da cidade: a de uma Contagem pulsante, de um bairro que vive, perdura, multiplica-se em vidas dentro de todas aquelas casas; uma Contagem bela, também, banhada

pela luz dourada de um entardecer que brilha também os espectadores a testemunhar aquela vizinhança, que, da mesma forma, é imaginada coletivamente. A questão aqui é entender quem compõe o coletivo a imaginar: a timidez do ponto-de-vista da sequência, ainda mais quando se leva em conta a duração longa da maioria dos outros planos do filme, também quando comparada à sequência de *Temporada*, demonstra o receio do cineasta em compartilhar entre espectador, câmera e atores uma mesma cidade, uma mesma imaginação. Ao espectador, em particular, cabe muito mais os planos iniciais do filme: esses, sim, são seu ponto-de-vista, sua introdução à vizinhança da obra, a apresentação da Contagem que vão se pôr a imaginar, diferente da Contagem dos atores, pois esta estava escondida e é revelada a nós pelo filme. É uma proposta muito mais ambígua, paradoxal: *Vizinhança do Tigre* busca separar o espectador da Contagem imaginada coletivamente no processo de produção ao mesmo tempo em que não consegue deixar de permitir a ele que, por vezes, compartilhe da mesma Contagem imaginada pelos atores e pela câmera.

Para além da finitude das obras, porém, permanece a mesma cidade real, geográfica, localizada espacialmente e economicamente. Essa é uma Contagem filmada por ambas as produções, apresentada aos espectadores e, por ser uma cidade só, por ser a mesma cidade (mesmo que em bairros diferentes em ambas as obras), produz, entre todos em jogo, uma mesma Contagem imaginada entre os filmes: uma em que emergem focos de produção cinematográficos e culturais importantes para o cenário audiovisual brasileiro contemporâneo, uma que é habitada por várias das pessoas envolvidas nas produções, que comporta essa multitude de imaginações e aproximações, por vezes, negadas ao espectador - àquele que vem de fora - por vezes, produzidas por e com ele; uma Contagem imaginada que possui, porém, ao menos uma coisa em comum entre todas aquelas Contagens discutidas até então: a ideia de uma Contagem que é, acima de tudo, vizinhança.

Lima (2017) inicia suas discussões retomando uma interessante descrição acerca da palavra “vizinhança”:

A partir do seu lugar, possivelmente, você perceberá o lugar do outro. Sua reação pode ser de quem reconhece uma ameaça, o mundo pode estar cheio delas; ou um vizinho, o mundo pode ser uma imensa vizinhança. Diante de uma ameaça, não há muito o que fazer, ou você foge dela ou você a enfrenta, geralmente com violência. Em uma relação de vizinhança, você negocia o que é comum, as aproximações e também as distâncias necessárias. Aqui, a vizinhança poder ser considerada o lugar que você mora, a cadeira do ônibus que você compartilha, a rua que você ocupa em dias de manifestação etc. Bom pensar que uma boa política de vizinhança deve partir de

relações recíprocas. Bom acreditar que entre a guerra e a diplomacia colonizadora há outras relações de vizinhança possíveis. Em qualquer escala. (ROCHA, 2014 *apud* LIMA, 2017, p. 53).

Nesse sentido, a ideia de uma vizinhança traz consigo não apenas uma noção de local repleto apenas de relações positivas, protetoras, mas, sim, um jogo de acordos entre partes, de apoio, cuidado, cautela entre vizinhos que, em qualquer escala possível de vizinhança, permanecem entre si em um jogo de relações e negociações sob o pressuposto de que compartilham um mesmo lugar – a vizinhança. É um indicador importante que evoca uma noção ainda mais importante: a de que, por serem todos aqueles que compartilham dessas relações vizinhos, eles estão, por definição, próximos. É o ajuntamento no ato: dessa forma, por mais diferentes que sejam as perspectivas do espectador, dos atores e do contexto de produção, por compartilharem da mesma Contagem geográfica, física, mesmo que através das diferentes Contagens imaginadas – eles estão próximos um do outro. Lima (2017) aproxima essa noção de vizinhança às noções de comunidade, tomando como princípio de que essas instâncias de avizinhamento são inerentes à produção do comum. O autor discorre sobre essa noção de avizinhamento dentro de *A Vizinhança do Tigre*:

O avizinhamento que está em jogo tem, portanto, uma chave muito singular. Ele não pode tanto ser atestado por uma imediata presença do realizador na cena ou pela tentativa de verificar se há entre ele e os filmados uma maior ou menor relação de intimidade. Mais do que um fenômeno de intersubjetividade, de criação de acordos consensuais para a existência do filme ou de uma deferência populista diante da pobreza do mundo do outro, **avizinhar-se significa aqui uma aposta na potência de qualquer um disparar seu modo de aparição e criar o espaço para uma cena de emancipação política fundada pelo princípio de uma igualdade. A máquina mesma parece estar em contato íntimo com os corpos, instaurando com eles uma comunidade sensível.** [...] Estamos diante de uma forma de vizinhança complexa, já que o desafio consiste na criação de uma cena política na qual as capacidades de cada um, humanos e não humanos, pessoas e máquinas, filme e filmado, possam circular em partilha e se afetar mutuamente. (LIMA, 2017, p. 67, grifos meus).

Retoma-se aqui a ideia levantada por Patrícia Yxapy (YXAPY, 2018 *apud* SHAMASH, 2018) de que mesmo a câmera – a máquina aqui citada por Lima (2017) – é ela própria uma pessoa membra da comunidade, imbuída de espírito, inserida então nesse jogo de avizinhamento como participante ativa e produtora de comunidade. Da mesma forma é útil relembrar a confluência de Bispo (2015), que, em outras palavras, também apresenta essa ideia de uma comunidade que se instaura entre terra e sujeitos sem que esses se confundam entre si, em uma relação que se estabelece principalmente através do trabalho integrado. Nesse sentido, para Bispo (2015) não há nada de utopia nesse trabalho integrado coletivo: a confluência existe, sem sombra de dúvidas, na comunidade capaz de produzir e deixar-se produzir pela natureza ao seu redor.

Assim são as instâncias de trabalho em *Temporada e Vizinhança do Tigre*. Na obra de Novais, encontramos um trabalho público e relevante que concretamente integra todos aqueles que tomam parte dele com o espaço em que atuam; que produz política ao estabelecer uma relação de igualdade que não é de nada paradoxal: não, ao menos, no sentido de que a relação se estabelece naquilo que é uma vizinhança, entre aqueles que estão próximos. Mesmo em *Vizinhança*, onde o trabalho ganha teores econômicos e sociais mais complexos, se estabelecendo, ao mesmo tempo, como expressão do esforço individual que enseia a possibilidade de libertação e fonte sistêmica de opressão àqueles corpos, àqueles trabalhadores, o que se vê na obra é uma relação de trabalho literalmente entre vizinhos, esforço da própria vizinhança para a própria vizinhança, de construção de casas para amigos, obras ou conhecidos do entorno.

Se há várias dúvidas e incertezas que derivam dessas relações de trabalho ou mesmo da relação entre espectador e atores, uma coisa é certa: de que essas relações se estabelecem pela proximidade, pelo ajuntamento do um com o outro; que portanto, todos os envolvidos no evento cinematográfico das obras estão próximos. Sejam as relações estabelecidas através do trabalho na vizinhança, sejam através do compartilhamento de uma cidade imaginada, é pelo contato entre todos que se produz as vizinhanças de ambas as produções. Assim está também a utopia ensejada por elas: próxima. Alcançada ou não, possível ou não, concretizada no ato como em *Temporada* ou no imaginário coletivo como em *Vizinhança*, ela só se estabelece através da proximidade entre todas essas partes que envolvem a experiência cinematográfica oferecida por ambas as obras.

Da coralidade espera-se muitos paradoxos e possibilidades, conforme foi muito explorado até aqui: há quem diga que ela propõe comunidade, há quem diga que ela é, ao contrário, sua crise, seu desaparecimento; há quem enxergue que as práticas corais são potentemente dissidentes, politicamente propositivas; há quem enxergue-a como modelo de encenação, primeiramente; há quem entenda-a no panorama entre personagens conectados por uma trama, essa sim, responsável para a manutenção coral, ou quem entenda a coralidade, também, em lugares outros. Se através da minha pesquisa tenho receio em afirmar com segurança que o conjunto da coralidade se estabelece como comunidade, ao menos como uma concreta, efetivamente real, tanto quanto o é imaginada, afirmo o que julgo ser uma característica essencial para se começar

a compreender, talvez, a coralidade em âmbitos mais gerais, uma pressuposição que, talvez, dê conta de uma coralidade em comum a todas as práticas mencionadas na presente pesquisa, ao menos as do campo do cinema recente nacional: a coralidade integra todos os que participam de seu jogo em vizinhança. Mesmo quando se mostra fraturada – a vizinhança, certamente, comporta a fratura, depende dela para uma ética não colonizadora de seus corpos:

E poderíamos perguntar: como tornar-se vizinho sem fazer disso uma colonização da vida do outro, sem que o desejo de aproximação impeça o permanente jogo das diferenças e das distâncias? Pois é preciso salientar: avizinhar-se e tomar a igualdade como princípio da relação não significa identificar-se e abafar a diferença, mas fraturar a desigualdade. É um mundo desigual entre câmera e mundo, entre quem filma e quem é filmado, e que deve ser colocado em crise. É quando a imagem e o sujeito a quem ela se destina, e a partir de quem ela surge, continuam em mundos incomensuráveis, sem medida comum possível, que um problema estético e político se faz urgente. Desafio do cinema: fazer fissura na desigualdade, resguardando as diferenças e as singularidades entre os sujeitos. (LIMA, 2017, p. 68).

Antes de tomar qualquer coisa em conta para se compreender melhor uma coralidade que se estabelece em cena de forma política, vale talvez adotar essa medida como pressuposto: a de que todos os indivíduos ali, todos aqueles que se integram em coralidade, estão, por isso mesmo, próximos um do outro. Antes então de ser propositiva, antes sequer de indagar qualquer coisa, a coralidade, em sua aparição, no momento em que ela é posta em prática (seja como for), dá o primeiro passo à frente nesse desafio de se pensar a fissura na desigualdade, mantendo a unicidade de cada um dos sujeitos.

Ao menos, assim são as coralidades apresentadas em *Temporada* e em *A Vizinhança do Tigre*. Através do trabalho, da contemplação das ruas e casas, do banhar-se em luz que promove imaginação; da relação entre produção filmica em fricção com o real, do contato entre vozes e intenções narrativas; do sentir-se sozinho em meio a muitos e do sentir-se em comunhão mesmo sozinho, ambas as obras se utilizam da coralidade em seus discursos filmicos politizados como arma de persistência que, mesmo em um pequeno movimento, se demonstra essencial. Não necessariamente apresentam soluções para as questões que evidenciam; esse sequer é o desejo daqueles que a produzem. Elas demonstram, contudo, que o sonhar coletivo é um ato de resistência, que é, ele mesmo, um ato de aproximação: imaginar é o desejo de perdurar-se em mudança, de afirmar a sua existência entre seus vizinhos – a utopia do estar perto e presente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fundo, um grande desejo desta pesquisa é o de conseguir juntar referenciais teóricos e ideias, à princípio, muito distintas umas das outras de uma forma coesa e consistente – ao menos, na medida do possível. É curioso, por um lado, existirem tantos estudos e usos distintos de uma mesma palavra, mesmo que, por outro lado, entenda-se que o termo coralidade é particularmente aberto devido ao uso coloquial que damos a ideia de “coro” - sua raiz - e às práticas que o adotam pelos mais distintos motivos, com as mais diversas aplicações. Sem dúvidas, esta tentativa é, ao menos, uma tarefa recompensadora, que agrega em si o desafio de escavar ideias e referências em lugares que, não necessariamente, pareçam pertinentes ao tema. Acerca da coralidade em si, parece difícil fugir de um arcabouço teórico que é predominantemente europeu – nem por isso, deixa-se de fazer um esforço duplo de trazer tanto trabalhos nacionais que se debruçam sobre o mesmo tema – muito recentes em sua grande parte, inclusive – quanto agregar trabalhos e discursos que se aproximem do que a coralidade parece buscar em sua plural trajetória. Parece, afinal, haver algumas coisas em comum acerca de tudo aquilo que é falado sobre a coralidade, e é isso que permite seu entendimento dentro do cinema.

Alguns pontos frequentes que mais chamam a minha atenção, conforme discutido anteriormente, são a relação que o termo possui com uma manifestação de cotidiano, que está, talvez, muito mais atrelada à experiência de uma vida comum, ou ao menos a uma vida que compartilha de um mesmo comum; o fato de a coralidade ser frequentemente utilizada enquanto potência de encenação engajada politicamente, preocupada com os dramas daqueles que se veem excluídos da sociedade e que, através de uma ação conjunta, são capazes de ampliar e afirmar suas próprias vidas, jogadas ao ar pelas suas próprias vozes como maneira de persistir sua existência; também, há de se notar como por diversas vezes – e por diversos motivos diferentes – a discussão que envolve a coralidade precisa referenciar a ausência ou a distância de algo, geralmente encarnada pela caracterização da coralidade como “fantasmagórica”, “alucinação” ou “abismo”.

O caráter fantasmagórico, certamente, precisa ser sublinhado: não à toa se apresenta no título desta tese. Essa é uma figura de linguagem muito propícia para iluminar os aspectos fúgidios da coralidade: dá a ideia de algo fugidio, maleável, cuja forma não nos é clara e cuja presença nos parece sempre incerta; nos demonstra aquilo que gosta da escuridão, que é natural das sombras, que se conecta ao espaço entre espaços, ao abismo; também, nos apresenta a

importância do observador, do “caça-fantasmas” – é a partir de suas crenças, de seus métodos e de seus propósitos que os relatos acerca do fenômeno sobrenatural serão compartilhados com as outras pessoas. Da mesma forma, se revela a aparição da coralidade: um termo ligado ao espaço, maleável em suas formas, cuja definição depende daquele que o utiliza.

Essas, talvez, sejam a característica mais pertinente da coralidade, que acabam por demonstrar como a reflexão sobre o assunto, necessariamente, deva passar por questões da modernidade, sociais e políticas, que são por elas mesmas problemas em aberto que a própria coralidade, quando em cena, pode ou questionar, ou propor mudar. Tudo isso, porém, me parece ser melhor compreendido quando se toma a coralidade a partir de sua potência interdisciplinar – coisa que acredito ser, de alguma forma, inerente ao termo. É preciso compreender que ao se falar de coralidade, se fala de toda a pluralidade que o termo traz consigo, toda sua história e seus usos coloquiais e não-coloquiais. Isso é tanto aquilo que complexifica as significações do termo quanto aquilo que amplia a potência de seu uso.

É importante salientar também a relevância com que o termo atravessa a história do cinema. Nesta pesquisa foram levantados três principais momentos em específico: o neorealismo italiano, o cinema globalizado do pós-1990 e o cinema brasileiro contemporâneo. Isso não significa, porém, que a coralidade não possa ser encontrada em outros momentos, seja através da consciência do termo à época ou através de uma análise posterior. O Cinema Novo, por exemplo, é um importante precursor de encenações e temas caros à coralidade brasileira contemporânea, e, certamente, há de se encontrar muito de coralidade àquele que a procure com cuidado nessa cinematografia. Da mesma forma, uma menção muito importante deve ser feita ao cinema indígena, que é ainda pouquíssimo discutido na academia em um geral, mais ainda quando se fala em estudar e entender o que ele nos fala sobre viver em comunidade, relacionar-se com o outro e com a terra, produzir coletivamente e ser ao mesmo tempo você mesmo, história e vida que transparecem à tela. A coralidade tem muito a aprender com esse cinema, e muitos caminhos podem florescer no entrelaçamento entre uma coisa e outra.

Mas não é necessário resumir o estudo da coralidade a recortes temporais e específicos: pode-se entendê-la como marca autoral, certamente muito forte na filmografia de alguns cineastas, ou mesmo dentro de tendências que merecem também ser estudadas mais a fundo e que não foram abordadas com profundidade nessa pesquisa. Por exemplo, a coralidade pode ter muitas

proximidades com um cinema feminista, principalmente na relação que o termo tece com a ideia de comum, e uma pesquisa da coralidade sob a ótica feminista também é uma muito importante para continuar a discussão sobre o tema. Afinal de contas, importantes teorias feministas foram utilizadas ao longo desta pesquisa – como os trabalhos de Cavarero (2011) e Federici (2019) - para o melhor entendimento de algumas das qualidades corais. Ou mesmo uma compreensão de uma coralidade entre obras de distintas épocas ou autores, como foi feita na análise entre *Temporada* e *Vizinhança do Tigre*, sob o pretexto trazido por Labrecque (2017) de filmes que, quando separados, podem não possuir coralidade aparente, mas quando analisados em conjunto, transparecem uma força coral digna de nota – nesse caso, extrapolando-se essa ideia até mesmo para obras de diferentes contextos e autorias. Também, há sempre de se compreender a coralidade que emerge de um cinema engajado em luta política. Os exemplos levantados ao longo desta pesquisa, então, podem ser considerados, nessa ótica, talvez até muito tradicionais, e um bom levantamento pode ser feito da coralidade em filmes marginais, experimentais ou, até mesmo, realizados dentro de um âmbito universitário – há muita luta e resistência nesses cinemas que tentam se apropriar de uma relação coletiva propositiva, capaz de reivindicar seus próprios espaços.

Duas propostas de continuidade acerca dos estudos da coralidade em um âmbito geral particularmente me interessam e gostaria de vê-las acontecer. A primeira envolve um melhor aprofundamento acerca da relação entre a coralidade e o espaço que ela percorre. Pouco é dito sobre o assunto, mas o contato de um com o outro me parece muito crucial para entender como a experiência coletiva compartilhada depende de seu espaço para um viver integrado, ou mesmo o oposto – como um espaço é capaz de separar seus habitantes mesmo que estes ainda se entendam enquanto comunidade coesa. Além disso, entender a coralidade integrada em seu espaço pode ser uma maneira de esclarecer e propor encenações outras, engajadas nas questões sociais e políticas atuais sob um viés de coletividade enquanto expressão artística.

Da mesma forma – e a pandemia certamente contribuiu para a relevância dessa possibilidade – pensar em espaço no contemporâneo é pensar ao mesmo tempo no espaço virtual. A tela cinematográfica, em si, é uma espécie de espaço virtual – assim como o é a Internet, o celular, e tantas outras tecnologias digitais que, hoje, ocupam e produzem tanto do imaginário cultural coletivo. Pensar a coralidade nesses espaços é, de certa maneira, pensar a ocupação desses espaços de maneira ética, integrada, questionando sempre a multiplicidade de relações

estabelecidas no mundo e na produção de imagens, não só em recusa aos aspectos negativos que eles podem trazer, como também deixando-se aberto para o que essas relações virtuais podem trazer de instigações e experimentações interessantes. Estudar a apropriação coral desses espaços e como ela se dá em exemplos artísticos não deixa de envolver, também, uma reflexão acerca da relação entre a espectralidade (ou a recepção das obras) e a coralidade, relação essa também pouco explorada na bibliografia acerca do assunto – muito se estuda sobre a coralidade como prática de criação, mas pouco se estuda em uma relação coral entre obra e quem a recebe.

A segunda das propostas que gostaria de ver acontecer é uma que, por falta de outros termos, me instiga ao menos enquanto exercício de reflexão: pensar o que seria exatamente o oposto da coralidade. Não digo a respeito do que a coralidade não é: isso foi tratado por inúmeros dos autores mencionados na presente pesquisa. O que me interessa, nesse caso, é pensar o que seria o direto oposto àquilo que se entende por qualidades corais – que práticas, artísticas ou não, entrariam em completa contramão às propostas e princípios da coralidade estudados nesta pesquisa – ainda mais levando em conta o quão divergentes podem ser as interpretações acerca da coralidade tanto dentro de cena quanto nas teorias levantadas até então. Penso que, mesmo levando em conta essa abertura do termo, assim como é possível pensar pontos em comum e noções similares à coralidade, também é possível ao menos esboçar quais movimentos seriam contrários à essa capacidade ajuntadora, embora, por vezes, sombria, das potências da coralidade. Dessa forma, seria possível, talvez, compreender com melhor clareza algo que busquei evidenciar ao longo dessa pesquisa: que nem sempre a coralidade exaltada por regimes totalitários como o fascismo e o nazismo condiz com a coralidade intencionada pelos autores das obras, pois a intenção desses regimes levava ao oposto do que parecem ser as qualidades mais aparentes do que se chama coralidade em um sentido contemporâneo, politicamente engajado.

Afinal, o exercício mais interessante que o pensar coralidade promove acaba por ser, tanto para o artista que a utiliza enquanto princípio de criação, quanto para o teórico que reflete acerca de sua aparição, o eterno questionamento de seus limites. É justamente esse questionamento ao qual a coralidade convida que é sua potência maior: um jogo criativo e ético que promove a política das vozes únicas em conjunto, e a coloca em prática, de um jeito ou de outro, de forma

a propor experimentações e novos entendimentos pautados por um pensar comunidade que é próprio da história das artes.

Esta pesquisa sempre priorizou abrir e continuar uma discussão, ao invés de concluir algo propriamente novo. Saem, certamente, muitos pontos ainda em aberto acerca dos assuntos levantados até aqui – espero que a leitura desta pesquisa propicie que essas discussões perdurem e encontrem novos e novos caminhos e compreendimentos dentro do tema proposto. Espera-se, porém, que o trabalho sirva como uma das maneiras possíveis de se compreender e encontrar a coralidade dentro do audiovisual sob uma ótica interdisciplinar, que a enxergue em um campo de possibilidades muito mais ampliado em relação ao que foi considerado antes. Mesmo que o termo coralidade, em si, acabe por se mostrar desnecessário: são as qualidades que ele evoca, as discussões que propõe e a relevância dos temas que ele absorve ao contemporâneo que são os aspectos mais relevantes que o trabalho procurou iluminar.

Também, espera-se demonstrar que a coralidade é uma aparição frequente no cinema nacional contemporâneo, uma que merece atenção e propõe discussões e apontamentos relevantes acerca do que se produz de cinema no Brasil atualmente. Atentar-se para isso é uma maneira de abrir novos diálogos e novos entendimentos acerca da produção cinematográfica nacional – ao menos, é uma maneira de propor um entendimento acerca das representações coletivas e de coletivo que levem em conta a unicidade daqueles que a produzem.

E se há algo a ser dito acerca da coralidade, em si, algo que esse trabalho possa contribuir enquanto o que, possivelmente, possa se compreender sobre a palavra e suas práticas, ainda mais quando tomados em conta os exemplos corais cinematográficos, é que mesmo as suas barreiras difusas e maleáveis acabem, talvez, por ter ao menos algo possível de ser pressuposto, algo que possa servir enquanto pontapé inicial para o que se enxergar sobre a coralidade quando todo o resto parece confuso e paradoxal, mesmo quando ela se demonstra abismo entre sujeitos e conjunto, se revele comunidade fantasma: como *Temporada* e *A Vizinhança do Tigre* demonstram para nós, a manifestação de coralidade dentro de uma obra ou processo criativo denuncia a busca pelo estabelecimento de uma vizinhança em comum a todos que da obra participam, seja em sua concepção, seja em sua recepção; um movimento em direção ao ajuntamento, preservando a particularidade única das coisas – uma vizinhança que demonstra a nós que fazemos parte de um mesmo lugar, um mesmo mundo, e que todos somos, por fim,

vizinhos, cada qual com sua vida, mas em contato um com o outro – pressuposto isso, nos resta pensar como dialogar e produzir de maneira positiva, reivindicadora, dissidente e resistente esse espaço e essas unicidades que nos são, afinal, comuns.

REFERÊNCIAS

- ALSOP, Elizabeth. The Imaginary Crowd: Neorealism and the Uses of Coralità. *The Velvet Light Trap*. n. 74, p. 27–41, 2014.
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Botman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª Edição. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W.D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 8ª Edição. Londres: University of Minnesota Press, 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *O Teatro Grego In: O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Edição digital. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist, Modernities: Italy, 1922-1945*. Berkley e Los Angeles: 2001.
- BERGAMASCHI, Bárbara; KUHNERT, Duda. A arquitetura do desaparecimento. *Revista Beira*, 2020. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-affonso-uchoa-a90f4e40e13d>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- BISPO, Antonio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: junho de 2015.
- BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Reino Unido: Routledge, 2007.
- BONDANELLA, Peter. *The films of Roberto Rossellini*. 1ª Edição. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BRASIL, Samantha. *Vando Vulgo Vedita: Andréia Pires e o uso de corpos como linguagem*. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- BROT, Felipe C. de. *Os mundos entre nós: políticas do espaço no cinema documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkley: University of California Press, 1996.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, Glênis. 48º FBCB – A outra margem + História de uma pena. *Verberenas*, Brasília, Vol. 1-3, nº 00, 2015-2017. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/48fbc20/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. 1ª Edição. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., janeiro de 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONNOR, Steven. *Choralities*. Blog do autor, 2016. Disponível em: <http://stevenconnor.com/skcpub-4.html>. Acesso em: 26 maio 2021.

CONNOR, Steven. *Choralities*. In: *Twentieth-Century Music*, 13. Cambridge: Cambridge University Press, 14 de Março de 2016.

CORDEIRO, Fábio. *Formas Corais Contemporâneas*. São Paulo: FAPESP, 2014.

CORDEIRO, Fábio. *Imagens corais modernas*. In: *Questão de Crítica*, Vol. VIII, Nº 66. Rio de Janeiro: dezembro de 2015.

COURA, Leticia B. *O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos atores com a música n'os Sertões do Teatro Oficina*. São Paulo: USP, 2021.

CUMMINS, Fred. *Joint Speech: The missing link between speech and music?* In: *Percepta – revista de Cognição Musical*, 1(1), p.17-32. Curitiba: ABCM, novembro de 2013.

DAL COL, Francisco Lima. *Laban para Multidões: a dança-coral e a Alemanha nazista*. In: *Revista Cena*, n. 32, p. 208-220, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. Vol. 1. Coleção Trans.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Tradução de Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha e Sergio Maciel. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2017.

EBERT, Roger. *Syriana purs oil on troubled sands*. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/syriana-2005>. Acesso em: 21 jan. 2022.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FAUCON, Térésa. *Théorie du montage*. 2ª Edição. Paris: Armand Colin, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Feminismo e a política do comum em uma era de acumulação primitiva*. In: FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta*

feminista. Tradução do Coletivo Sycorax. 1ª Edição. São Paulo: Editora Elefante, Abril de 2019. pp. 303-323.

FOGLIA, Rossana. *Multiplotting: sentido entre histórias*. In: SOCINE V, 2001, Porto Alegre. *Anais* [Estudos Socine de Cinema – Ano III]. Porto Alegre: Editora Sulina, maio de 2003. pp. 438 – 443. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/III_Estudos_Socine.pdf. Acesso em: 21 jan. 2022.

GARRET, Adriano. Falta coragem para festivais se abrirem a filmes autorais, diz vencedor de Tiradentes. *Cine Festivais*, 2014. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-diretor-de-a-vizinhanca-do-tigre/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

GOMBRICH, E.H. A história da arte. 4.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GUIMARÃES, Cezar. Na Vizinhança do Tigre: lá onde a vida é prisioneira. *EcoPós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 17-31, 2017.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. 1ª Edição. São Paulo: Edusp, 1999. Vol. 1.

LABRECQUE, Maxime. *Le Film Choral: Étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines oeuvres emblématiques depuis Short Cuts (1993) de Robert Altman*. Québec: Université Laval, 2010.

LABRECQUE, Maxime. *Le Film Choral: Panorama d'un genre impur*. Québec: L'instant même, 2017.

LAMPERT, Cristian. *A coralidade como princípio de criação cênica: notas para uma discussão*. Santa Catarina: UDESC, 2021.

LIMA, Érico O. de A. Quando o cinema se faz vizinho. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 51-70, 2017.

LOMBARDI, Kátia. *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução por Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras e Penguin Group, 26 de julho de 2012.

MÉGEVAND, Martin. *Coralidade*. In: Revista Urdimento, Nº20. Santa Catarina: UDESC, Setembro de 2013.

MIGLIORIN, Cezar. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros. *EcoPós*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 162-176, 2011.

OLIVEIRA, André Novais. *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1 de janeiro de 2008.

PIRRO, Robert. *Cinematic Traces of Participatory Democracy in Early Postwar Italy: Italian Neorealism in the Light of Greek Tragedy*. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Cinematic+traces+of+participatory+democracy+in+early+post+war+Italy%3A...-a0218658340>. Acesso em: 25 fev. 2021.

ROCHE, Mark W. Introduction to Hegel's Theory of Tragedy. *PhaenEx* 1, Vol. 11-20, No. 2, 2016. Disponível em: https://mroche.nd.edu/assets/287516/roche_hegel_tragedy_english_short.pdf. Acesso em: 21 jan. 2022.

ROMAN, Arthur R. *O Conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora*. In: *Letras*. Nº 41 -12, p.207-220. Curitiba: Editora da UFPR, 1992-1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. 1ª Edição Eletrônica. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto/Portugal: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen à Koltes*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHAMASH, Sarah. Cosmopolitical technologies and the demarcation of screen space at Cine Kurumin: activating immersive shifts in imaginaries, representation, and politics. *Media-N: The Journal of the New Media Caucus*. Vol. 14, No. 1, p. 11-23, 2018.

SILVA, Camila Vieira da. *Rastros no visível: estética do desaparecimento no cinema contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

SITNEY, P. Adams. *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. 1ª Edição. Nova York: Oxford University Press, 2013.

SONTAG, Suzan. *Film and Theatre*. In: *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1. Cambridge: MIT Press, 1966.

SOUZA, Gustavo R. Entre a literatura e o cinema: Como Desaparecer Completamente, de André de Leones, um romance coral. *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 29 p. 8-20, dezembro de 2015.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TORRANO, Jaa. *O mito de Dionísio*. In: EURÍPEDES, “Bacas: O mito de Dionísio”. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

TRABUCCO, Carlo. Città Aperta. *Il Popolo*, Roma, ano III, n. 228, 25 set. 1045. Spettacoli, p. 2. Disponível em: http://digital.sturzo.it/periodico/ilpopolo/1945/19450925/03_228/2. Acesso em: 21 jan. 2022.

TRIAU, Christophe. *Coralidades difratadas: a comunidade em negativo*. In: Alternatives Théâtrales. N° 76-77, 2003. Tradução não publicada de Marcus Vinícius Borja. [s/d] [s/p]

UCHÔA, Affonso. How Can You Honor This? A Conversation about Representation with Affonso Uchoa. Entrevista concedida a Pedro Emilio Segura Bernal. *Notebook Interview*. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/how-can-you-honor-this-a-conversation-about-representation-with-affonso-uchoa>. Acesso em: 22 jan. 2022.

VASCONCELOS, Cid. *A Trilogia Militar de Roberto Rosselini: Apontamentos sobre o Realismo no Fascismo*. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. *Anais [...]*. pp. 1-16. 2012. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/vasconcelos__cid_-_ponencia.pdf. Acesso em: 21 jan. 2022.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. 1ª Edição. São Paulo: Cosac & Naify, 25 out. 2012.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

21 GRAMAS. Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de This Is That Productions. EUA: Focus Features, 2003. Digital, Cor, 124 min.

360. Direção: Fernando Meirelles. Produção de Magnolia Pictures, BBC Films, The UK Film Council, ORF, Unison Films, Gravity Pictures, Hero Entertainment, Prescience, EOS Pictures, Wild Bunch, Film Location Austria, Austrian Film Institute, Vienna Film Fund, Revolution, Dor Film, Fidélité Films, O2 Filmes, Muse Productions. França/ Áustria/ Brasil/ Reino Unido: Paris Filmes, 2012. Digital, Cor, 110 min.

A BATALHA DO GRANDE RIO. Direção: Jean Rouch. França: 1951. Digital, Cor, 35 min.

A DOCE VIDA. Direção: Federico Fellini. Produção de Giuseppe Amato. Itália: 1960. Digital, Preto e Branco, 174min.

A FRATERNIDADE É VERMELHA. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção de Marin Karmitz. Polônia/Suíça/ França: MK2 Diffusion, Rialto Film, 1994. Digital, Cor, 99 min.

A IGUALDADE É BRANCA. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção de Marin Karmitz. Polônia/Suíça/ França: MK2 Diffusion, Rialto Film, 1994. Digital, Cor, 87 min.

A LIBERDADE É AZUL. Direção: Krzysztof Kieślowski. Produção de Marin Karmitz. Polônia/Suíça/ França: MK2 Diffusion, Rialto Film, 1993. Digital, Cor, 94 min.

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchôa. Produção de Affonso Uchôa. Brasil: Embaúba Filmes, 2013. Digital, Cor, 80 min.

AMORES BRUTOS. Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de Zeta Film e Altavista Films. México: Nuvision, 2000. Digital, Cor, 153 min.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchôa e João Dumans. Produção de Pique-Bandeira Filmes. Brasil: Embaúba Filmes, 2017. Digital, Cor, 97 min.

ARROZ AMARGO. Direção: Giuseppe De Santis. Produção de Dino de Laurentis. Itália: 1949. Digital, Preto e Branco, 110min.

AS HIPER MULHERES. Direção: Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro. Produção de Vídeo nas Aldeias. Brasil: Vitrine Filmes, 2011. Digital, Cor, 80 min.

BABEL. Direção de Alejandro González Iñárritu. Produção de Zeta Film, Anonymous Content, Central Films e Media Rights Capital. EUA/ México/ Marrocos/ França: Paramount Vintage, Summit Entertainment, 2006. Digital, Cor, 143 min.

BACURAU. Direção: Juliano Dornelles e Kléber Mendonça. Produção de Emilie Lesclaux. Brasil e França: Vitrine Filmes, Globo Filmes, 2019. Digital, Cor, 132 min.

BLACK MIRROR: BANDERSNATCH. Direção: David Slade. Produção de Netflix, House of Tomorrow. Reino Unido: Netflix, 2018. Digital, Cor, 2018.

BLOW-UP - DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção de Carlo Ponti. Itália/Reino Unido: Metro Goldwin Mayer, 1966. Digital, Cor, 111 min.

BOI DE PRATA. Direção: Carlos Augusto Ribeiro Jr. Produção de Embrafilme. Brasil: 1981. Digital, Cor, 60 min.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Produção de Cinco da Norte. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. Digital, Cor, 90 min.

BURACO NEGRO. Direção: Helena Lessa e Petrus de Bairros. Produção de Osso Osso. Brasil: 2016. Digital, Cor, 70 min.

CAFÉ E CIGARROS. Direção: Jim Jarmusch. Produção de United Artists. EUA/ Japão/ Itália: MGM Distribution Co., 2003. Digital, Preto e Branco, 96 min.

CANTOS DE TRABALHO: CACAU. Direção: Leon Hirszman. Produção de Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil: 1976. Digital, Cor, 11min.

CANTOS DE TRABALHO: CANA-DE-AÇÚCAR. Direção: Leon Hirszman. Produção de Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil: 1976. Digital, Cor, 7min.

CANTOS DE TRABALHO: MUTIRÃO. Direção: Leon Hirszman. Produção de Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil: 1975. Digital, Cor, 13min.

CHICAGO FIRE [Seriado]. Direção: Dick Wolf. Produção de Wolf Entertainment, Universal Television, Open 4 Business Productions. EUA: NBCUniversal Television Distribution, 2012-Presente. Digital, Cor.

CHICAGO MED [Seriado]. Direção: Dick Wolf. Produção de Wolf Entertainment, Universal Television. EUA: NBCUniversal Television Distribution, 2015-Presente. Digital, Cor.

CHICAGO P.D. [Seriado]. Direção: Dick Wolf. Produção de Wolf Entertainment, Universal Television. EUA: NBCUniversal Television Distribution, 2014-Presente. Digital, Cor.

CIDADE DE DEUS. Direção: Kátia Lund e Fernando Meirelles. Produção de O2 Filmes. Brasil: Miramax Films, 2002. Digital, Cor, 130 min.

COM O TERCEIRO OLHO NA TERRA DA PROFANAÇÃO. Direção: Catu Rizzo. Produção de Osso Osso. Brasil: 2016. Digital, Cor, 66 min.

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Castro. Produção de Plateau Produções, Desbun Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2017. Digital, Colorido, 95 min.

CRASH – NO LIMITE. Direção: Paul Haggis. Produção de Bob Yari Productions, DEJ Productions, Blackfriars Bridge, Harris Company, ApolloProScreen Productions, Bull's Eye Entertainment. Alemanha/ EUA: Lions Gate Films, 2004. Digital, Cor, 112 min.

CSI [Seriado]. Direção: Anthony E. Zuiker. Produção de Jerry Bruckheimer Films, Jerry Bruckheimer Television, Alliance Atlantis, CBS Productions, CBS Paramount Network Television, CBS Television Studios. EUA: CBS, 2000-2009. Digital, Cor.

DALLAS [Seriado]. Direção: David Jacobs. Produção de Lorimar Productions, Lorimar-Telepictures, Lorimar Television. EUA: CBS, 1978-1991. Digital, Cor.

DOZE HOMENS E UMA SENTENÇA. Direção: Sidney Lumet. Produção de Orion-Nova Productions. EUA: United Artists, 1957. Digital, Cor, 96 min.

ELA VOLTA NA QUINTA. Direção: André Novais Oliveira. Produção de Filmes de Plástico. Brasil: Embaúba Filmes, 2015. Digital, Cor, 108 min.

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé. Produção de Rui Pires. Brasil: Vitrine Filmes, 2016. Digital, Cor, 99 min.

HISTÓRIA DE UMA PENA. Direção: Leonardo Mouramateus. Produção de Praia à Noite. Brasil: 2015. Digital, Cor, 30 min.

I'M YOUR MAN. Direção: Bob Bejan. Produção de Controlled Entropy Entertainment. EUA: Interfilm Technologies, Sony Pictures Entertainment, Loews Theatres, 1992. Digital, Cor, 20 min.

JUÍZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção de Diler Trindade. Brasil: Filmes do Estação, 2007. Digital, Cor, 90 min.

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR. Direção: Augusto Genina. Produção de Carlo Bassoli Jr. e Renato Bassoli. Itália: 1940. Digital, Preto e Branco, 120 min.

L'UOMO DALLA CROCE. Direção: Roberto Rossellini. Produção de Continentalcine, Cines. Itália: 1943. Digital, Preto e Branco, 88 min.

LA NAVE BIANCA. Direção: Roberto Rossellini. Produção de Centro Cinematografico Del Ministero Marina. Itália: 1941. Digital, Preto e Branco, 68 min.

LADRÕES DE BICICLETA. Direção: Vittorio De Sica. Produção de Produzione De Sica. Itália: 1948. Digital, Preto e Branco, 93 min.

LAW AND ORDER [Seriado]. Direção: Dick Wolf. Produção de Wolf Entertainment, NBCUniversal. EUA: NBC, 1990-2010. Digital, Cor.

LAW AND ORDER: SPECIAL VICTIMS UNIT [Seriado]. Direção: Dick Wolf. Produção de Wolf Entertainment, Studios USA, Universal Network Television, NBC Universal Television Studio, Universal Media Studios, Universal Television. EUA: NBC, 1999-Presente. Digital, Cor.

MAGNÓLIA. Direção: Paul Thomas Anderson. Produção de Ghouardi Film Company, JoAnne Sellar Productions. EUA: New Line Cinema, 1999. Digital, Cor, 188 min.

MAMMA ROMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film. Itália: Versátil, 1962. Digital, Preto e Branco, 106 min.

MES NUITS FERONT ÉCHO. Direção: Sophie Goyette. Produção de Sophie Goyette. Canadá/ México/ China: 2016. Digital, Cor, 98 min.

NÃO TOQUE EM MEU COMPANHEIRO. Direção: Maria Augusta Ramos. Produção de Nofoco Filmes Produções Cinematográficas. Brasil: 2020. Digital, Cor, 74 min.

NASHVILLE. Direção: Robert Altman. Produção de ABC Motion Pictures. EUA: Paramount Pictures, 1975. Digital, Cor, 160 min.

NINE LIVES. Direção: Rodrigo García. Produção de Julie Lynn. EUA: 2005. Digital, Cor, 115 min.

NO CAMINHO COM MÁRIO. Direção: Coletivo de Cinema Mbya-Guarani. Produção de Vídeo Nas Aldeias. Brasil: 2014. Digital, Cor, 21 min.

NO CORAÇÃO DO MUNDO. Direção: Gabriel Martins e Maurilio Martins. Produção de Filmes de Plástico. Brasil: Embaúba Filmes, 2019. Digital, Cor, 122 min.

O BAILE. Direção: Ettore Scola. Produção de Franco Committeri. França/Argélia/Itália: Platina, 1983. Digital, Cor, 110 min.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Produção de José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis e Rogério Sganzerla. Brasil: 1968. Digital, Preto e Branco, 92 min.

O CLUBE DOS CINCO. Direção: John Hughes. Produção de A&M Films, Channel Productions. EUA: Universal Pictures, 1985. Digital, Cor, 97 min.

O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film, LUX. Itália: Titanus Distribuzione, 1964. Digital, Preto e Branco, 137 min.

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Direção: Marcelo Gomes, Cao Guimarães. Produção de Beto Magalhães e João Vieira Jr. Brasil: 2014. Digital, Cor, 95 min.

ORFEU NEGRO. Direção: Marcel Camus. Brasil: 1959. Digital, Cor, 107 min.

O SENHOR DOS ANÉIS: A SOCIEDADE DO ANEL. Direção: Peter Jackson. Produção de New Line Cinema. Nova Zelândia/ EUA: New Line Cinema, 2001. Digital, Cor, 178 min.

O SENHOR DOS ANÉIS: AS DUAS TORRES. Direção: Peter Jackson. Produção de New Line Cinema, WingNut Films. Nova Zelândia/ EUA: New Line Cinema, 2002. Digital, Cor, 179 min.

O SOM AO REDOR. Direção: Kléber Mendonça Filho. Produção de Emilie Lesclaux. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. Digital, Cor. 131 min.

OITO E MEIO. Direção: Federico Fellini. Produção de Angelo Rizzoli. Itália: Cineriz, 1963. Digital, Preto e Branco, 138 min.

ONZE HOMENS E UM SEGREDO. Direção: Steven Soderbergh. Produção de Village Roadshow Pictures, Jerry Weintraub Productions, Section Eight Productions, NPV Entertainment. EUA: Warner Bros. Pictures, 2001. Digital, Cor, 117 min.

OS ANOS 3000 ERAM FEITOS DE LIXO OU (QUANDO A DIGNIDADE DA RAÇA HUMANA SE AFOGOU NO CHORUME ESTÁTICO DA ARTE DA HIPOCRISIA). Direção: Ana All, Clara Chroma e Cleyton Xavier. Produção de Chorumex. Brasil: 2016. Digital, Cor, 14 min.

OS MONSTROS. Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes e Ricardo Pretti. Produção de Carol Louise. Brasil: Vitrine Filmes, 2011. Digital, Cor, 81 min.

PULP FICTION – TEMPO DE VIOLÊNCIA. Direção: Quentin Tarantino. Produção de Lawrence Bender. EUA: Miramax Films, 1994. Digital, Cor, 154 min.

QUINTAL. Direção: André Novais Oliveira. Produção de Filmes de Plástico. Brasil: 2015. Digital, Cor, 20 min.

REGEN. Direção: Joris Ivens. Holanda: 1929. Digital, Preto e Branco, 12 min.

RODSON (OU ONDE O SOL NÃO TEM DÓ). Direção: Clara Chroma, Orlok Sombra e Cleyton Xavier. Produção de Chorumex. Brasil: 2020. Digital, Cor, 74 min.

ROMA, CIDADE ABERTA. Direção: Roberto Rossellini. Produção de Excelsa Film. Itália: 1945. Digital, Preto e Branco, 132min.

SETE ANOS EM MAIO. Direção: Affonso Uchôa. Produção de Un Puma. Brasil: 2020. Digital, Cor, 42 min.

SHORT CUTS. Direção: Robert Altman. Produção de Cary Brokaw. EUA: Fine Line Features, 1993. Digital, Cor, 1993.

SIMPLESMENTE AMOR. Direção: Richard Cutis. Produção de Duncan Kenworthy, Eric Fellner, Tim Bevan. EUA/ Irlanda/ França/ Reino Unido: Universal Pictures, 2003. Digital, Cor, 126 min.

SLACKER. Direção: Richard Linklater. Produção de Richard Linklater. EUA: Orion Classics, 1990. Digital, Cor, 100 min.

SPARTACUS: Direção: Stanley Kubrick. Produção de Bryna Productions. EUA: Universal International, 1960. Digital, Cor, 197 min.

ST. ELSEWHERE [Seriado]. Direção: Joshua Brand, John Falsey. Produção de MTM Enterprises. EUA: NBC, 20th Television, 1982-1988. Digital, Cor.

STAR WARS – GUERRA NAS ESTRELAS. Direção: George Lucas. Produção de Lucasfilm Ltd. EUA: 20th Century Fox, 1977. Digital, Cor, 121 min.

SWINGUERRA. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Produção de Bienal de São Paulo, Ponte. Brasil: 2019. Digital, Cor, 22 min.

SYRIANA. Direção: Stephen Gaghan. Produção de Participant Productions, Section Eight Productions. EUA: Warner Bros. Pictures, 2005. Digital, Cor, 128 min.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Produção de Nara Aragão e João Vieira Jr. Brasil: 2013. Digital, Cor, 110 min.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Produção de Filmes de Plástico. Brasil: Vitrine Filmes, 2018. Digital, Cor, 110 min.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção de Zelito Viana. Brasil: 1967. Digital, Preto e Branco, 115 min.

TERREMOTO SANTO. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Brasil: 2017. Digital, Cor, 19 min.

THE INTIMIDATING RITUAL OF THE HAKA | THE EVOLUTION OF THE HAKA. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lhgJXdrWCE>. Acesso em: 29 de mar. 2022.

TIMECODE. Direção: Mike Figgis. Produção de Mike Figgis e Annie Stewart. EUA: Sony Pictures, 2000. Digital, Cor, 97 min.

TRAFFIC. Direção: Steven Soderbergh. Produção de Bedford Falls Productions, Laura Bickford Productions, Initial Entertainment Group. EUA: USA Films, 2000. Digital, Cor, 147 min.

TSUNAMI GUANABARA. Direção: Cleyton Xavier, Lyna Lurex. Produção de Chorumex. Brasil: 2017. Digital, Cor, 27 min.

TWIN PEAKS [Seriado]. Direção: David Lynch. Produção de Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, Twin Peaks Productions, Showtime, Rancho Rosa Partnership. EUA: CBS Television Distribution, Showtime Networks, Netflix, 1990, 1991, 2017. Digital, Cor.

UM DIA MUITO ESPECIAL. Direção: Ettore Scola. Produção de Carlo Ponti. Itália: 1977. Digital, Cor, 105 min.

UN PILOTO RITORNA. Direção: Roberto Rossellini. Produção de ACI. Itália: 1942. Digital, Preto e Branco, 87 min.

VANDO VULGO VEDITA. Direção: Andréia Pires e Leonardo Muoramateus. Produção de Clara Bastos, Geane Albuquerque, Andréia Pires e Leonardo Mouramateus. Brasil: 2017. Digital, Cor, 22 min.

VÍTIMAS DA TORMENTA. Direção: Vittorio De Sica. Produção de Cinematografica Alfa. Itália: 1946. Digital, Preto e Branco, 87min.

X2. Direção: Bryan Singer. Produção de Lauren Shuler Donner, Ralph Winter. EUA: 20th Century Fox, 2003. Digital, Cor 133 min.

X-MEN – O CONFRONTO FINAL. Direção: Brett Ratner. Produção de Lauren Shuler Donner, Ralph Winter, Avi Arad. EUA, Reino Unido: 20th Century Fox, 2006. Digital, Cor, 104 min.

X-MEN. Direção: Bryan Singer. Produção de Lauren Shuler Donner, Ralph Winter. EUA: 20th Century Fox, 2000. Digital, Cor, 104 min.

APÊNDICE A – *CORALITÁ* NA CRÍTICA ITALIANA

Conforme abordado no segundo capítulo dessa pesquisa, são apontadas duas críticas cinematográficas como possíveis primeiras aparições do termo *coralita* e seus adjacentes dentro do contexto do cinema – uma elaborada por Michelangelo Antonioni para a revista *Cinema*, na edição 104 do ano de 1940, sobre o filme *L'assedio dell'Alcazar* (1940), de Augusto Genina, e uma produzida por Carlo Trabucco para o periódico *Il Popolo* em 25 de setembro de 1945, sobre o filme *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Rossellini. Frequentemente ambas as críticas são mencionadas para se falar do assunto, mas quase nunca elas estão presentes na íntegra. Busca-se resolver essa questão nesse apêndice, apresentando as transcrições originais e traduzidas ao português para ambas as críticas. Nota-se que para o texto de Antonioni só foi possível encontrar fontes secundárias que reproduziam seu conteúdo, mas em relação a crítica de Trabucco, foi possível encontrar a versão original digitalizada para consulta.

Tabela 2 - Tradução da crítica de Carlo Trabucco sobre *Roma, Cidade Aberta*

Original	Tradução
<p>Vorrei che l'amore per la tesi non mi tradisse. Vorrei cloé che la vicenda la quale ricostruisce pagine bem note della vita aspra e tragica vissuta durante la prigionia di Roma, quando l'ironia delle parole definitiva la Capitale uma "Cittá Aperta", e che há come personaggio di primo piano um sacerdote, il quale adombra in modo assal trasparente la figura di don Morosini, non influenzasse il mio giudizio. Insomma se esso è favorevole (tuttavia qualche riserva vi è da avanzare) non si deve pensare che sa stata la sottana, indossata com uma dignitá veramente sacerdotale da Fabrizi, a determinare il parere benevolo. Il binomio Rossellini-Amidei há lavorato com in senso umano e romano che fa loro onore. Delle due parti, la prima, quella in cul non i protagonisti singoli dominano la vicenda, ma è Roma, la cittá tutta, che vive e trepida, soffre e cospira, resiste e si sublima, questa prima parte é veramente corale e rappresentativa di tuta uma popolazione le cul benemerenze oscure e ignote é bene siano state fiscate con un senso obietivo e privo di rettorica (e questa era una trappola nella quale registra e soggettista sarebbero potuti cadere). La seconda parte in cul l'azione, partita da un grande raggio si restringe e defluisce in via Tasso, dove um tempo si conclu devano i drammi che nascevano nel grande perimetro dell'Urbe, a tratti da documentazione diventa documentario e il documentario giunge a un verismo che vorremmo suggerire di attenuare per evitare che proprio ai bambini che sono i simpatici protagonisti di tante vicende della pellicola, sai sconsigliato di assistere a quella che in definitiva può essere ritenuta la loro celebrazione. "Cittá aperta" non há deluso l'aspettativa. Girata in mezzo a em umerose difficultá, il cui superamento nel momento cruciale si deve al signor Venturini, é riuscita uma cosa degna.</p>	<p>Eu gostaria que o amor pela tese não me traísse. Gostaria de ver que a história que reconstrói as páginas planas da dura e trágica vida experienciada durante o aprisionamento de Roma, quando a ironia das palavras definiu a capital como uma "cidade aberta", e que tem como principal personagem um padre, o qual delineia de maneira muito transparente a figura de Don Morosini, não influenciasse meu julgamento. Em resumo, se for favorável (embora haja uma ressalva a ser feita), não se deve pensar que foi a batina, usada com verdadeira dignidade sacerdotal por Fabrizi, que determinou a opinião benevolente. O duo Rossellini-Amidei trabalhou com um senso humano e romano que honra ambos. Das duas partes, a primeira, em que nenhum protagonista domina a ação, mas Roma, a cidade inteira, que vive e tremula, sofre e conspira, resiste e exalta a si mesma – a primeira parte é verdadeiramente coral e é representativa de toda a população cujos méritos obscuros e desconhecidos foram muito bem registrados com uma objetividade ausente de retórica (e esta era uma armadilha na qual diretor e roteirista poderiam ter caído). A segunda parte, na qual a ação, que começa a partir de um grande raio, se estreita e flui via Tasso, onde os dramas que nascem no grande perímetro da cidade terminam, às vezes se transformam de documentação em documentário, e o documentário atinge uma verossimilhança que gostaríamos de sugerir que fosse atenuada para que as próprias crianças que são os protagonistas simpáticos de tantos dos eventos do filme não sejam aconselhadas a assistir ao que pode ser considerada sua celebração. "Cidade aberta" não decepcionou a expectativa. Filmada em meio a inúmeras dificuldades, cuja superação no momento crucial se deve ao Sr. Venturini, ela é uma conquista digna. Alguns cortes irão acelerar o desenvolvimento da</p>

Qualche taglio imprimerá um ritmo più accelerato allo avoigimento della trama, mentre l'eliminazione di qualche neo (una certa statua profana é messa lá vicino a quella di un Santo per un contrasto che può apparire sconveniente) renderá il film piú corretto. Gil interpreti sono parecchi. Campeggiano Fabrizi nella parte di don Pietro, la Magnani nella parte di una popolana e poi il Pagliero, la Michi, la Galletti, il Feist, il Bruno... ma di tutti ripareremo ancora e una particolare parola sará dedicata ad Anna Magnani. Abbiamo no, tato tra il pubblico S. E. il gen. Chatrian, sottosegretario alla guerra, S. E. Negarville, sottosegretario agli esteri, S. E. Fano, sottosegretario alle comunicazioni. La Democrazia cristiana era rappresentata dal comm. Restagno, della Direzione del Partito. Oggi avremo il primo nim russo nei due soliti spettacoli alle 17 e alle 21.

trama, enquanto a eliminação de algumas falhas (uma certa estátua profana é colocada ao lado da de um santo para um contraste que pode parecer indecoroso) tornaró o filme mais correto. Há muitos intérpretes. Fabrizi no papel de Don Pietro, Magnani no papel de uma plebéia e depois Pagliero, Michi, Galletti, Feist, Bruno... Mas nossa atenção e uma palavra em particular será dedicada a Anna Magnani. Notamos na audiência o general S. E. Chatrian, subsecretário de guerra, S. E. Negarville, subsecretário de relações exteriores, S. E. Fano, subsecretário de comunicações. A Democracia Cristã foi representada pelo comandante Restagno, da direção do Partido. Hoje teremos o primeiro filme russo nos dois programas habituais, às 17h e 21h.

Tabela 3 - Tradução da crítica de Antonioni sobre *L'assedio dell'Alcazar*

Original	Tradução
<p>La sorpresa veneziana: il premio veneziano è meritato, per l'impegno con cui il film è stato prodotto e per la solidità della sua struttura. È un film scabro, un film di guerra, robusto e niente affatto raffinato, che ha le radici scrupolosamente affondate nella storia e in una storia recente. La retorica e l'enfasi stanno alla soglia delle rievocazioni di gesta eroiche, di gesta cioè che appena toccate squillano. Ma Genina ha avuto molto tatto non trascurando il lato borghese (ci si permetta la parola) della storia. Poiché ciò che all'interno dell'Alcázar avviene è un po' la vita di una piccola città, con le sue nascite, le sue morti (ma queste tanto più emerse) e le sue storie d'amore. Si è parlato dell' Alcázar come un film corale, un film di folla: ed è vero in parte. Poiché il senso epico dell'opera a nostro avviso si sprigiona anche dal sacrificio e dal dramma singolo e qui sta il pregio del lavoro. Tra i momenti meglio riusciti annotiamo il panico al primo bombardamento, il matrimonio in extremis e gli ultimi combattimenti; pagine cinematografiche che ripagano largamente il lieve impaccio iniziale del film</p>	<p>A surpresa veneziana: o prêmio veneziano é bem merecido, pelo compromisso com o qual o filme foi produzido e pela solidez de sua estrutura. É um filme áspero, um filme de guerra, robusto e nada refinado, com suas raízes escrupulosamente afundadas na história e em uma história recente. A retórica e a ênfase estão no limiar da reencenação de atos heróicos, ou seja, que assim que são tocados, soam para fora. Mas Genina foi muito diplomático em não descuidar do lado burguês (permita-nos a palavra) da história. Porque o que acontece dentro de Alcázar é um pouco como a vida de uma pequena cidade, com seus nascimentos, suas mortes (mas estas são ainda mais numerosas) e suas histórias de amor. Alcázar tem sido falado como um filme coral, um filme de multidões: e isto é parcialmente verdade. Porque o sentido épico do trabalho, em nossa opinião, também emana do sacrifício individual e do drama, e aqui reside o mérito do trabalho. Entre os momentos de maior sucesso estão o pânico no primeiro bombardeio, o casamento <i>in extremis</i> e as últimas brigas; páginas cinematográficas que compensam amplamente a ligeira inépcia inicial do filme.</p>

Fonte: ANTONIONI, 1940, s/p, tradução minha.