

FERNANDA SALVO

**TRÊS ENCENAÇÕES DA VIDA COMUM
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. César Guimarães.

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG

2014

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho:

a minha mãe, pelo companheirismo constante e pelas preces incansáveis;

a meu pai, que será sempre fonte de inspiração e exemplo de coragem;

a minha amada filha Mari, pela paciência infinita durante estes quatro anos e por ter ficado tão perto, mesmo quando mergulhei no mundo de dentro. Obrigada, *soul sister!*;

à Zoraia, irmã querida, que ficou na retaguarda, pronta a entrar em ação, caso algo saísse errado, ensinando-me, uma vez mais, sobre os laços duradouros do amor;

a Genderson, pela amizade longa e pelo apoio incondicional em todos estes anos;

aos sobrinhos do coração, Naiara e Rafa, por me incentivarem e me ensinarem tanto;

a Maurício, que escuta, cura, encontra soluções para problemas sem solução, e por ser o amor mais amigo que me apareceu;

à Vânia, que chegou na hora H e foi imensamente generosa comigo;

aos pesquisadores do Poéticas da Experiência, porque as reflexões do grupo marcaram de modo definitivo este trabalho. Em especial à Cris Lima, Glaura, Julia e Mariana, que compartilharam comigo algumas angústias deste processo, mostrando-se prontas a contribuir com o que preciso fosse;

à Capes, pela bolsa que garantiu minha dedicação a esta pesquisa;

aos professores André Brasil e Cláudia Mesquita, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições valiosas que ofereceram à tese, por ocasião do exame de qualificação;

a César Guimarães, pela generosidade, pela orientação segura e pela dedicação incansável a este trabalho. E por ter me ensinado tanto sobre o sentido da palavra mestre.

Resumo

Nesta pesquisa investigamos as formas de aparição da singularidade dos sujeitos filmados em três produções do cinema brasileiro recente: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010) e *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010).

Ao eleger cenários desprivilegiados da cidade (como o subúrbio, a favela e a periferia), tomando o cotidiano como ponto de vista, os filmes revelaram hábitos, gestos, afetos e modos de compartilhamento dos sujeitos da cena, cifrando suas potências de vida. Com esta visada, os filmes revestiram a vida sem qualidades de forte interesse estético, tornando-se importantes lugares de investigação sobre os modos de inscrição da alteridade no cinema brasileiro recente.

Compreender como cada filme empregou procedimentos estilísticos para figurar o mundo vivido do qual se aproximou, articulando temporalidade, espaço e personagens, foi o objetivo que nos guiou. Analisamos as três *mise-en-scènes*, indagando sobre os componentes da escritura dos filmes que, ao se aproximarem do mundo real e histórico, transformam-no em matéria sensível e visível, oferecida ao espectador. O liame criado diferentemente pelas três narrativas entre os corpos, as falas e os lugares - inscritos numa duração - nos colocou diante de encenações distintas da vida comum.

Palavras-chave: Sujeito ordinário; singularidade; cotidiano, *mise-en-scène*; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract

In this research we have investigated the forms of appearance of the singularity of the subjects filmed in three recent Brazilian cinema productions: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010) and *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010).

When they elect unprivileged scenes of the city (such as slums, projects and the outskirts of town) and take everyday life as a viewpoint, these movies reveal habits, gestures, affections and means of sharing of the subjects in the scene, encrypting their life potencies. With this outlook the films have painted life without qualities in a strong aesthetic interest, and have become important locations for investigating ways of inscribing distinctness in the current Brazilian cinema. The goal that has guided us was to understand how each movie employed stylistic procedures to depict the portrayed world which they approached, articulating temporality, space and characters. We have analyzed the three *mise-en-scènes* and inquired on the components of the writing of the movies which, upon coming close to the real and historic world, have changed it into sensible, visible matter, offered to the spectator. The link created differently by the three narratives between the bodies, the lines and the places – inscribed into a duration – has put us before different actings of common life.

Key-words: Ordinary subject; singularity; everyday life; *mise-en-scène*; contemporary Brazilian cinema.

Résumé

Dans cette recherche on étudie les façons d'apparition de la singularité des sujets filmés dans trois productions du cinéma brésilien récent: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010) et *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010).

Quand on a élu des environnements défavorisés de la ville (le banlieue, le bidonville et la périphérie) en prenant la quotidienneté comme point de vue, les films ont révélé des habitudes, des gestes, des affections et les moyens de partage entre les sujets de la scène, leurs puissances de vie chiffrées. Ainsi, les films ont revêtu la vie sans qualités d'un fort intérêt esthétique, devenant des importants endroits d'investigation sur les façons d'inscription de l'altérité chez le cinéma brésilien récent.

Comprendre comment chaque film a employé procédures stylistiques pour figurer le monde vécu duquel s'est rapproché, en articulant la temporalité, l'espace et les personnages, celui-là a été le but de cette étude. On a analysé les trois mise-en-scènes, en interrogeant sur les composants d'écriture des films qui, quand se rapprochent du monde réel et historique, le transforment en matière sensible et visible, offerte au spectateur. Le lien créé différemment par les trois récits parmi les corps, les paroles et les lieux - inscrits pendant une durée – a mis les gens face à face avec des scènes distinctes de la vie commune.

Mots-clés: Sujet ordinaire; singularité; quotidienneté; mise-en-scène; cinéma brésilien contemporain.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - O ENCONTRO ENTRE O CINEMA E A VIDA	8
1.O ORDINÁRIO E O SINGULAR	24
1.1 O RETORNO DA VIDA ORDINÁRIA	24
1.2 SINGULARIDADE: A POTÊNCIA DA FORMA.....	30
1.3 O DILEMA DO EU E DO OUTRO	39
1.4. A REPRESENTAÇÃO FRATURADA	47
2. APONTAMENTOS METODOLÓGICOS	56
2.1. O DESLOCAMENTO DA REPRESENTAÇÃO PARA A NOÇÃO DE SINGULARIDADE: A MISE-EN-SCÈNE COMO UM OLHAR PARA O MUNDO.....	56
3. AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA – OU O ESPAÇO CRISTALINO	69
3.1 A ENCENAÇÃO E A ESCRITURA DA CIDADE.....	77
4. O CÉU SOBRE OS OMBROS – OU A ABERTURA.....	90
4.1 O OLHAR PELAS FRESTAS	96
4.2 CORPOS E ESPAÇOS.....	106
5. TRANSEUNTE – OU A ESCRITURA DOS CORPOS	113
5.1 O CORPO FILMADO	117
5.2 A CASA.....	120
5.3 A RUA.....	125
6. O COMUM: VÁRIOS.....	131
BIBLIOGRAFIA	143

LISTA DE FIGURAS

FIG 1 - Plano geral do bairro: contrastes.....	70
FIG 2 – Modos diferenciados de apropriação dos espaços pelos personagens	73
FIG 3 - Momentos do cotidiano dos habitantes de Brasília Formosa	81
FIG 4 - Personagens em seus espaços de pertencimento	82
FIG 5 - Pirambu remenda sua rede de pesca no conjunto habitacional.....	83
FIG 6 – Enquadramentos que propiciam a visão das torres gêmeas	87
FIG 7 – Câmera distante registra encontro de Lwei com o filho	94
FIG 8 – Distribuição dos elementos no quadro atesta rigor na composição	98
FIG 9 - Corpos cortados pelo quadro: atenção ao fora de campo	99
FIG 10 – Câmera e espelhos criam imagens duplicadas na aparição de Everlyn	102
FIG 11 - Planos médios conferem importância ao ambiente.....	103
FIG 12 - Murari em passeio pela cidade	111
FIG 13 - Rostos anônimos vistos por Expedito na cidade.....	117
FIG 14 - Expedito entre os passantes	118
FIG 15 - Cantores da noite carioca na seresta	119
FIG 16 - Recolhimento do personagem no interior do apartamento	122
FIG 17 - Planos muito próximos do corpo na cena interna.....	123
FIG 18 - Planos-sequência sugerem integração de Expedito ao mundo	127
FIG 19 - Câmera recua para mostrar desenvoltura do corpo de Expedito	130

Introdução - O encontro entre o cinema e a vida

Esta pesquisa nasce da observação da reiterada presença do homem ordinário e das figurações da vida comum no cinema brasileiro recente. Estamos nos referindo às inúmeras produções que nos últimos anos se dedicaram a abordar questões relativas ao outro, normalmente apresentado sob a figura do sujeito ordinário, situado em seu ambiente e cultura - numa perspectiva que revela uma investida bastante presente nessa filmografia em valorizar as formas vividas. Podemos considerar, mais precisamente, que desde os anos 2000 o cinema brasileiro vem dedicando atenção especial à experiência das pessoas comuns e aos acontecimentos banais do cotidiano - gesto que, sem dúvida, revestiu a vida sem qualidades de forte interesse estético¹.

Para os fins dessa investigação, reunimos três filmes: *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010). Suas narrativas incorporam muitas questões que dizem respeito a uma discussão estética e política que se faz fundamental no cinema brasileiro hoje, pois se liga diretamente aos modos de inscrição da alteridade no cenário recente.

Esses filmes empregam uma maneira peculiar de se aproximar da vida ordinária e dos sujeitos filmados, sobretudo, por endereçar-lhes um olhar que parece já enquadrar o mundo como imagem, quando criam uma cena em “relação de estreita contiguidade com o mundo vivido” (BRASIL e MESQUITA, 2012, pg. 231). Nos três casos estudados, a forma fílmica se deixa impregnar pela matéria que lhe serve de objeto: a vida comum. Logo, o tempo narrado, a duração das imagens, os procedimentos adotados pela montagem, bem como outros recursos da linguagem cinematográfica são articulados por uma *mise-en-scène* que se deixa contaminar pelos elementos da vida ordinária. Contudo, para além desse investimento estético dos filmes, há outro, que se entrelaça às disputas pelo poder na sociedade: ao abordar o cotidiano em cenários desprivilegiados da cidade – o subúrbio, a favela, a periferia – a cena inscreve a

¹ Algumas produções realizadas nos últimos anos nas quais a presença do cotidiano se faz marcante (embora sob abordagens bastante diversas) são *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006); *Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009); *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2006); *Acidente* (Cao Guimarães, 2006); *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2008); *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009); *Uma Encruzilhada Aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007); *Notas Flanantes* (Clarice Campolina, 2009); *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005); *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010); *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010), entre outros.

potência das vidas ali vividas, quando os filmes dão a ver os hábitos, os falares e os espaços de invenção dos sujeitos filmados, mas evitando o recorte identitário. Como já havia notado Cezar Migliorin (2010), mais do que produzir uma “poética da banalidade”, esses filmes colocam em jogo os enfrentamentos existentes no mundo social:

Essa pragmática poderia nos levar a crer que o filme apenas estaria dedicado a explorar uma dimensão estética do cotidiano, da banalidade do dia a dia; entretanto, não é o que acontece. Não se trata da busca de uma *poética da banalidade*, gesto tão caro ao documentário e às artes contemporâneas. Essa escritura no cotidiano permite que façamos a mais difícil das passagens, aquela da experiência cotidiana até os poderes mais organizados e macro-operadores na cidade (MIGLIORIN, 2010, pg. 51).

Ao priorizar o espaço menos iluminado e mais tímido do cotidiano, tais filmes criam condições para que as singularidades se afirmem, justamente pelo modo como exibem a vida ordinária, criando na encenação um espaço e um tempo em que se inscrevem as práticas sociais, os fazeres e os afetos dos sujeitos da cena. A pesquisa pretende revelar quais estratégias os filmes empregaram para encontrar o outro, investigar suas paisagens e seus modos de vida, quando selecionaram o cotidiano como um ponto de vista. A principal contribuição do trabalho é a de evidenciar quais questões os três filmes colocam, ou quais questões eles encontram, quando optam por vincular a figuração do outro à vida ordinária. A pergunta central que nos guia é: quais figurações da vida comum os filmes do corpus engendram?

Não nos ocuparemos em discutir a representação como uma prática discursiva que diz respeito às lutas simbólicas no âmbito da cultura e que envolvem questões de gênero, raça, classe ou identidade, conforme propõe toda uma tradição de pesquisa ligada aos Estudos Culturais. Tampouco buscaremos compreender esses filmes como agenciadores de representações sociais, com foco na visibilidade alcançada pelos atores sociais dentro dos sistemas de representação. Com efeito, essa investigação não tomará a representação como principal suporte para a figuração da alteridade, não raro atrelada – nos estudos do campo da Comunicação – à questão das identidades, sejam individuais ou coletivas. Ainda que pesquisas dessa natureza sejam bastante relevantes para o debate sobre a visibilidade alcançada pelas minorias, ao mesmo tempo em que lançam um olhar crítico e investigativo ao campo dos discursos – onde similaridades, diferenças e lutas por reconhecimento figuram como objeto de disputas simbólicas da maior importância no terreno da cultura - acreditamos que a discussão centrada

exclusivamente no âmbito da representação social iluminaria fracamente nosso objeto de análise.

A representação é um campo de forças onde a alteridade não apenas figura, mas é constitutiva das relações. Estamos nos amparando na perspectiva de Comolli (2008), para quem a representação opera como terreno de tensionamento da alteridade, instalando-se como um *terceiro* a partir do qual a relação de *um* com o *outro* se estabelece. Isso pressupõe pensar nas cenas que envolvem os que filmam, os que são filmados e o espectador. Para Comolli, essa tríade que se configura no plano das representações, além de colocar em confronto os mundos dos sujeitos que filmam e dos que são filmados, prevê também o lugar do espectador – sujeito inventado pelo cinema, atravessado pela experiência ofertada pelo filme: “Assim como a projeção de um filme não se desenrola apenas na tela da sala, mas também na tela mental do espectador, o espectador que o cinema supõe não está (apenas) diante do filme, mas no filme, capturado e desdobrado na duração do filme” (COMOLLI, 2008, pg. 97).

Como a representação suscita obrigatoriamente uma relação de alteridade, Comolli compreende os sistemas de representação como fundadores e essenciais numa sociedade, pois são eles que evidenciam as linhas de força do poder, tornando nítido o embate de mundos. Conforme o autor, as sociedades são constituídas por “*mise-en-scènes* cruzadas, empilhadas, distintas e confundidas, claras e obscuras, brutais e refinadas etc. Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. (COMOLLI, 2008, pg.100).

Mais que meramente um lugar de visibilidade para aqueles que são filmados, a representação desvela aquilo que se mantém encoberto, colocando em confronto diferentes narrativas ou “realidades” que, ao se chocarem, cruzarem ou reafirmarem, redundam na invenção de mundos, de formas de consciência subjetiva. É como se alguma coisa se recompusesse depois da reescrita operada pelo aparato de filmagem e da inserção dos sujeitos no embate com o filme. “O que eu não sou, e que, no entanto, me constitui? Uma das primeiras questões do sujeito. Esse *não-eu* não é o outro, é aquilo pelo qual eu estabeleço um elo com o outro, é o entre-dois do outro e de mim. Necessidade de passar pelo outro” (COMOLLI, 2008, pg. 99).

Se desde sempre as sociedades humanas abrigaram lutas sociais e políticas e foi por meio das representações que essas disputas se tornaram sensíveis e visíveis, Comolli propõe que o cinema não é somente o lugar de mostraçõ dos sistemas de representaçõ

nesse cenário: ele é o principal analisador desses sistemas. Os sujeitos que filmam, os que são filmados e os espectadores são demandados, por meio das representações, a certificarem-se das relações conflitantes que denunciam as próprias lutas da sociedade:

O que se lê nas representações sociais? Que no seu interior elas estão a serviço das lógicas da escritura, ou seja, de escolha, sacrifício, de perda, de articulação. O cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura. Na representação há, ao mesmo tempo: uma cena para uma sala; um ator para um espectador; personagens para os sujeitos; um corpo para o outro; uma imagem para outra coisa (...) (COMOLLI, 2008, pg. 99).

Justamente porque há uma escritura do cinema – que supõe, entre outros procedimentos, operações de corte e de sutura – não seria possível analisar a representação somente a partir daquilo que está contido em seu interior, é preciso também perguntar por aquilo que escapa, que é deixado de fora. As operações de esquadramento próprias à escritura fílmica convocam uma série de perguntas sobre aquilo que é da ordem do invisível na representação: “Quem olha quem. Quem mostra o que. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na *mise-en-scène* do outro?” (COMOLLI, 2008, pg. 100). Entrar no corpo a corpo com o filme é, pois, ser tomado pela violência dessa escritura – *in* e *off*, imagem e som, campo e fora de campo. Ao espectador cabe, então, investir imaginariamente na duração das imagens, reapropriando-se da *mise-en-scène*. Àqueles que filmam e aos que são filmados cabe a invenção de mundos possíveis, a partir do confronto de *mise-en-scènes*.

Esses entendimentos contribuem para situarmos o modo como a representação está estreitamente ligada à escritura fílmica, aos modos de abordagem daquilo que é filmado e, evidentemente, às relações de poder que entram em jogo antes mesmo do momento da tomada. O cerne da questão é como os filmes colocam em jogo as várias cenas que compõem a representação e os mundos em seu confronto e também o modo como manejam recursos expressivos para inscrever o mundo do outro, sua singularidade. Essa questão estético-política poderia ser traduzida, nos termos do filósofo lituano Emmanuel Lévinas, como o problema do “rosto do próximo”, rosto esse que seria a única maneira existente de nos colocar frente à alteridade absoluta. Conforme pontua Bensussan (2009), ao retomar Lévinas:

Poder-se ia dizer que o rosto enquanto rosto de outrem é, falando propriamente, a única experiência da alteridade. Não há nenhuma outra. Não há alteridade, no sentido forte, de um objeto, ou de um sujeito objetivamente

apreendido e compreendido, ou ainda de um outro que seria um outro eu-mesmo, pois esta alteridade aí é sempre reenviada ao mesmo da consciência que a mede ou a visa (...) O rosto vem antes mesmo do vir, vem antes de toda a experiência que eu poderia dele fazer me apropriando dele, antes de todo o enriquecimento de minha experiência do mundo e dos outros, por ele e por eles. Trata-se de uma provação. A infinição é uma provação, é a aprovação do outro homem, de Outrem enquanto absolutamente outro (...) (BENSUSSAN, 2009, pg. 21).

No domínio das representações, Judith Butler (2011) também retoma a filosofia de Lévinas para considerar que a “humanidade do rosto do próximo” somente se afirma na impossibilidade da representação. A autora ressalta, assim, que o outro é irrepresentável e para que sua humanidade possa ser expressada, a representação deve não apenas falhar, mas mostrar sua falha: “O humano é indiretamente afirmado exatamente nessa disjunção que torna a representação impossível, e essa disjunção é exprimida na representação impossível” (BUTLER, 2011, pg.27).

Essas contribuições, trazidas aqui de modo ainda bastante introdutório, serão exploradas em detalhe na última seção do Capítulo 1, quando discutiremos as dificuldades que o rosto do outro, sob a perspectiva levinasiana, oferecem à representação. Por ora, tomaremos os três filmes do corpus como ponto de partida para refletirmos sobre a representação como mediação, confronto de mundos e tensões de poder.

Os filmes se abrem, no processo mesmo de sua tessitura, ao mundo vivido em que habitam os sujeitos ordinários e ancoram sua força no presente, cifrando, a partir do cotidiano e dos espaços efetivamente vividos, as potências e os afetos que animam os sujeitos da cena. Esse gesto criativo se torna, em alguma medida, mais acolhedor das singularidades. É que essas imagens contíguas à vida incidem sobre os tempos e os modos de apreensão das coisas e dos lugares. A própria escritura fílmica proporciona que algo de singular se afirme, o que se faz notar pela inscrição dos corpos, que são apanhados sem que se observe qualquer sentido de urgência; pela relação dos personagens com o entorno, quando os espaços atestam a importância da experiência vivida; pela duração dos planos, que concede tempo para que os sujeitos realizem suas ações, às vezes investindo na *auto-mise-en-scène* e na fabulação; e, finalmente, pelo valor concedido aos silêncios e tempos lacunares.

Se a urdidura da vida comum abriga a repetição e a banalidade, ela é também o lugar do acaso, do inesperado e da abertura a todos os possíveis. Se a opção dos filmes é evidenciar a experiência dos personagens, construindo uma cena tão próxima dos

acontecimentos banais e rotineiros, o que se observa na *mise-en-scène* é que há escolhas e cálculo, mas também atravessamentos, quando alguma coisa do mundo esbarra na ficção. Além disso, se os filmes apresentam o ímpeto documental, eles se abrem aos desvios ficcionalizantes dos sujeitos da cena, tornando indiscerníveis as fronteiras entre a *mise-en-scène* fílmica e o cotidiano dos personagens. Essas asserções são válidas para os filmes *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*; já *Transeunte*, de Eryk Rocha, se diferencia dos outros por oferecer-se como uma ficção que conta com a presença de um ator profissional interpretando o personagem Expedito, um aposentado de 65 anos. Nas duas outras narrativas encontramos não-atores interpretando estórias inspiradas livremente em suas vidas reais: Pirambu, Fábio, Débora e Cauan, no caso de *Avenida Brasília Formosa*, e Everlyn Barbin, Murari e Lwei, no caso de *O céu sobre os ombros*.

Em *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* a cena se constitui, pois, num espaço intervalar, abrigando os deslizamentos entre real e ficção, pessoa e personagem. Esses filmes desequilibram a linha rígida que separa ficcionalização e documentário e propõem novos arranjos para os registros distintos. Ismail Xavier já havia comentado sobre “as salvaguardas” incorporadas pelos filmes brasileiros contemporâneos:

Uma questão geral que atinge essa vertente do cinema contemporâneo é a da representabilidade. Como falar do mundo depois de tanta saturação e desconfiança endereçadas às imagens, notadamente aquelas inseridas em códigos já conhecidos, domesticados? Há o sentimento de que elas trazem sempre uma dimensão ilusória, o que aconselha a inserção, no filme, de “salvaguardas”: dar consciência do processo de produção, ensinar a ler as imagens, criar jogos duplos em que o próprio filme, como acontecimento, explicita sua forma de inserção num contexto que o ultrapassa e dentro do qual sua intervenção adquire sentido (XAVIER, 2000, pg. 97).

Em *Avenida Brasília Formosa* e *O Céu sobre os ombros*, que se abrem à ficcionalização, torna-se indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de invenção das imagens. Neles, a câmera não apenas registra os fatos, mas torna-se também produtora dos acontecimentos, o que deriva num desdobramento importante: os sujeitos da cena, que podem ser ou não ser atores, que às vezes interpretam papéis criados pela equipe de filmagem ou noutras encenam suas vidas reais, se valem do momento de compartilhamento com o mundo do filme para ficcionalizar seu cotidiano, constituir sua auto-*mise-en-scène* e inventar a si mesmos. “Construir-se, pensar-se, traz junto essa idéia de performar junto às outras imagens e junto à própria imagem do

filme. Não é mais um filme filmando uma identidade, mas uma identidade que está se criando junto com o filme” (MIGLIORIN, 2009, pg. 250).

Se em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros* o que se tem é uma indistinção entre pessoa e personagem, em *Transeunte* a ficção se imiscui ao documental por outra via, que podemos considerar até bastante usual no cinema brasileiro recente e que encontramos em filmes como *O céu de Suely* (Karin Ainouz, 2006), *Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karin Ainouz, 2009). Nesses filmes, o desejo pelo documental se afirma na própria inscrição do lugar, quando é a periferia, a pequena cidade, a favela, os bares da beira de estrada, o comércio local que são registrados, mostrando o rosto das pessoas comuns, da gente do povo, em seus afazeres, hábitos e atividades rotineiras. Em *Transeunte* há um forte investimento da *mise-en-scène* nas tomadas externas, quando o protagonista entra em contato com a cidade, as pessoas e os lugares, sem que as locações sejam modificadas para as gravações. Esses registros nos colocam sempre a meio passo do documental, pois se deixam impregnar pela vida ordinária, por suas rotinas, inscrevendo o trânsito das pessoas, seus deslocamentos e atividades. Aqui, se os acontecimentos inesperados não interferem de maneira direta na encenação (porque em *Transeunte* há a presença das ações programadas), os elementos do cotidiano, em compensação, contaminam fortemente a cena.

Os três filmes estudados acionam modos distintos para que os sujeitos da cena tenham “a chance de exibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irredutível a uma proposição ou conteúdo determinado” (GUIMARÃES, 2006a, pg. 41). Dito de outro modo, a possibilidade de que os filmes se abram à afirmação da singularidade dos personagens encontra-se fortemente ligada aos procedimentos narrativos utilizados para inscrever seu mundo. Nossa aposta é a de que os meios expressivos e as escolhas estéticas se colocam como definitivos para nos fazer ouvir o rumorejar da vida do outro, talvez contido muito mais em afetos e crenças, modos de procedimento e compartilhamento, do que nos lugares sociais e identitários demasiadamente demarcados.

Partimos da premissa de que os modos de fazer do cinema são definidores da maneira (mais ou menos humanizada, para retomar os termos de Judith Butler) como as vidas desconhecidas e precárias chegarão até nós, por meio dos filmes. Essa concepção

revela o quanto a escritura fílmica “conforma” a relação com o outro, inscrevendo espaços de alteridade nas imagens. Será a partir da análise aos filmes que investigaremos como cada um deles inventou maneiras para fazer ver a alteridade. Talvez aqui valha afirmar que não consideramos a alteridade como coisa dada, existente ao modo de um referente, que caberia à câmera e à linguagem cinematográfica representar. Como nota Cláudia Mesquita (2012), a alteridade num filme não é algo preexistente *a priori*, mas constituído nas relações:

Assumo como premissa que a alteridade em um filme resulta de uma construção, a partir de escolhas de abordagem e recursos expressivos, mobilizados no encontro e no embate com o outro e com seu universo – e não algo que já está dado, no mundo, nas pessoas e nas situações, que os cineastas, por assim dizer apenas “adentrariam” e “captariam” (MESQUITA, 2012, pg. 29).

Concedemo-nos a liberdade de reunir três filmes pertencentes a diferentes registros, no que diz respeito à ficção e ao documentário, justamente porque a questão que buscamos responder não se liga a gêneros. Ao contrário, a suposição do trabalho é de que a afirmação da singularidade pode muito bem percorrer uma um arco que vai do ficcional ao documental. Nesse caso, torna-se desafiador lidar com registros distintos até mesmo para testar se nossa premissa se confirmará, mostrando que a singularidade é aquilo que, de algum modo, resiste à forma, tanto no documentário quanto na ficção.

Jacques Rancière (2005) afirma que a arte (assim como a política) é uma das maneiras de partilhar o sensível e que a obra de arte é potente para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. Um filme pode contrapor a cena por ele engendrada àquelas do mundo social, convocando os espectadores a partilhar outras formas do sensível. Os filmes em questão, ao colocarem em cena o *um qualquer* – seja por via da ficção ou do documentário – procuram trazer essa matéria do mundo (o ordinário) para o domínio das visibilidades, desvencilhando-a do estardalhaço e do exotismo que comumente lhe são associados pelo universo espetacular da TV e da publicidade, que nas últimas décadas tomaram a vida precária como um de seus principais bastiões.

Para Rancière, tanto o testemunho quanto a ficção, pensados no contexto do que ele chama de regime estético das artes, são capazes de documentar a História. O regime estético se situa dentro do recorte histórico da modernidade – colocando em oposição

duas formas de historicidade e propondo uma nova relação com o antigo². A insurgência da revolução estética concede maior liberdade às artes, desobrigando-as de regras específicas ou de hierarquias de qualquer natureza (superioridade de gêneros ou temas). O regime estético das artes coloca em xeque certas valorações próprias ao regime representativo, no qual a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação – quando as formas de expressão (ou os modos de fazer) eram guiados por pressuposições a respeito do que o público teria condições de fruir (comédias para a plebe, por exemplo). Com a ascensão do regime estético das artes, chega ao fim a relação entre o tema e o modo de representação. Os modos de fazer não guiam mais a experiência estética e desfazem-se as barreiras miméticas e os vínculos entre as maneiras de fazer e as ocupações sociais.

No regime estético todos os enunciados produzem efeito no real, sejam eles de natureza ficcional ou histórica. Isso se contrapõe a uma noção central para o regime representativo, em que prevalecia a separação entre ficção e mentira, reafirmando o que está em jogo na *Poética* de Aristóteles. Na *Poética*, as ações do poema não podem ser consideradas como simulacro, justamente porque fingir não significa enganar, mas simplesmente ordenar estruturas inteligíveis e coordenações entre atos. O pensamento subjacente a essa proposta é de que a poesia não tem contas a prestar à verdade. Em oposição a esse entendimento, “a revolução estética redistribui o jogo, tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (RANCIÈRE, 2005, pg. 54). Assim, é a idade romântica a responsável por estipular que o princípio da poesia não é a ficção, mas uma ordenação de signos da linguagem, jogando por terra o princípio aristotélico da verossimilhança. Com efeito, se apaga a divisão entre duas formas de história: aquela contada pelos historiadores (considerada realidade) e a outra contada pelos poetas (considerada ficção).

² Conforme propõe Rancière (2005), o regime estético se contrapõe ao regime representativo das artes, que prima por classificar maneiras de fazer, definindo também maneiras de ver (quando são valorizadas as imitações bem feitas), estabelecendo hierarquias políticas e sociais. No regime representativo “é a noção de representação ou *mímeses* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar”. A representatividade “entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas, e o próprio primado da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2005, pgs. 31-32).

Para Rancière, a revolução estética modificou radicalmente os termos que apartavam a realidade histórica e social da realidade das ficções e da razão dos fatos, revogando a sucessão empírica e as necessidades construídas:

a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostração da sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação das ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas (RANCIÈRE, 2005, pg. 57).

De acordo com Rancière, o cinema, a “nova arte narrativa”, herdou da literatura a possibilidade de dizer dos fatos, ou seja, escrever a história ou escrever histórias sem que isso tenha algo a ver com a realidade ou a irrealidade das coisas. “O cinema documentário, o cinema que se dedica ao *real* é, nesse sentido, capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de *ficção*, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos” (RANCIÈRE, 2005, pg. 57).

Essa perspectiva adotada por Rancière permitiu-nos compor nosso corpus com liberdade, incluindo tanto filmes documentários quanto de ficção. O que nos orientou foi a tentativa de compreender como os filmes estudados inscrevem os componentes da alteridade. Sabemos que sua visada crítica se dá no contrapelo à aparição espetacularizante do ordinário, mas é preciso lembrar que essa não tem sido a única maneira encontrada pelos cineastas da atualidade como gesto de “resistência às forças do espetáculo que carregam as imagens para o tempo frenético *do capital* em detrimento do tempo da *experiência*, como mostraram Benjamin (1985) e Comolli (2008)” (VEIGA, 2012, pg. 33). Atualmente, coexistem na cinematografia brasileira formas críticas diversificadas e há exemplos importantes de filmes que abordam a vida comum e o cotidiano sem que isso se dê por uma via estritamente singularizante³.

³ No artigo “A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente* e *Uma Encruzilhada Aprazível*”, Cláudia Mesquita (2010) mostrou, por exemplo, como os filmes *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006) e *Uma Encruzilhada Aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) tomam o cotidiano como referência, mas abrindo mão do recurso verbal para melhor acessar os lugares, experiências, pessoas. Nos filmes, há uma espécie de investimento na “presença bruta” e na “superfície” do cotidiano. O comum aparece por meio dos ambientes e situações banais em localidades do interior do Brasil, revestido de inesperado valor estético e afetivo atribuído pelo olhar da câmera. Contudo, não se nota informações, dados ou referências a dinâmicas sociais e políticas, por exemplo. “Menos do que a narrativa de uma história real marcante; do que a atenção à experiência de um ou alguns poucos indivíduos, ou do que a abordagem de um problema ou questão temática de relevo, esses filmes parecem interessados em captar segmentos do curso da vida sem conflitos nem tensão – dotando-os de interesse estético que só

Para além das diferenças de abordagem, o cinema nacional tem buscado a aproximação com o outro, investigando suas formas de aderência ao mundo. Talvez por isso mesmo, Roberta Veiga afirme que os filmes brasileiros recentes, sobretudo aquelas produções realizadas após 2005, figuram como “pequenas luzes de uma constelação” que conforma o fenômeno cinematográfico na atualidade. Esses filmes, aposta a autora, possuem uma “aura comum que os liga”; perseguir essa aura ou buscar compreendê-la é também tentar responder “em que medida esse cinema resiste aos poderes que o fazem sucumbir ao puramente comercial e a se entregar às imagens estereotipadas, destituídas da capacidade de vincular-se a um mundo, a um tempo, a um sujeito comum?” (VEIGA, 2012, pg. 34). Nesse conjunto de filmes recentes, Roberta Veiga identifica dois principais gestos políticos:

Um primeiro representa aqueles filmes cujo gesto político está justamente na atitude marcadamente contestatória em relação ao mundo em que vivem, tentando através de uma biografia ordinária, uma história menor, dos vencidos, alcançar outras formas de vida, mais engajadas. Nesses filmes percebemos antes o desejo de transformação, a “fala alta da diferença” [como *Bicicletas de Nanhderu* (2011), de Patrícia Ferreira (keretxu) e Ariel Ortega; *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queiroz; e *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro]. O segundo eixo representa aquelas obras cujo gesto político está na singularidade nos modos como as formas de vida, se não enfrentam nem contestam, conformam a existência num mundo possível. Trata-se da vida vivida na afinidade do “ser em comum”, dos laços e atos ritualísticos ou cotidianos que criam comunidades e significam os espaços [como *Terra deu terra come* (2009), de Rodrigo Siqueira, e *A falta que me faz*]. Filmes como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, traçam essa aderência através da “estreita contiguidade com o mundo vivido”, como sugerem André Brasil e Cláudia Mesquita (2012: 231), e *Viajo porque preciso...a* constrói de forma oscilante e inacabada através de uma ficcionalização assumida (VEIGA, 2012, pg. 37).

Se fazemos a defesa de que os filmes estudados adotam uma postura crítica justamente por sua perspectiva singularizante – que se colocaria quase na contramão daquele realismo crítico⁴ que ganha corpo no Brasil junto ao cinema moderno,

secundariamente inclui tema, drama, narrativa” (MESQUITA, 2010, pg. 201). De todo modo, a autora assume que se o cotidiano é aqui apreendido como “superfície” e “instantâneo”, isso não impede que as escolhas estéticas de ambas as narrativas abriguem “a sugestão potente de uma temporalidade relacionada à experiência concreta dos moradores” (MESQUITA, 2010, pg. 215).

⁴ Conforme esclarece Cláudia Mesquita (2010) essa é a concepção oposta àquela do *realismo de presença*. De acordo com a autora, “a pretensão dos filmes realistas, segundo essa visão, seria identificar as forças sociais e históricas que regem os acontecimentos, os eventos, as experiências; não apenas para descrever, mas narrar, pôr em evidência as determinantes sócio-históricas da experiência imediata”. Ao citar Ismail Xavier, Mesquita afirma que nessa concepção “a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas com o objetivo de significar algo; o que implica na apreensão do fato, não como um ato de testemunho (...) mas em nome de uma compreensão de seu significado histórico” (MESQUITA, 2010, pg. 203).

inaugurado quando Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio, 40 graus* (1954) e, mais tarde, *Rio Zona Norte* (1957), não estamos negando o valor das representações sociais e de todos os elementos acionados em sua chave de proposição ao longo da história do cinema brasileiro. Sabemos muito bem que Nelson Pereira dos Santos foi o precursor de um estilo de se fazer cinema perseguido por toda a geração cinemanovista⁵. Há, pois, na cinematografia que se desenvolveu no período uma sintonia com os debates da crítica e com os filmes dos grandes autores do cinema moderno (Renoir, Antonioni, Pasolini, Resnais, Gutierrez Alea), que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, se empenharam, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura (XAVIER, 2000, pg. 15). Os desdobramentos dessa visada realista crítica no cinema brasileiro são diversos: se a questão do realismo se fez central no cinema de Leon Hirszman, por exemplo, a alegoria e a descontinuidade pontuaram o cinema de Glauber Rocha (XAVIER, 2000). Contudo, para além das formas particulares de abordagem, os filmes filiados a essa vertente partilharam o projeto de uma análise crítica da realidade nacional, que teve no sertão, nas favelas e nos subúrbios sua principal locação, e de onde se propunha fazer ver a verdadeira face social do Brasil. “Da articulação desse olhar, esperava-se, viria um paradigma do real brasileiro, um laboratório sociológico, no qual seriam observáveis, *in vitro* e *in vivo*, as contradições que organizam o funcionamento do país” (ORICCHIO, 2003, pg. 96). Isso explica o surgimento, na extensa filmografia do período, de figuras representativas de classes sociais e de projetos históricos que cifravam as lutas políticas existentes no extracampo. Na encenação se sobressaía o forte recorte dramaturgico, muitas vezes alegórico, e os personagens representavam situações que por si só já se conectavam com a história, como se observa no caso dos personagens migrantes, camponeses, pescadores, moradores de favela e operários. Justamente pela construção

⁵Sem dúvida, a aposta de Pereira dos Santos foi engajar os espectadores num novo olhar sobre a zona norte, os subúrbios, a favela. Assim, as cenas do morro, os hábitos e o cotidiano dos moradores invadiram pela primeira vez as telas do cinema brasileiro. Os personagens de *Rio, 40 graus* e *Rio Zona Norte* (que aqui podem ser compreendidos como “gente do povo”) eram elemento central das narrativas, tanto quanto o entorno em que viviam. A importância da intervenção de Nelson Pereira dos Santos naquele contexto do cinema nacional foi tremenda. Em 1954, quando o diretor lançou *Rio, 40 graus*, o filme foi fortemente celebrado, pois guardou o mérito de ser político por trazer à cena, pela primeira vez, uma favela que destoava completamente do território assustador, que já fazia parte do imaginário carioca. Por outro lado, o mérito do filme ligou-se à estética absolutamente inventiva: a realização fora dos grandes estúdios, com baixo orçamento, utilizando cenários reais e atores não profissionais – confirmando a clara inspiração no neo-realismo italiano e nos autores brasileiros, como Graciliano Ramos. Sabe-se que antes de iniciar as filmagens de *Rio, 40 graus*, o diretor viveu por alguns meses no subúrbio, desenvolvendo contato sistemático com as escolas de samba. O impacto do filme foi tão grande, que a polícia e o Serviço de Censura tentaram vetar sua exibição. Porém, uma enorme campanha liderada por críticos e intelectuais barrou a atuação dos censores.

de personagens “representativos” esse cinema foi capaz de apreender conexões entre as formas particulares de vida e os macroprocessos sociais⁶.

Se esse viés de abordagem já teve momentos mais fortes em outros pontos da história do cinema brasileiro, ainda hoje se fazem notar suas reverberações. Bom exemplo disso é o recente *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) em que o personagem Francisco, um patriarca da linhagem dos senhores de engenho, remete ao conflito político e social secular em torno da propriedade de terras; ele é o personagem que se ergue para um passado arcaico e escravocrata, que ainda impregna o presente. Se o filme se detém no contexto contemporâneo do Recife (acompanhando o cotidiano de um bairro de classe média em Boa Viagem, e do qual não estão isentas as paranoias urbanas como o medo) não tardará a descobriremos que a encenação retoma algo do universo dos latifúndios e do coronelismo. É que Francisco é dono de quase todos os imóveis da região e estabelece as regras do lugar, como se a rua que serve de cenário ao filme funcionasse (simbolicamente) como seu pequeno latifúndio. Francisco possui empregados que defendem seus interesses e está disposto a mandar matar, caso seja contrariado. É desse modo que *O som ao redor* propõe uma visão que se assume como histórica (inclusive quando há várias imagens gravadas no próprio engenho, no momento em que João, neto de Francisco, vai com a namorada visitar as terras do avô). O tom crescente de medo que a narrativa cria com a chegada da empresa de vigilância ao bairro (quando uma criança sonha que sua casa está sendo invadida ou quando vemos uma cachoeira se transformar em sangue) parece se dissipar com o assassinato do patriarca, numa vingança de morte que pontua uma reação contra a ordem patriarcal vigente.

Um dos veios mais críticos do cinema brasileiro se fez potente (e se faz nos dias de hoje, ainda que mais timidamente) justamente ao acionar as representações sociais.

⁶ Como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), em que o conflito social é cifrado (em chave alegórica) a partir da reação do vaqueiro Manuel, num filme que abriga a marca da esperança de uma revolução (o filme ficou pronto 20 dias antes do golpe militar). Conforme pontua Ismail Xavier (2001): “Quando assistimos a *Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos, pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final: o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. Ela condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é o destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura libertação pela violência. *Deus e o Diabo* afirma uma teleologia: o trajeto de Manuel e Rosa, os camponeses, passa por Sebastião (momento da reza) e Corisco (momento da violência anárquica) para poder chegar à disponibilidade da consciência para a Revolução (XAVIER, 2001, pg. 119).

Entretanto, os procedimentos interpretativos totalizantes e a constituição de uma encenação que cria categorias sociais genéricas, conectando os personagens com a história, se já sofria críticas no momento em que se fez referência no Brasil⁷, foi gradativamente perdendo fôlego ao longo das décadas, devido às mudanças conjunturais e históricas que, inevitavelmente, incidiram sobre os procedimentos dos realizadores. É que os cineastas passaram a suspeitar dos procedimentos totalizantes, o que resultou no atenuamento, nos filmes, das determinações sociais do contexto (MESQUITA, 2010). A ensaísta Beatriz Sarlo (2007) identifica como “guinada subjetiva” as modificações históricas que se ligam à revisão proposta pela sociologia da cultura e os Estudos Culturais nas últimas décadas, e que mostram como a identidade dos sujeitos passou a ocupar, no cenário mais recente, o lugar conferido às estruturas nos anos 1960. Isso ajuda a compreender como a afirmação das singularidades tornou-se matéria importante no cinema brasileiro da atualidade. Aliás, Ismail Xavier já pontuava essa tendência na década passada, quando propôs o seguinte diagnóstico sobre um conjunto de produções realizadas nos anos 1990:

Pode-se dizer, *grosso modo* que, em termos da postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações

⁷ Jean-Claude Bernardet, em *Trajatória Crítica* (1978), afirma que houve pouca precisão política no projeto do Cinema Novo, justamente porque havia uma visão excessivamente globalizante nas representações de cunho realista crítico, conforme se observa no seguinte trecho: “Usando estritamente (*Vidas Secas*) ou com extrema liberdade (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) uma dramaturgia relacionada com o realismo crítico, procurava-se focar o Brasil e o subdesenvolvimento como um conjunto de fatores interligados: analisava-se e fazia-se o processo da instituição subdesenvolvimento. Mesmo que tal análise e processo tenham sido feitos com parâmetros ideológicos limitados e nem sempre explícitos, tratava-se de uma voz nova e com potencial politizante pelo simples fato de ser globalizante. Até 1950, só um ou dois filmes brasileiros permitem uma leitura deste tipo; a perspectiva globalizante surge em *Rio Quarenta Graus* (N. P. dos Santos), mas só se afirma com o Cinema Novo e até hoje essa perspectiva predomina: todos os filmes que oferecem interesse atualmente apresentam enfoques sociais globais, e nunca setoriais (tipo crítica de falhas de um sistema social, análise de um grupo social, etc.). Quando o filme focaliza a miséria do camponês, não denuncia uma falha a que o sistema deveria ou poderia remediar, mas na miséria do camponês é o conjunto social que se expressa. Do mesmo modo que na miséria do camponês é o conjunto da vida do camponês que se expressa: seu trabalho, seu comportamento emocional, seu sexo, sua fala, sua ideologia, etc., constituindo uma unidade. Essa perspectiva globalizante inseria em si a exigência de transformação, não se tratava de uma análise que constata, de um diagnóstico. O que promovia a compreensão global do sistema era a necessidade de transformá-lo. A dinâmica era a revolta que permitia o enfoque global. Deliberadamente uso as palavras vagas – transformação, revolta, etc. – para me referir a esses filmes, devido justamente à pouca precisão política e seu fundo que me parece liberal e populista, apesar dos momentos de radicalismo que aparecem neles” (BERNARDET, 1978, pg. 131).

sociais mais mediadas. Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia) a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Mesmo no documentário. Por exemplo, enquanto o Cinema Novo avançava teses sobre as raízes socioeconômicas de um comportamento religioso e sublinhava a função política da religião, agora, notadamente no documentário, prefere-se a descrição etnográfica, que pode ser mais ou menos feliz. Evitam-se as generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada – sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para implicações sociais e políticas (XAVIER, 2000, pg. 104).

Embora a avaliação de Ismail Xavier tenha como foco filmes realizados no Brasil ainda nos anos 1990, é fato que boa parte do cinema que se constituiu na virada dos anos 2000 até o momento atual acentuou essa tendência caracterizada pelo crítico. É exatamente nesse viés, que se afasta dos diagnósticos e das explicações generalizantes para buscar o “recorte mínimo” (MESQUITA, 2010) que os filmes da tese se situam. Sua abordagem visa registrar a vida miúda, priorizando as experiências individuais; até mesmo sua forma adota o recorte menor, evitando as ligações com contextos mais ampliados e as determinações históricas mais abrangentes. Seguramente há nessas narrativas uma “modéstia da forma”, como sugeriram André Brasil e Cláudia Mesquita (2012), ao notar que tais filmes se deixam impregnar pelas formas sensíveis do mundo, colocando-se em estreita interseção com o espaço-tempo dos sujeitos filmados. Longe de associar qualquer tom pejorativo ao termo “modéstia”, Brasil e Mesquita o aproximam das expressões “magreza estética” e “estilo pobre”, cunhadas por Jean-Claude Bernardet (2003) na leitura de alguns curtas documentais realizados no Brasil nos anos 1970, entre eles, *Tarumã* (Aloysio Raulino, M. Kuperman, G. Lisboa e M. Quinto, 1975). Os autores explicam que Bernardet utilizou as expressões “magreza estética” e “estilo pobre” em diálogo com a noção de “poesia menos”, cunhada por Haroldo de Campos em sua análise do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Ao analisar esses curtas, Bernardet notou uma redução das formas de expressão na sua proposição estilística, como se houvesse uma “contaminação entre a linguagem do filme e a experiência dos sujeitos filmados” (BRASIL e MESQUITA, 2012, pg. 234). Como bem observaram Brasil e Mesquita, nos filmes do presente, não se trata de abrir espaço para que fale o outro de classe por meio de entrevistas (como em *Tarumã*); a similaridade com o passado é evidenciada no modo como o mundo filmado contamina a expressão fílmica.

Os filmes reunidos no corpus, ao apresentar uma forma impregnada pelos rastros do mundo, nos levam a refletir sobre os modos de figuração da vida ordinária. Investigar como cada um deles buscou articular os corpos, as falas e os lugares – inscrevendo-os numa duração – é a tarefa que assumimos nos capítulos a seguir.

Feitos esses apontamentos preliminares, passamos, agora, a apresentar o desenho geral desta tese: no Capítulo 1 realizaremos uma reflexão teórico-conceitual sobre a “vida ordinária” e sobre a “singularidade”. No mesmo capítulo destacaremos o dilema da alteridade na tradição do cinema brasileiro, para, em seguida, refletir sobre o problema que o “rosto” (nos termos de Lévinas) coloca à representação. No Capítulo 2 apresentaremos as noções metodológicas do trabalho, quando realizamos uma discussão acerca do conceito de *mise-en-scène*, para mostrar como o tomamos como categoria operatória que nos propicia a aproximação aos filmes e sua análise. Os Capítulos 3, 4 e 5 serão dedicados às análises de *Avenida Brasília Formosa*, *O céu sobre os ombros* e *Transeunte*, respectivamente. O Capítulo 6 será dedicado aos apontamentos finais do trabalho.

1.O ordinário e o singular

1.1 O retorno da vida ordinária

A interseção do cinema com o mundo vivido se insere numa questão mais ampla, identificada no cruzamento da produção estética com a política das imagens. Lembremos que a reivindicação de que a arte se desfizesse dos valores enraizados numa cultura burguesa – sempre ofertada como cultura superior - para encontrar a vida ordinária e sem qualidades já estava no horizonte das vanguardas históricas desde o início do século XX. Afinal, não foi o desejo de variados movimentos artísticos aproximar a arte da vida cotidiana, atitude que representou a maior ruptura com a tradição esteticista do século XIX?⁸.

Se fazemos referência à proposta estética de movimentos artísticos que se avultaram na Europa, e mais tarde nos Estados Unidos durante o século XX, é com o intuito de ressaltar que o cinema brasileiro recente, ao optar por colocar em cena os espaços dos sujeitos filmados, as singularidades e a vida comum como grande mediadora, parece exatamente extrair dessas formas de vida sua potência estética, criativa e política. Ao fazê-lo, tal proposta cinematográfica dialoga com o debate encaminhado pelas artes e as ciências sociais durante muito tempo: a reivindicação de reintegrar a experiência ordinária ao saberes científicos, bem como a retomada do cotidiano como um ponto de vista, uma vez que não haveria verdade ontológica ou transcendência, mas apenas a fala ordinária e os enunciados que estão contidos nela como possibilidade de significação – fora disso, só restaria a chance de peritos ou intérpretes falarem em nome de outrem (CAVELL, 1997; CERTEAU, 2011; PORCHAT, 1981).

Pode-se sublinhar que a reivindicação da integração dos saberes ordinários às artes e às ciências, ou seja, o redimensionamento da importância do *um qualquer*, obteve também forte expressão na literatura, que, desde longo período, ofereceu contribuições

⁸ Aqui fazemos referência ao artigo *Mapeando o pós-moderno*, de Andreas Huyssen (1992), no qual o autor enfatiza que o pós-modernismo norte-americano, nos anos 1960, incorporou traços de um genuíno movimento de vanguarda, sobretudo em seu impulso de reflexão sobre o estatuto ontológico da arte. Ele afirma que o gesto iconoclasta desferido pelos pós-modernistas à “arte institucional” inspirou-se nas vanguardas históricas européias, como os movimentos do alto modernismo Dadá e o Surrealismo, que figuraram entre os primeiros a questionar, no início do século XX, a noção então prevalecente de separação entre a grande arte e a vida cotidiana.

fundamentais para o desenvolvimento de um pensamento sobre esse sujeito comum, que emana das massas e sobre o qual recaíram, durante muito tempo, as esperanças de um futuro promissor. Lembremo-nos do personagem Barteby, da obra literária de Herman Melville (*Barteby ou o escrivão: uma história da Wall Street*, 1853), bem como o diálogo que tal novela literária estabelece com outros grandes romances filosóficos, a exemplo de *O Homem sem Qualidades*, de Robert Musil (sem mencionar Walser e Kafka). Esses textos endereçaram uma indagação à vida precária e às possibilidades ao alcance do homem novo, sem vínculos com os códigos convencionais, sintetizado nas figuras de Ulrich e Barteby. Esses personagens se tornaram portadores de uma promessa messiânica, assim como o homem ordinário se tornaria, sobretudo a partir do século XIX, o depositário de várias crenças no porvir. Como escreve Deleuze:

Todo o século XIX será atravessado pela busca desse homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (“sou Ninguém”): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo (Deleuze, 1997, pg. 86).

Não por acaso o rosto e os gestos do homem ordinário foram exaustivamente fixados na virada para o século XX, quando a metrópole e o fenômeno urbano das massas se tornaram uma realidade que intrigou as sociologias e as artes nascentes, como a fotografia e o cinema. Tanto assim, que o “rosto das ruas”, já capturado pelas fotografias da vida comum por Atget nas cenas parisienses, foi retomado com vigor pelos primeiros registros cinematográficos dos irmãos Lumière e se tornou definitivo para a concretização da proposta política dos filmes russos de Pudovkin, Eisenstein e Vertov. O próprio cinema despontou como a arte das massas, e, em seus primórdios, deu a ver o homem comum, os gestos corriqueiros e a vida sem qualidades ao espectador anônimo, habitante das grandes metrópoles. É fato que o cinema do início do século tomou para si a idéia de que uma nova sensibilidade pudesse ser criada, e, conseqüentemente, de que o homem comum que alcançava crescente visibilidade pudesse ser alvo das mudanças sociais, contidas nas promessas de progresso da modernidade. Assim, imbuído dessa tarefa política e estética, o cinema evocou também o espectador das imagens, que deveria inevitavelmente ser modificado por esse novo regime do sensível, já que a forma de apreender o mundo e a experiência vivida, bem como os estímulos sensoriais próprios à sala escura trariam consigo algo de

desalienador em relação à crescente mecanização da vida urbana, impulsionada pela modernidade (GUIMARÃES, 2005).

Contudo, o futuro do homem ordinário e das imagens ainda seria atravessado por mudanças inauditas: as terríveis experiências da Segunda Guerra Mundial e do nazismo fizeram ver os registros do extermínio, dos corpos mutilados e dos campos de concentração. Diante dessa paisagem devastadora a humanidade emudeceu e o próprio cinema tornou-se impotente. Estética e política se desvencilharam e a vida comum foi abandonada no mesmo golpe. “Duas décadas depois, no contexto do filme sonoro, o cinema abandonara o homem ordinário e já não lhe abria mais um mundo dentro do mundo, apenas lhe devolvia ao mundo existente, empobrecido e devastado” (GUIMARÃES, 2005, pg. 75).

Diante desse cenário, o homem ordinário teria que esperar um pouco mais para voltar ao centro da discussão - encaminhada pelas ciências sociais e as artes durante todo o século XX. Contudo, se a figura do ordinário seria resgatada pelo debate filosófico, sociológico e antropológico, o homem sem qualidades já não mais figuraria como o portador de uma promessa de futuro. Com efeito, a vida comum dos homens seria mesmo relegada a certo esquecimento ou menosprezo, sobretudo quando as ciências sociais, privilegiando a objetividade, lhe conferiram um olhar distanciado, que não buscava, de fato, compreender a vida ordinária de perto. Respaladas por métodos racionalistas e amparadas em uma suposta imparcialidade, as ciências sociais, muitas vezes, tentaram explicar a vida comum e os saberes nela contidos por via das operações científicas ou por totalizações e nivelamentos.

Em *A invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau (2011) retoma Wittgenstein como modelo filosófico a ser seguido no exame destinado à vida ordinária, aos saberes nela contidos e à importância da linguagem – asseverando que o “enfoque da cultura começa quando o homem ordinário se torna o narrador” (CERTEAU, 2011, pg. 61).

Certeau inicia seu argumento endereçando uma crítica ao texto clássico de Freud (*Mal-estar na Civilização*) por considerar que o criador da psicanálise, ao tomar o homem ordinário como ponto de partida para sua reflexão sobre a cultura e a civilização, opõe as luzes da psicanálise ao “obscurantismo da grande maioria”. Desse modo, diz Certeau, Freud acusa o homem ordinário de credulidade e superstição, já que no saber ordinário as contingências mundanas somente se explicariam “graças ao Deus da religião” (CERTEAU, 2011).

Podemos encontrar também em Oswaldo Porchat (1981) uma crítica à filosofia que se aproxima do que escreve Michel de Certeau a propósito do texto de Freud. De acordo com Porchat, a recusa filosófica de integrar a experiência ordinária ao saber racional e teórico foi responsável por instaurar um abismo entre o *logos* da filosofia e o discurso do homem comum. Para ele, quando as falas do homem comum foram valorizadas ao longo da história, o máximo que se consentiu é que abrigassem uma “certeza moral”; outras vezes elas foram compreendidas como “fê perceptiva” ou “realismo ingênuo”, para não dizer de quando foram completamente desqualificadas, consideradas incertas ou obscuras.

Essa tomada de ponto de vista por parte dos filósofos redundou na desvalorização da vida comum, do homem comum, do discurso e dos saberes ordinários. E, se houve um momento em que os cétricos se voltaram contra as noções dogmáticas da filosofia e sua pretensa objetividade, seu impulso não foi capaz de regressar à humanidade comum da “não-filosofia”. Logo, caberia falar de um distanciamento estabelecido entre a razão e a vida, assim como de um divórcio instaurado entre a filosofia e seu objeto, bem como da efetivação de um espaço *extramundano* de onde os filósofos buscam refletir sobre o Mundo. Até porque quando o homem, a história, a linguagem, a vida e o Mundo são abordados pela filosofia, eles “são considerados supostamente do exterior, para serem, por assim dizer, recriados, reconstruídos, instaurados, *postos* em sua mesma objetividade pelo *logos* filosófico” (PORCHAT, 1981, pg. 124). Portanto, diz Porchat, o grande confronto filosófico de nossos dias se trava entre o Mundo e a Linguagem, conflito esse que remonta a uma oposição histórica, de Platão a Heidegger. Assim é que a filosofia, ao privilegiar a retórica como sua lógica e tendo se rendido ao domínio da linguagem e da disputa de opinião (*doxa*), mergulhou no dogmatismo em detrimento da visão comum de mundo e das práticas cotidianas. Por isso mesmo o autor reivindica um retorno à vida cotidiana dos homens e uma “promoção filosófica da não-filosofia” contida no ordinário.

Essa discussão faz coro ao que escreverem pensadores importantes, cujo maior expoente talvez tenha sido Wittgenstein, com sua defesa do abandono metafísico da linguagem em favor do retorno ao seu emprego cotidiano. Como já notamos, o próprio Michel de Certeau recolheu em Wittgenstein referências basilares para a sua pesquisa sobre as práticas comuns e os saberes ordinários, que resultou em *A invenção do Cotidiano*. É interessante notar como Certeau – ao retomar e criticar o Freud de *Mal estar na Civilização*, justamente por promover uma visada cientificista sobre os saberes

ordinários – busca uma saída e até mesmo propõe uma nova perspectiva de leitura à obra freudiana, evidenciando como sua análise da civilização e da cultura define uma inversão fundamental na visada sobre o homem ordinário. Sob o ponto de vista de Certeau, se o sujeito ordinário é acusado de superstição e de tributar todas as contingências de sua vida à Providência, não estaria a teoria (e até mesmo Freud) agindo de modo análogo, ao tomar a figura do ordinário como um universal abstrato, uma espécie de deus, por meio do qual se pode explicar todos os eventos da história? Para Certeau, se o homem ordinário fornece ao *discurso* essa possibilidade grandiosa de generalização - “não importa quem” ou “todo mundo” – é, pois, o homem comum quem *autoriza* o discurso e a linguagem a superar seus limites, prestando-lhes o serviço de assegurar sua diferença (“o discurso esclarecido é distinto do discurso comum”) e universalidade (“o discurso esclarecido exprime e explica a experiência comum”). Certeau aponta, assim, que na obra de Freud algo se singulariza, distinguindo-se das falas triviais sustentadas pelos especialistas da cultura:

Essas trivialidades não mais designando o *objeto* do discurso, mas o seu *lugar*. O trivial não é mais o outro (encarregado de reconhecer a isenção do seu diretor de cena); é a experiência produtora do texto. O enfoque da cultura começa quando o homem ordinário *se torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de seu desenvolvimento (CERTEAU, 2011, pg. 61).

Certeau assevera que quando o homem ordinário toma o lugar de narrador na cultura, ele pode insinuar-se nos campos científicos constituídos, algo que “*veio a ser*”, ultrapassando a condição a que estava relegado (um lugar “comum”) para conquistar uma posição “particular”. O que entra em joga mais fortemente aqui é a tomada de palavra pelo sujeito ordinário. Não mais se espera que os especialistas falem em seu nome (“o ordinário é indizível”) e muito menos que se insinuem nesse lugar geral (“seria falsa mística”). Trata-se, antes, de deixar a cargo da historicidade do homem comum “o movimento que reconduz os procedimentos de análise para suas fronteiras, até o ponto em que se mudam, ou mesmo se perturbam, pela irônica e louca banalidade que falava em ‘Ninguém’, no século XVI, e que retornou no acabamento do saber de Freud” (CERTEAU, 2011, pg. 61).

É nesse ponto de sua crítica que Certeau questiona os intérpretes e especialistas da cultura, responsáveis na sociedade moderna por realizar a mediação entre a linguagem das instituições científicas (que estabelecem um lugar próprio) e os falares

do corpo social, que se articulam nas significações comuns. Mais precisamente, Certeau aponta esses personagens como sendo o perito e o filósofo – aqueles que ocupariam um lugar privilegiado de competência e autoridade para falar por outrem, mas, obviamente, incorrendo no equívoco de falar sobre um saber que lhes falta, pois ao se pronunciarem “em nome de” seu entendimento se situa de fora, como uma exterioridade. Desse modo, “no perito, uma competência se transmuta em autoridade social; no filósofo as questões banais se tornam um princípio de suspeita num terreno técnico” (CERTEAU, 2011, pg. 63).

O autor elucida que nas sociedades hodiernas, sequiosas por crescente especialização, o perito prolifera e até mesmo se impõe ao filósofo, outrora especialista do universal. Ao mesmo tempo, sendo o especialista um tradutor de sua competência para outro campo, ele produz um discurso técnico e regulador que redundava numa operação de conversão da competência em autoridade. Na verdade, o que outorga autoridade ao perito é falar em nome do *lugar* que sua especialidade lhe confere. Como consequência, ele se inscreve e é inscrito numa comunicação comum, mas corre o risco de proferir, por autoridade, um discurso que já não é o do saber, mas o da ordem socioeconômica. Se o perito, portanto, consegue a façanha de falar como o homem ordinário, ele não pode se esquivar do problema de confundir o *lugar social* com o *discurso técnico*. Aqui se descortina uma questão fundamental para Certeau: sua reivindicação de que aquele que mapeia a trajetória do homem ordinário não deve, jamais, observá-lo do exterior. É preciso voltar ao comum das formas, à “prosa do mundo”; é preciso falar de dentro, sem tornar-se um especialista ou intérprete que fala em “nome de”.

Para que a aproximação com o cotidiano se torne possível, é preciso voltar ao comum das formas, extraindo da vida precária a multiplicidade das experiências singulares, num reencontro inevitável com o sujeito ordinário. Já era esse o programa contido nas *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, em que o filósofo buscava explicar como se usam as palavras com as quais designamos as coisas, desvencilhando-se inteiramente da ideia de que haveria um sublime ou uma essência da linguagem e do mundo⁹. Assim Wittgenstein abandonava a dimensão transcendente ou oculta para ir ao

⁹ Ao desafiar a filosofia clássica, Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas*, buscou muito menos responder *o que é a linguagem* e investiu fortemente em refletir sobre *o modo como a linguagem funciona*, o que sugere uma total modificação da problemática para os *usos* que se faz da linguagem dentro da cultura, bem como o modo como ela opera nos contextos sociais, em conformidade com as chamadas “formas de vida” (CONDÉ, 1998). Essa deslocação de ponto de vista deriva em uma

encontro do solo comum e da experiência cotidiana, contidos nos falares sociais. Como sintetiza Cavell, esse gesto buscou, sobretudo, “levar as palavras pra casa – trazê-las do sublime, de volta à nossa pobreza” (CAVELL, 1997, pg. 9).

1.2 Singularidade: a potência da forma

Conforme escreve Michel de Certeau (2011), o enfoque da cultura começa quando o sujeito ordinário toma a palavra, num movimento de ultrapassagem do lugar comum (“todo mundo”) rumo ao particular. Essa é a condição necessária para desbancar a fórmula de que especialistas e peritos falem, na condição de intérpretes, sobre um saber que lhes falta. Àquele que pretende falar sobre a vida ordinária será necessário, pois, realizar um mergulho no comum das formas, retornando à prosa do mundo, ao *everyday life*. É preciso, portanto, falar de dentro. Tomar o cotidiano, a experiência comum e os falares sociais como referência. Segundo Certeau, esse movimento propiciará o distanciamento crítico em relação ao impulso racional que teima em relegar o sujeito ordinário à “multidão de heróis quantificados”, englobados nos cálculos e estatísticas.

A mesma operação pode trazer reflexos mais profundos, propiciando uma renovação de nossas formas de vida, conforme nota César Guimarães (2005), ao retomar Stanley Cavell:

Stanley Cavell lembra que, contrapondo-se ao desprezo soberano que os filósofos lançam ao cotidiano, Wittgenstein, ao reivindicar trazer o emprego metafísico da linguagem filosófica de volta ao seu uso ordinário, via aí a possibilidade de uma outra atenção ao cotidiano: ordinariamente as palavras são maltratadas, mal empregadas, e como o comportamento das palavras não é algo separado de nossas vidas, nós que com elas nascemos, que as

compreensão fundamental: não há uma essência ou qualidade ontológica da linguagem, uma vez que ela é variável. Assim, não há também uma linguagem universal, mas diversas formas de dizer, variados “jogos de linguagem” estabelecidos a partir das múltiplas possibilidades de usos. Wittgenstein compreende os “jogos de linguagem” investidos de sentido ou significação nos diferentes contextos de uso, isto é, não se trata apenas de modos de falar, mas das situações e atividades que estão envolvidas nesse falar. Com efeito, em *Investigações Filosóficas*, não há uma tentativa de fundamentação filosófica da linguagem, justamente porque a lógica filosófica está situada na linguagem em si mesma, e não numa essência metafísica que transcenda os signos. Assim, “cabe às *Investigações* apenas descrever o uso das palavras, e não mais procurar fundamentá-las” (CONDÉ, 1998, pg. 114). Desse modo, questionamentos tais como “o que é a realidade” ou “o que é o mundo” tornam-se esvaziados, desprovidos de fundamento, uma vez que a relação possível entre a linguagem e o mundo está atrelada somente aos jogos de linguagem. “A realidade não é mais um superconceito fundamentado metafisicamente, mas simplesmente algo dado nas formas de vida” (CONDÉ, 1998, pg. 123). Do mesmo modo, compreende-se que tudo deve ser dito dentro da linguagem comum, uma vez que não há uma linguagem ideal ou um modelo no qual os falares cotidianos devam se espelhar.

dominamos, ao retornarmos ao uso comum dos falares que constituem a vida sem qualidades, nossas vidas retornarão, renovadas. O cotidiano torna-se então um ponto de vista (GUITARÃES, 2005, pg 84).

Essas asserções iluminam nosso problema de pesquisa. Para nós, os filmes brasileiros reunidos no corpus tornaram possível que a singularidade se fizesse presente na cena. Logo, torna-se necessário perguntar: como foi possível expressar o singular? Por meio de quais estratégias tais filmes conseguiram romper o liame, as amarras da forma, da representação demasiado convencional, para que a singularidade comparecesse, tornando-se sensível e visível em seus gestos diminutos, prosaicos, rumorejantes? Uma singularidade que, sem denominação ou referências, conseguiu libertar-se da condição a que normalmente é confinada pelo universo espetacular para alcançar, justamente, uma impropriedade (nos termos de Agamben) em relação às identidades pré-figuradas? O que teria sido possível, em termos de escritura fílmica e de recursos expressivos, para fazer ver aquilo que é da ordem do singular?

Buscaremos apontar nesta seção algumas marcas abrigadas na encenação que nos levam a afirmar que, de algum modo, a singularidade foi alcançada, exposta nos filmes. Esse será nosso movimento inicial - que certamente encaminhará nosso esforço analítico, mais tarde, a buscar responder que questões o cinema brasileiro encontra, ou que questões ele coloca, quando a representação da alteridade vincula-se à vida ordinária.

A singularidade, conforme a define Giorgio Agamben (1993), se caracteriza por sua impropriedade, pela sua não-essência, por sua indiferença em relação às propriedades de um conjunto ou grupo. O que é singular não está no particular nem no universal e liberta-se do “falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter infável do indivíduo e a inteligibilidade do universal” (AGAMBEN, 1993, pg. 11). Assim pensada, a singularidade remete ao ser *tal qual é*. Nele, a singularidade somente pode emergir desvinculada de padrões, classes ou grupos sociais, mas sem, contudo, perder-se na generalidade. Em *A Comunidade que vem*, Agamben estabelece que o novo sujeito, o ser qualquer, singular, emblema da comunidade por vir, não é nem particular nem universal, mas tampouco poderá ser reduzido ao massivo. Ele se aproxima muito mais de uma singularidade sem identidade, sem nome:

Porque se os homens, em vez de procurarem uma identidade própria na forma própria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a essa impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual, mas uma singularidade sem identidade, uma

singularidade comum e absolutamente exposta (...), então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos (AGAMBEN, 1993, pg. 52).

É importante compreender, ainda, que o *ser tal qual é* ou o *um qualquer* proposto por Agamben jamais deve ser confundido com o qualquer um (ser genérico). Agamben aponta o “exemplo” como um conceito que escapa ao universal e ao particular, e que facilita o entendimento do *qualquer* que aqui se coloca em questão. Quando acionamos um exemplo sabemos que ele é universal e vale para todas as situações do mesmo tipo, mas que, simultaneamente, se inclui nessas mesmas situações, tornando-se uma singularidade que vale por todas. “Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular, que, digamos assim, se dá a ver como tal, *mostra* sua singularidade” (AGAMBEN, 1993, pg. 16). Algo se torna exemplar ou singular não por conter características ou propriedades intrínsecas definidas por sua natureza essencial, mas pelo simples fato de ter sido pronunciado. Conforme Agamben, é assim que opera o exemplo: ele existe à medida em que se torna uma sentença verbal. É o *ser-dito* ou os atos de palavra que estabelecem as pertenças contidas no exemplo ou nas singularidades. É desse modo que o autor se afasta de uma noção essencialista das singularidades para defini-las como portadoras da sua própria pertença. Quando se diz “ser-vermelho” ou “ser-árabe” não há nada de essencial ou relativo a uma propriedade comum que nos faça compreender tal designação como exemplar ou singular, a não ser o fato de ter sido dita:

Porque o lugar do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente lingüística. Só a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente lingüístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito (AGAMBEN, 1993, pg. 16).

As *singularidades quaisquer*, afirma Agamben, “se comunicam no espaço vazio do exemplo”, não se encontrando ligadas por propriedades comuns ou noções de identidade; elas “expropriam-se de toda identidade para se apropriarem da própria pertença” (AGAMBEN, 1993). Em Agamben, as ideias de comum e de essência são incompatíveis com a noção de singularidade, pois aquilo que é comum a muitos (as propriedades comuns) não pode configurar-se na gênese do singular; muito ao contrário, o que, de fato, institui o *qualquer* ou a singularidade é justamente sua indiferença em relação às propriedades. “Qualquer é a coisa com todas as suas propriedades, mas

nenhuma delas constitui a diferença. A in-diferença em relação às propriedades é que individua e dissemina as singularidades, as torna amáveis” (AGAMBEN, 1993, pg. 23).

Agamben utiliza a imagem do rosto humano para dizer que a face não pode ser definida como a individuação de uma feição humana genérica e muito menos como a universalização dos traços de cada rosto. Na verdade, o que faz o rosto ser *qualquer* é o fato de que o comum e o próprio reunidos na sua constituição sejam indiferentes. Em termos gerais, o que se sugere aqui é que somente quando o particular e o genérico se tornarem indiferentes é que surgirá como acessível a singularidade *qualquer*.

Félix Guattari (1986) tangencia uma questão próxima ao escrever sobre os “processos de singularização” no mundo contemporâneo. O autor propõe que as “singularidades desejantes” ou “singularidades dissidentes” são justamente aquelas que conseguem escapar ao edifício das identidades reconhecidas ou demasiadamente fixadas, conquistando territórios que vão além daqueles instituídos pela maquinaria capitalista. Esses territórios absolutamente demarcados e destinados às identidades no mundo atual são, na interpretação de Guattari, consequência do *modus operandi* do Capitalismo Mundial Integrado, que atuaria em duas frentes principais: uma de ordem financeira, em que o capital se ocupa da sujeição econômica; e outra de ordem cultural, em que a cultura de massas se ocupa da sujeição das subjetividades. Para o autor, os modos de produção do capitalismo, para além dos interesses e trocas financeiras, investem largamente no controle das formas de subjetivação, de modo que o capital complementa a cultura enquanto conceito de equivalência. Assim, deve-se compreender a centralidade assumida pela cultura¹⁰ no modo como Guattari concebe as micropolíticas ou estratégias da economia do desejo no campo social. A cultura funciona como um grande trunfo, sustentando uma “falsa democracia”, ao ocupar-se em transmitir informação cultural, mas também sistemas de modelização que reforçam as

¹⁰ Em *Cartografias do desejo* (1986), Félix Guattari procede a uma revisão dos vários sentidos que a palavra cultura teve no decorrer da História; assim ele resgata o sentido de “cultura-valor”, que esteve historicamente ligada ao cultivo do espírito; “cultura-alma coletiva” que tornou-se sinônimo de civilização; e finalmente “cultura de massa” ou “cultura mercadoria” relativa aos bens culturais. O importante é esclarecer que, na obra em questão, quando o autor utiliza a palavra “cultura”, ele a emprega concomitantemente nos três sentidos, conforme deixa claro no seguinte trecho: “A minha idéia é que esses três sentidos que apareceram sucessivamente no curso da História continuam a funcionar, e ao mesmo tempo” (GUATTARI, 1986, pg. 19). Mas vale acrescentar que o autor, em outros trechos, trabalha com a noção de que há uma prevalência da “cultura-valor” sobre as outras no sistema capitalista, já que, por trás da falsa democracia da cultura continuariam a existir hierarquias e valorizações a respeito das produções culturais e seus públicos consumidores. “As classes dominantes sempre buscam essa dupla mais-valia: a mais valia econômica, através do dinheiro, e a mais valia de poder, através da cultura-valor” (GUATTARI, 1986, pg. 24).

posições de poder das elites. Em síntese, para Guattari, só existe uma cultura: a capitalística.

Com efeito, a cultura, possuidora de uma vocação universal, abarca uma dimensão essencial na confecção da força coletiva de trabalho, bem como no controle social. E justamente por obedecer a uma lógica astuta e premeditada, o tecido cultural está totalmente apto a tolerar territórios subjetivos que escapam às orientações do capitalismo. Contudo, essa tolerância se faz pouco confiável, na medida que, na prática, é a própria cultura que cria suas margens, suas minorias, pois faz parte do processo de controle subjacente à sua lógica o gesto de cimentar o solo comum das identificações. Ou seja, o pressuposto da cultura é de que deve haver modos de subjetividade nos quais os sujeitos possam se reconhecer, territórios e identidades aos quais eles possam recorrer para não se sentirem isolados ou totalmente à deriva num mundo abstrato. Assim, “nas últimas décadas, essa produção capitalística se empenhou, ela própria, em produzir suas margens, e de algum modo equipou novos territórios subjetivos: os indivíduos, as famílias, os grupos sociais, as minorias” (GUATTARI 1986, pg. 19). Isto é, as operações do sistema capitalista, por via da cultura, desferem um duplo golpe: ao mesmo tempo em que propiciam que os sujeitos se identifiquem a territórios “seguros”, padronizam desejos, modos de viver, sentir e agir.

Se considerarmos que as questões relativas à economia do desejo é que entram em jogo no tocante à problemática micropolítica, conforme escreve Guattari, faz-se imprescindível compreender o modo como o autor concebe os processos relativos à conformação das subjetividades, que seriam fabricadas e modeladas no registro social e histórico:

O sujeito, segundo toda uma tradição filosófica e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “*être-là*”, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a idéia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida. As máquinas de produção de subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional. (GUATTARI, 1986, pg. 25).

Para o autor, a subjetividade é uma produção. Ela é atualizada por múltiplos agenciamentos, não devendo jamais ser tomada como algo centralizado no indivíduo ou na ideia de internalização. Guattari aponta como fraca a hipótese de que haveria uma subjetividade como algo a ser preenchido, uma vez que não há um “recipiente”

subjetivo onde se colocaria os elementos definidores de uma subjetividade em formação¹¹.

De acordo com Guattari, os acontecimentos políticos no mundo atual estão estreitamente ligados às dimensões do desejo e da subjetividade, assim como a problemática da micropolítica se situa no nível de sua produção. Contudo, as subjetividades coletivas que escapam, que se tornam dissidentes dentro de uma ordem cultural e econômica preestabelecidas, assumem, na visão do autor, a dimensão de “singularidades” - e esse talvez seja o ponto-chave da crítica do autor, no que diz respeito às potencialidades ao alcance dos indivíduos rumo às micropolíticas, às mudanças sociais e, até mesmo, rumo às revoluções.

Esses momentos que coadunam com os “processos de singularização” ou com o desabrochar das “singularidades” são dotados da máxima positividade, quando o assunto são as estratégias da economia do desejo no campo social. Para Guattari, essas rupturas que desembocam nos processos de singularização nascem de uma micropolítica processual, a partir de agenciamentos, que, passo a passo, habilitam os indivíduos a tomar esse lugar de deslocamento, posicionando-se como singularidades aptas a subverter os modos da subjetividade dominante. É nesse processo que as singularidades se colocam como desejanças, com a valorização da experiência cotidiana, prontas a burlar as regras vigentes, a inventar modos delirantes de afrontar a subjetividade

¹¹ Para o filósofo, a subjetividade é produzida por *agenciamentos de enunciação* ou de sentido que não são centrados no indivíduo e nem nos grupos. Ao contrário, a produção de subjetividade é descentrada, baseando-se naquilo que emitem as “máquinas de expressão” que tanto podem ser de natureza extrapessoal (sistemas tecnológicos, da mídia, econômicos, entre outros) como de natureza intrapsíquica (sistemas de afeto, percepção, representação, valores etc.). Por isso mesmo, a subjetividade é atualizada no registro social e histórico, via múltiplos agenciamentos. Guattari questiona a noção de indivíduo como referência para os processos de subjetivação: “A subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material. O que se poderia dizer, usando a linguagem da informática, é que, evidentemente, um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; *esse terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade*. Ele consome sistemas de representação, de sensibilidade, etc. – sistemas que não têm nada a ver com categorias naturais universais” (GUATTARI, 1986, pg. 32). Assim, fazem parte da subjetivação capitalística as significações que nos chegam por meio da linguagem, dos grupos, dos equipamentos, etc. “Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (idem, pg. 27). O autor critica a filosofia de Descartes que atrela a ideia de consciência subjetiva à existência do indivíduo e se afasta da compreensão da subjetividade como algo que deva ser preenchido. Para ele, existe simplesmente a *produção* de subjetividade - e não somente uma produção de subjetividade individuada, mas também coletiva - que pode ser identificada em todos os níveis da produção e do consumo.

capitalística, a criar uma nova práxis e novos modos de referência. Tais processos de singularização são marcados mais precisamente por:

uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzem uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincide com o desejo, com um gosto de viver, com a vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI, 1986, pg. 17).

As considerações de Agamben (1993) e Guattari (1986) já nos levam a afirmar que os filmes do corpus reúnem uma série de elementos que propiciam a aparição da singularidade, justamente porque, ao tomar o cotidiano como um ponto de vista, procurando figurar gestos, rostos, falares, hábitos (isto é, as potências das vidas e seu espaço de invenção), conferem aos sujeitos da cena a condição de expressar algo que lhes distingue à encenação – atitude certamente facilitada pelas escolhas formais.

Se afirmamos que a singularidade pôde emergir em momentos pontuais como elemento importante nessas construções narrativas é porque, primeiramente, observamos como os filmes evitaram reduzir os sujeitos da cena a uma condição de representantes de uma identidade ou classe, mas, ao mesmo tempo, não alçaram os personagens ao domínio do genérico (AGAMBEN, 1993). À recusa desse recorte identitário soma-se, ainda, a peculiaridade da estrutura dramática em tais produções: não se observa conflitos ou progressão de situações que se encaminhariam para um desfecho. Nos três filmes não se nota a preocupação com ápices que levam as histórias para um “grande final”. Isso significa que não há um investimento em situações excepcionais. Ao mesmo tempo, não presenciamos, no fim, a vitória do oprimido ou sua redenção moral. Parece que somente a vida comum e o fazer cotidiano são os fatores importantes para possíveis modificações no curso da vida daqueles que são filmados. Aqui os critérios coletivos (identidade nacional, luta de classe, ideais da nação) não são determinantes para as ações individuais. Nesse sentido, não há generalizações ou explicações totalizantes. No cinema que se configurou no Brasil, na década de 1960, as ações paradigmáticas se desenvolviam em torno dos conflitos sociais. Em algumas dessas realizações recentes, observa-se que até mesmo a ideia de ação é colocada entre parêntesis para dar lugar a situações episódicas de um cotidiano que gravita em torno das singularidades, dos sujeitos quaisquer em suas formas de vida. O que importa é o

instante vivido de cada personagem, durante o tempo de captação da imagem e no *agora* que se agencia. Do mesmo modo, a estrutura narrativa é desprovida de *telos*, ao modo de explicações que liguem as ações ao passado ou reverberem no futuro. O domínio desses filmes é o instante-qualquer, contido na vida comum. O que vemos são personagens e suas maneiras particulares de ocupar o tempo e o espaço da rotina. Toda gravidade é subtraída desses momentos, que se tornam expressivos muito mais pela atenção à composição do quadro, pela duração das imagens, pelo laconismo das cenas e pela captação dos gestos expressivos e singulares dos sujeitos filmados do que pela criação de ápices ou desfechos.

Portanto, pode-se afirmar que, sem abrir mão da inscrição dos mundos dos sujeitos filmados na cena (como a garantir que a obra abrigue os traços próprios do ambiente em que os sujeitos existem), tais filmes se mantêm conectados aos acontecimentos da vida comum e parecem buscar sua lógica na atenção aos pormenores, ao detalhe e à concretude das pequenas coisas.

Do ponto de vista da forma, o fazer fílmico incorpora algumas características ao gesto de realização: a *mise-en-scène* prefere o recorte mínimo, sendo pontuada pela concisão, o que se nota pela presença dos poucos diálogos e pela inscrição dos corpos nas imagens. É na escritura que um tom pausado e silencioso se afirma, a partir da utilização dos planos duradouros e dos tempos distendidos, garantidos pela montagem discreta. Observamos que, nesse conjunto de filmes, a matéria que importa é a vida simples, os gestos e as falas corriqueiras abrigados no tempo anódino do cotidiano, o banal inerente à vida comum que se desvanece rapidamente diante de nós. Ao comentar parte dessa produção, Cláudia Mesquita (2012) ressalta o uso recorrente do silêncio como constituinte das narrativas:

Mais até do que silenciosos e contemplativos, quero acreditar que alguns desses filmes exprimem a falta de palavras, traduzem as dificuldades do diálogo com o outro e optam pelo laconismo como resposta aos dilemas da significação. Note-se que já uso o silêncio no sentido metafórico ou figurado; até porque a trilha sonora nesses filmes é, de modo geral, complexa e rica em elementos. Penso em um silenciar sentidos ou, ao menos, não os propor de maneira explícita. São filmes em que a expressão visual é maior do que a verbal, e a perspectiva do realizador aparece, muitas vezes, de forma imanente à imagem (MESQUITA, 2012, pg. 29).

Os investimentos nos pormenores, nos intervalos e tempos lacunares são acompanhados de uma escritura que assegura a plasticidade das formas: como em *Transeunte*, em que há clara exploração de texturas, detalhes, tremulação de luzes numa

composição, por vezes, menos realista dos objetos e coisas - como se estivéssemos diante de imagens oníricas, imaginárias, ou em *O Céu sobre os ombros*, em que o rigor do enquadramento e a distribuição dos corpos no espaço sugere a criação de molduras e imagens pictóricas. Ao mesmo tempo, os filmes parecem extrair sua potência do gesto menor contido nas opções estilísticas. Embora haja uma série de escolhas, opções e pontos de vista claramente privilegiados pela *mise-en-scène*, nota-se, concomitantemente, a tentativa de se interferir minimamente nos ambientes, com o intuito de se preservar as locações, deixando, por exemplo, que o trânsito de pessoas e atividades rotineiras (sobretudo nas tomadas externas) flua normalmente para que sua presença cifre a respiração da vida ordinária. Além disso, o cotidiano é tomado em fragmentos, o que redundava na estrutura um tanto episódica dos filmes. Por isso, muitas vezes temos a impressão de que a câmera registra ações que já estavam em andamento antes da sua presença. Encontramos, pois, narrativas descontínuas, que apresentam pedaços do cotidiano. É sobre essas fatias de tempo, sobre esses fragmentos da vida, que a câmera sustenta planos distendidos, o que também confere a possibilidade das singularidades emergirem, já que a duração permite que os sujeitos da cena inventem, fabulem ou simplesmente se calem diante da câmera.

É por meio desse conjunto de escolhas estilísticas que o filme oferece as condições para que os sujeitos filmados acrescentem algo que os singulariza em cena, dificultando, por outro lado, o trabalho de sua inclusão como pertencentes à determinada classe ou grupo social¹².

Certos filmes recentes, ao optarem por apresentar as situações do cotidiano, os rostos comuns, os gestos habituais e mantendo a observação detida ao entorno, se abrem como lugar de acolhimento dos afetos e das intensidades dos sujeitos da cena. Se há alguma chance de que os traços singulares daqueles que são filmados sejam matizados, talvez isso ocorra no instante ínfimo em que encontramos o *ser qualquer* no caráter único da sua experiência no mundo.

É, pois, no tempo da rotina, da repetição e da multiplicidade de experiências que a vida cotidiana abriga, que saltam as possibilidades criativas, de ousadia, em que os

¹² Não seria equivocado lembrar, nesse sentido, as incontáveis vezes que o cinema nacional nos conduziu ao reconhecimento do outro valendo-se de classificações identitárias que sufocaram a alteridade em categorizações um tanto genéricas e que pouco diziam sobre a alteridade em questão, ao utilizar designações tais como “excluído”, “marginalizado”, “outro de classe”, “subalterno”, “periférico” - entre variadas denominações que se avolumaram ao longo dos anos, em diferentes fases.

sujeitos filmados alcançam alguma liberdade para inscrever algo de seu imaginário e modos de vida na cena construída pelos realizadores.

1.3 O dilema do eu e do outro

O olhar atento às singularidades, que tem se pronunciado em algumas produções do cinema brasileiro atual concerne a um forte interesse pela alteridade. Contudo, vale notar que esse não é um dado inédito. Embora estejamos observando em um conjunto de filmes recentes alguns traços que revelam modos diferenciados de inscrição da alteridade, não podemos negar a recorrência da questão do “eu e do outro” – marca indelével na cinematografia nacional. Sabemos que nosso cinema, se observado numa moldura mais ampla (pelo menos ao longo dos últimos 50 anos), revela a preocupação com as relações de alteridade.

Desde a favela de *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, até a favela do filme *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles¹³ – passando por quase quatro décadas de produção que deu a ver operários, camponeses, trabalhadores rurais, moradores de periferias, migrantes, presidiários, entre outros segmentos, o cinema nacional encarou a questão do outro como uma de suas principais matérias temática e formal. Seria impossível tentarmos recuperar os gestos e falas que emolduraram a presença dos sujeitos ordinários nessa extensa filmografia. Mas cabe reconhecer que, valendo-se dos mais variados recursos e procedimentos, o cinema brasileiro buscou, historicamente, desdobrar um “tema de natureza antropológica – a relação que permite passar do *Um ao Outro*, segundo expressão de Marc Augé” (GUIMARÃES, 2001, pg. 1).

É fato que, na atualidade, por diferentes perspectivas e abordagens, os cineastas brasileiros reiteram o gesto de aproximação. A pesquisadora Roberta Veiga afirma, inclusive, que houve uma ascensão do documentário nacional nos últimos anos fundada, entre outros fatores, nessa aproximação com o outro:

¹³ Sabemos que as propostas estéticas e políticas dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Fernando Meirelles são absolutamente distintas. Mencionamos ambos com o intuito de mostrar como obras que representaram marcos divisórios para o cinema brasileiro (por razões diversas que se ligam às conjunturas históricas em que foram produzidas) abrigaram como discussão central o espaço da favela, embora o intervalo entre elas seja de quatro décadas. No mesmo sentido, talvez valesse a pena notar que a favela já estava no horizonte de um dos pioneiros do cinema nacional, Humberto Mauro, que realizou *Favela dos meus amores* em 1935.

Vemos em documentários como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha; *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), de Paulo Sacramento; e *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, uma preocupação explícita com o pobre, “o marginal”. Porém, tal movimento se estende, como diria Suely Rolnik (2003), àquelas “subjetividades-lixo” criadas pelo mapa estratificado do capitalismo mundial integrado, formas de existência à margem, representadas nos espaços públicos de maneira estigmatizada: os loucos e andarilhos [*Estamira* (2005), de Marcos Prado e *Andarilho* (2006) de Cao Guimarães], os índios [*Serras da Desordem* e as produções recentes do Vídeo nas Aldeias], os chamados “subalternos” (*Doméstica*, de Gabriel Mascaro); os das periferias das cidades [*O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz] ou do interior das regiões mais precárias do Brasil, como o sertanejo (figura emblemática do Cinema Novo) cuja singularidade surge em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de forma muito particular, não nos rostos marcados pela vida, como em *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, ou na tradição que se mantém – *Aboio* (2005), de Marília Rocha – mas na porosidade e sensorialidade que reveste o olhar para esse outro” (VEIGA, 2012, pg. 36).

Como já havia proposto Paulo Emílio Salles Gomes (1980), ainda na década de 1970, a temática do “nós” e do “outro” parece ser mesmo inevitável em nossa cinematografia, na medida em que, para o povo brasileiro, o encontro de alteridades é uma noção fundadora, sedimentada no ato mesmo da ocupação. “Quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro” (GOMES, 1980, pg. 88). Por meio da alusão ao nosso processo colonizador, que teria inventado um povo à imagem e semelhança do ocupante, Gomes afirma que o cinema nacional sempre foi “outro” em relação ao cinema estrangeiro. Além do mais, reforça o crítico, a trajetória do cinema que aqui se consolidou mimetiza as vicissitudes nacionais, sempre tão impregnadas dos arcaísmos históricos que remetem à relação do colonizado no encontro com o ocupante: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (ibidem).

Lançando um olhar retrospectivo a nossa história cinematográfica, percebemos que o desejo pelo outro parece ter sido o caminho mais adequado para que o cinema brasileiro se distinguisse. O próprio Paulo Emílio Salles Gomes considera que os quadros de realização do Cinema Novo foram, em grande parte, fornecidos pela “juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada” (GOMES, 1980, pg. 95), colocando-se como representante do ocupado e buscando uma função mediadora, na construção de um universo mítico que reuniu sertão e favela, subúrbio e vilarejo, gafieira e estádio de

futebol – apropriações de espaços e temáticas que trouxeram o outro ao centro do debate, distanciando-se do padrão industrial que copiava o cinema do ocupante¹⁴.

Se o par ocupante/ocupado e a correlata questão da alteridade se disseminou em nosso imaginário coletivo, conforme propõe Gomes, tendo se imiscuído à tentativa do cinema nacional de interrogar sobre a experiência do país, como poderíamos atualizar essa questão para o presente? Dito de outro modo, como os realizadores dos filmes reunidos nessa pesquisa encontraram seus outros? Essas indagações são pertinentes porque o cinema brasileiro tem dado mostras constantes de que ainda não abandonou a problemática da alteridade. Parece até mesmo que ao longo das décadas, gerações sucessivas têm buscado encontrar maneiras atualizadas, em consonância com o seu tempo, de desdobrar questionamentos, ampliar o olhar, mudar a paisagem para reconhecer seus outros – ou buscar seus outros em novas paisagens.

Mas é claro que se estamos falando de paisagens, é preciso lembrar daquilo que as emoldura, pois trata-se ainda do olhar do cinema. E, de novo, nos aproximamos do terreno das formas. Se a questão da alteridade é um desafio que se coloca à própria representação, o que os filmes do corpus teriam a dizer sobre isso, com seus modos de fazer? Como os procedimentos estilísticos dessas narrativas estariam sendo empregados para dar conta da complexa questão do outro? E, mais ainda, sob quais figuras a vida comum surge nessas encenações? O que pretendemos com a investigação dos filmes é descrever e analisar como os realizadores manejam recursos expressivos para inscrever o mundo do outro, sua singularidade. Talvez essa observação aos filmes nos propicie acessar - mesmo que num lampejo - respostas feitas a algumas perguntas ainda inarticuladas, mas já existentes no seio da cultura.

¹⁴ Para que essa discussão ganhe maior amplitude, talvez possamos ponderar as afirmações feitas por Gomes em relação àquelas de Jean Claude Bernardet, sobre os ideais que nortearam o Cinema Novo. Ao contrário daquele, Bernardet considera que o Cinema Novo nunca conseguiu ser popular, pois os cineastas do período não teriam conseguido libertar sua arte dos ideais burgueses. Segundo o crítico, entre a constatação de que um filme é popular por ser baseado em problemas que dizem respeito ao povo, valendo-se de formas populares, e a conclusão de que suas formas serão compreendidas pelo grande público há uma enorme distância. No livro *Brasil em Tempo de Cinema* (1967) Bernardet pontua que Nelson Pereira dos Santos tocou no cerne da questão ao afirmar que o cinema nacional teria se elevado em relação a outras artes quando se aproximou da literatura (Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, etc.), pois finalmente teria se livrado do seu velho complexo de inferioridade: “Se o cinema brasileiro tivesse aspirado a ser de fato popular, essa vontade der erguer-se ao “nível mais alto” de que fala Nelson Pereira dos Santos entraria em contradição com a outra aspiração. Essa categoria, essas outras artes, são a cultura oficial, amplamente aceita pela burguesia. Tal cultura, embora frequentemente de inspiração popular, é justamente de uso privado da burguesia, é cultura de boa qualidade para o consumo de elite da classe média, e o povo encontra-se fora do circuito em que circula. O cinema brasileiro teve e tem a intenção de tornar-se nobre. E, mais uma vez encontramos o cinema brasileiro oscilando entre dois pólos: cultura popular e cultura oficial” (BERNARDET, 1967, pg. 139).

Como afirmou Arthur Omar (1978), o filme é uma obra, um elemento da cultura, e surge num momento em que existem perguntas no ar. Essas perguntas podem ainda não estar esboçadas, pois, obviamente, toda época pode “recalcar suas perguntas, pode nunca tomar conhecimento das suas perguntas, pode falsear suas perguntas, pode substituir suas perguntas verdadeiras, mas as perguntas existem e formam uma demanda, uma exigência que paira no ar, à espera de captação” (OMAR, 1978, pg. 415). Para Omar, é a obra (como resposta) que articula o universo do não-dito, formulando e descortinando a própria pergunta (não articulada) a que veio responder. Os filmes são lugares de elaboração, e a contribuição mais profícua que oferecem são suas respostas contidas na forma/conteúdo - que valerão como possibilidade de interpretação de um tempo, da cultura, da experiência vivida. “Assim é válido perguntar a todo filme a que pergunta ele está respondendo, e é mais válido ainda perguntar a um filme se a pergunta dele é a pergunta real pairando no ar” (ibidem).

Se afirmamos que a alteridade é uma questão recorrente na cinematografia brasileira, então se torna importante compreender essa relação hoje, em sintonia com nosso tempo. Agora que o mundo não abriga mais as polaridades tão próprias a um passado ainda não muito distante, e que uma série de processos mundiais rediscute os termos centro/periferia ou centro/margens, que são cada vez mais difíceis de equacionar; então, quando falamos de alteridade no cinema brasileiro recente, é importante compreender os novos dimensionamentos e desafios que se colocam para pensar a relação que se pronuncia¹⁵. E, nesse caso, selecionamos *Avenida Brasília Formosa*, *Transeunte* e *O céu sobre os ombros* para refletir sobre esse conjunto de questões, embora estejamos cientes de que trabalhamos com um pequeno corpus que

¹⁵ Nesse trecho, quando fazemos menção aos processos que rediscutem os termos centro/periferia, nos referimos à reterritorialização cultural ligada aos desdobramentos do capitalismo tardio e da globalização, bem como às teorias do pós-moderno e do pós-colonialismo, que buscam explicar e compreender as dimensões mais abertas e descentralizadoras da nova ordem cultural, entre outros diversos aspectos. De modo talvez um tanto genérico, podemos afirmar que essas correntes históricas de pensamento trabalham com a noção de quebra dos binarismos tão fundamentais no cenário dos anos 1960, quando as dualidades centro/margens, Primeiro/Terceiro Mundo, opressor/oprimido eram absolutamente importantes para a afirmação das identidades nacionais e para a definição do quadro geopolítico mundial. Como realça Robert Stam (2003): “Se o discurso nacionalista dos anos 60 traçava linhas demarcatórias bastante nítidas entre o Primeiro e o Terceiro Mundo, entre o opressor e o oprimido, o discurso pós-colonial substituiu esses dualismos binaristas por um espectro mais nuançado de diferenciações sutis, num novo regime global onde Primeiro e Terceiro Mundo são mutuamente imbricados. As noções de uma identidade ontologicamente referencial metamorfoseiam-se em um jogo conjuntural de identificações. A pureza cede lugar à “contaminação”. Os paradigmas rígidos entram em colapso e são substituídos por metonímias deslizantes. As posturas eretas e militantes cedem lugar a uma orgia de posicionalidades” (STAM, 2003, pg. 323).

não servirá como base para um diagnóstico geral da produção brasileira, que é muito heterogênea e abriga formas bastante diversificadas. Esse panorama amplo exigiria a observação de filmes nacionais que têm buscado pensar as relações de alteridade por outras vias. Somente para citar dois exemplos nesse sentido, poderíamos destacar os filmes *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), que traz ao centro da discussão as relações de classe entre patrões e empregados, revelando os desníveis dessas relações e as estruturas de poder dentro dos lares; e também *A Cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) que retoma por via histórica a criação de Brasília buscando problematizar seus efeitos sociais, considerando o ponto de vista das populações marginalizadas que foram alijadas da cidade projetada.

Acreditamos que o cinema brasileiro mais atento à afirmação das singularidades (veio no qual se inserem os filmes que fazem parte da pesquisa), se coloca como lócus importante de investigação, num tempo de avanços sem precedentes do capital, em que as disputas dos poderes gravitam em torno do desejo e das subjetividades. Como mostra Guattari (1986), o capitalismo investe fundo na produção das subjetividades, de tal modo que sonhos, desejos e anseios são construídos dentro da cultura, gerando subjetividades serializadas e padronizadas. Assim, ser singular ou apresentar uma “singularidade desejanter” é recolher em momentos raros (mas ainda possíveis) a chance de deslocamento, a saída da ditadura em torno dos desejos, e a inserção num novo regime de sensibilidade, valorizado pela experiência vivida.

As indagações que dirigimos aos filmes são: como foi possível inscrever o singular? Com quais meios e recursos expressivos os filmes conseguiram romper o liame da representação genérica e codificada para produzir a singularidade? Ao mesmo tempo, não seria equivocado considerar que a singularidade a que nos referimos desde logo coloca um problema à representação, uma vez que o *um qualquer* é a singularidade que, justamente, escapa à representação. Por isso mesmo, nossa tarefa será investigar como os filmes articularam sua enunciação. Por meio de quais recursos, operações e figuras foi possível permitir ver o que escapa, aquilo que deixa resíduos, que se configura muito mais no que sobra do que na apreensão absoluta?

Buscaremos identificar como os filmes tornaram sensível e visível a singularidade - mais vinculada às formas de vida e menos submetida aos ditames do capital ou do espetáculo, que não raro a enclausuram sob a insígnia do exemplar contido na identidade. Para tanto, partimos da hipótese de que a *mise-en-scène* é o lugar onde a singularidade se manifesta sem ser capturada pelo que há de genérico na representação.

A aposta é verificar como se oferece a presença de uma singularidade que não pode ser representada, mas que, no entanto, se inscreve. Talvez esse entendimento já facilite um pouco nossa aproximação dos filmes. Ao investigá-los, tentaremos compreender como a *mise-en-scène* buscou dar conta da inscrição do mundo vivido e da figuração do outro, colocando em jogo uma triangulação que envolve os espaços dos sujeitos filmados, as singularidades e a vida comum.

Em nossa metodologia, que será apresentada no Capítulo 2, mostraremos como nos aproximamos de cada filme, tentando compreender quais foram as escolhas feitas na *mise-en-scène* de cada um, em termos de invenção, organização e seleção de elementos na busca da figuração do outro. Já estamos seguros de que esses aspectos se diferenciam nos três filmes, portanto, o caminho mais produtivo será observar, filme a filme, o que as encenações propuseram. O passo concomitante a esse será o de problematizar a noção de representação, colocando-a como uma categoria sob suspeita¹⁶.

Com um olhar sensível a muitas dessas questões, sobretudo à problemática em torno da representação do rosto do próximo, César Guimarães (2005; 2006a; 2010) já havia anunciado o retorno do sujeito ordinário ao documentário brasileiro dos anos 1990. No artigo *Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro recente* (2010), o autor considerou como um conjunto de filmes do período buscou dar conta da questão do outro sob a chave do “popular”, sem, contudo, ter conseguido escapar das dificuldades que se colocam quando os filmes recorrem às noções de

¹⁶ Ao suspeitarmos da representação, estamos fazendo referência àquela noção que se tornou corrente junto à própria história da filosofia ocidental, em que a idéia de representação está ligada à busca de formas apropriadas de tornar o “real” presente, de apreendê-lo o mais fielmente possível por meio dos sistemas de significação. “Nessa história, a representação tem-se apresentado em suas duas dimensões – a representação externa, por meio de sistemas de signos, como a pintura, por exemplo, ou a própria linguagem; e a representação interna ou mental – a representação do *real* na consciência” (SILVA, 2000, pg. 90). Tomaz Tadeu da Silva ressalta que o pós-estruturalismo e a chamada “filosofia da diferença” ergueram-se, em parte, contra a ideia clássica de representação. “É precisamente por conceber a linguagem – e, por extensão, todo sistema de significação – como uma estrutura instável e indeterminada que o pós-estruturalismo questiona a noção clássica de representação” (ibidem). Se quisermos, ainda, por uma outra via, pensar propriamente na arte cinematográfica, Ismail Xavier (1977) ilumina bem a questão, quando mostra como a representação naturalista de Hollywood, sobretudo depois de 1914, tornou-se uma maneira de representação que visava cada vez mais à transparência, à controlar tudo na narrativa (e aqui o autor também considera todas as implicações ideológicas advindas dessa forma de fazer). “Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção da realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é *parecer verdadeiro*; montar um sistema de representação que procurar anular a sua presença como trabalho de representação” (XAVIER, 1977, pg. 31).

Vale destacar, ainda, que se em nossa pesquisa estamos questionando a noção de representação clássica, ligada à *mímeses*, para suportar a aparição da singularidade, lembramos que, por outro lado, adotamos a noção de representação como mediação, conforme propõe Comolli (2008): aquela que se instala como um terceiro, colocando-se entre o mundo filmado e os espectadores.

identidade para situar o outro, uma vez que as próprias noções identitárias já teriam sido forjadas em processos conflituosos¹⁷: “Se o aparecer da identidade configura-se atualmente como um problema simultaneamente estético e político é porque está em jogo, tanto do lado dos discursos midiáticos quanto do filme documentário, uma incessante redução do *especial* ao pessoal e desse ao substancial” (GUIMARÃES, 2010, pg. 189).

A crítica tecida aqui liga-se ao fato de que muitas produções documentais, na tentativa de “representar” o outro, incluem a *espécie* no interior de noções classificatórias e de identidade demasiadamente marcadas e fechadas. Ao fazê-lo, acabam por perder ou apagar as linhas de “significação e subjetivação que desenham o rosto”, incorrendo numa lógica redutora, muitas vezes compartilhada (ambiguamente) com a grande mídia:

Comumente, quando é encarregado de suportar a identidade no campo das imagens, o rosto perde a oscilação que o constitui – a simultaneidade do aparecer e do dissimular – e ganha a rigidez de um caráter próprio, fixado pelos predicados que o delimitam. Ao personalizar e particularizar um sujeito, a imagem corre o risco de expropriá-lo do que ele tem de especial, que é o oposto exato de uma marca absolutamente particular (GUIMARÃES, 2010, pg. 188).

No mesmo artigo, o autor afirma que o “popular” foi uma das formas sob as quais figurou a alteridade no documentário brasileiro dos anos 1990. Entretanto, talvez esse esforço ainda tenha sido insuficiente para que os filmes pudessem revelar as formas de vida das quais se aproximaram. Para César Guimarães, o “popular” acionado nessa filmografia flertou com muitas produções discursivas anteriores, que refletiram uma “identidade concebida de fora, outorgada por quem não consegue perceber o que concerne à potência no mundo do outro, e nele identifica somente o que recai sob a rubrica do representado, o resultado da operação da representação, o fato, o condicionamento, o estado cristalizado e acabado” (GUIMARÃES, 2010, pg. 192).

¹⁷Retomando a cena fundamental da política (nos termos de Jacques Rancière) o autor considera que, reduzido à situação de objeto, o outro de classe recebeu nos anos 1990 variadas designações, tais como “pobre”, “favelado”, “população de baixa renda” – mas as mesmas somente indicaram “o pertencimento desse sujeito à “parcela dos sem parcela” – os que só têm a qualidade de nada terem de próprio” (GUIMARÃES, 2010, pg. 184). Essa parte não incluída revela a “conta mal feita das partes do todo” e se coloca como motivo do litígio fundamental, instituidor da política, como afirma Rancière. Assim, César Guimarães propõe que, por mais inclusiva que a representação pretenda ser, ela jamais poderá se libertar do dano irreparável instituidor da política.

Em outro artigo, Guimarães propôs uma noção metodológica que oferece muito ganho à discussão por nós encaminhada: o deslocamento da noção de representação para a noção de singularidade “como figura lógica e categórica estética para dar conta da aparição dos sujeitos ordinários no filme documentário, mas de tal modo que esses não surjam divididos entre os extremos do particular e do genérico ou do inefável e do indistinto” (GUIMARÃES, 2006a, pg. 41). Segundo o autor, no documentário, os processos de abordagem do outro são decisivos para que os sujeitos filmados escapem da condição de objeto de um discurso e alcancem uma enunciação singular. Soma-se a isso a importância da escolha dos recursos expressivos, que serão manejados para que se possa traduzir, no domínio das formas, um problema estético-político que surge entrelaçado aos filmes: o da exposição do rosto, o da verdade do rosto. “Sem guardar segredo algum nem mascarar a verdade, longe de ser um simulacro, o rosto está muito mais próximo da simultaneidade das várias faces que o constituem – sem que nenhuma seja mais verdadeira do que as outras – do que da similitude que ele adquire em condições particulares” (GUIMARÃES, 2006a, pg. 42).

Essa contribuição metodológica é fundamental, pois assumimos como hipótese a ideia de que uma das maneiras pelas quais o outro aparece no cinema brasileiro recente é sob a figura do homem ordinário, do *sujeito qualquer*. Tomaremos, pois, a liberdade de utilizar a contribuição metodológica de César Guimarães, mas extrapolando o domínio documental pensado pelo autor, para refletir também sobre algumas ficções.

Agora que esclarecemos nosso problema de pesquisa passaremos, na seção seguinte, a uma discussão a respeito do “rosto do outro”, amparada no que propõe a filosofia de Emmanuel Lévinas. Como afirmamos anteriormente, a tentativa de representar o singular coloca um problema à representação. Por isso mesmo, após apresentar brevemente o pensamento de Lévinas sobre o rosto, utilizaremos a contribuição de Judith Butler (2011), que nos auxiliará na reflexão sobre as possibilidades de uma “representação humanizada” do rosto.

1.4. A representação fraturada

Para o filósofo lituano Emmanuel Lévinas, a filosofia liga a ética e a justiça, e, nessa perspectiva, a grande demanda que se faz ao homem (no sentido de ultrapassar sua condição de sujeito racional moderno) rumo a um compromisso ético-político, instaura-se quando ele responde “ao chamado do terceiro, disseminado no rosto do próximo, do pobre, do faminto, das vítimas da guerra. Ou seja, na resposta ao apelo por justiça” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 75). Ao propor esse entendimento, Lévinas retira a disciplina filosófica de seu substrato ontológico para deslocá-la para o lugar da ética; assim, também a justiça ganha um caráter concreto nessa relação com aquilo que, no pensamento do autor, significa a alteridade absoluta. Para ele, ética e justiça não podem ser dissociadas, e ambas as ideias concernem à relação com o outro.

No pensamento levinasiano, a ética é a experiência de um mergulho na ideia de transcendência e infinito que é o Outro. “Mais que uma relação, a experiência mesma é a relação que se estabelece no infinito espaço assimétrico entre o *eu* e o *outro* e é estampada na nudez do rosto deste que me convoca à palavra, que me invade violentamente com a demanda da ética e que, por isso, me institui como eu” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 77). O encontro com o Outro é da ordem de uma epifania ou de um arrombamento, sendo que essa situação “face a face” inaugura o acontecimento ético. Essa relação do *eu* com o *outro* pode ser compreendida, na leitura que Besunssam (2009) faz de Lévinas, como a chamada estrutura do Outro-no-Mesmo, que se caracteriza, sobretudo, por sua natureza assimétrica. Tal assimetria consiste no fato de que, na relação face a face, o *eu* jamais poderá ser o *outro*, uma vez que as posições não são nunca cambiáveis. Isso ocorre porque o Mesmo não saberia ou não poderia ter um rosto, caso trocasse de posição com o Outro. Se assim fosse, “eu me reencontraria implicado numa relação não-ética, mas política ou justicial, entre homens justapostos, *Nebenmenschen* (Hermann Cohen), onde os lugares podem ser sempre intercambiados e as relações simetrizadas” (BENSUSSAN, 2009, pg. 23). A impossibilidade do intercâmbio implica, como consequência, numa forma de responsabilidade, já que ninguém nunca poderá responder por mim ou me substituir quando sou interpelado pelo Outro, tendo em vista que se trata de uma relação não-mediatizável. É, portanto, a relação assimétrica do Outro-no-Mesmo que convoca uma política justa:

O Outro convoca, eu respondo. Não posso, em todo caso, não escutar o apelo. O Outro tem, é, um rosto. Eu estou subordinado a esta extrema fragilidade do rosto do Outro. O Outro se apresenta na transcendência deste rosto que excede toda materialidade sensível, ele está mais próximo de Deus (...) (BENSUSSAN, 2009, pg. 23).

Para Lévinas, Deus não pertence a uma instância moral superior, mas encontra-se muito mais próximo de um apelo ético. “O Deus levinasiano, *o Deus sem ser*, é apenas uma invocação precedida de compreensão que se dissemina na multiplicidade cotidiana dos rostos de todos aqueles que nos surgem – daí o fato de o rosto do outro ser necessariamente um rosto sem face” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg.78). Deus, em Lévinas, não tem conexão com o Deus tradicional, religiosa ou ontologicamente concebido. Aqui, ele significa a alteridade absoluta, o chamado para a compreensão da alteridade absoluta. Pensado, portanto, eticamente, Deus torna-se uma aparição do rosto sem face do outro, a infinitude da alteridade. “Deste modo, a palavra de Deus torna-se nada mais que súplica e convocação à responsabilidade e a eleição, e, ao contrário de qualquer consolo, tão-somente significa a assimetria da relação com o outro” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 80).

A condição para a relação com a alteridade, nos termos aqui colocados, é de que se deve acolher o rosto do outro independentemente de qualquer atributo que ele possa vir a apresentar. Somente assim a relação com o outro acontecerá baseada na “não-tematização”, que é o *a priori* para que a infinitude do rosto se manifeste. Haddock-Lobo explica que, subjacente ao pensamento de “não-tematização” proposto por Lévinas, o que entra em jogo é a ideia do *outro-no-mesmo*, que se opõe à ideia do outro como *um outro mesmo*. “Segundo Lévinas a partícula *no* não significa assimilação: o outro desconcerta ou desperta o mesmo; isto é, o mesmo deseja o outro ou o espera” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 81). Esse *no* em questão prevê a infinitude do rosto, a impossibilidade da tematização, donde se inaugura a transcendência como desejo: desejo pelo outro; desejo de exterioridade. Segundo Haddock-Lobo, o outro é aquilo que causa a inquietação no mesmo, acarretando seu questionamento subjetivo. O encontro com o outro é, pois, desejo. Com efeito, sendo o outro transbordante, não passível de definição, ele escapa. “O encontro com o outro, por tudo isso, consiste no fato de que eu não o possuo, de que ele me escapa devido ao caráter infinito de sua face epifânica” (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 82). Assim, o desejo é absolutamente o outro, que me inaugura como eu, que representa a inquietação que sinto quando o outro

se posiciona frente a mim. O outro, portanto, é o que me convoca à presença e aquele que eu não posso possuir. O outro é o que eu não sou. Essa é a relação máxima com a alteridade:

O rosto – o apresentar-se do outro diante do mesmo – oferece a este eu a idéia do *infinito* através da própria relação face-a-face. E é por isso que Lévinas vai indicar a importância da nudez deste rosto no processo de desenraizamento do contexto de mundo, visto que o infinito que sua epifania introduz no mesmo é a alteridade inadmissível, a diferença absoluta com relação àquilo que o mesmo tinha por certo e que tomava como seu (HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 82).

Esse entendimento situa a noção de justiça em Lévinas: uma vez que o outro é o que eu não sou, ele estabelece a assimetria do espaço intersubjetivo, equacionando, no mesmo gesto, uma dimensão ética. Aqui se instala a intersecção entre ética e política para Lévinas. Haddock-Lobo lembra, contudo, que Derrida já havia notado como no pensamento de Lévinas não há uma determinação definindo que a ética desembocaria diretamente na justiça: somente se estabelece como a relação face a face se instaura no nível ético, enquanto que, no âmbito da política, esse face a face se torna justiça (HADDOCK-LOBO, 2005). Importante sublinhar, ainda, que Lévinas não propõe uma moral, estabelecendo um pensamento prescritivo imbuído de regras normativas que pudessem visar à melhoria da qualidade moral da sociedade. A ética de Lévinas “não funda a possibilidade de uma justificação racional de normas morais por ou sob um princípio unificador. É realmente requerido entendê-la ou interpretá-la *num sentido extra-moral*” (BENSUSSAN, 2009, pg. 17). Desse modo, o que entra em jogo é:

(...) uma ética sem lei, sem conceito, sem moral, e que precede sua determinação em leis, em conceitos e em morais. Trata-se menos de pensar os fundamentos da subjetividade que de lhes remontar o curso em direção à sua arqui-origem seguindo o eixo incerto da relação de homem a homem. A ética levinasiana propõe pensar esta relação humana sob o modo do encontro, do inesperado, do acontecimento de um arrombamento e, mais radicalmente ainda, por via de consequência, como uma relação ao infinito, do qual o rosto, lugar do arrombamento, em sua nudez absoluta, seria o traço ou o não-lugar. O rosto barra toda a definição (BENSUSSAN, 2009, pg. 17).

Assim, não caberia determinar o que seja o Outro. De acordo com Lévinas, outrem é incomparável, inominável, não-intercambiável. Ele pertence à dimensão da singularidade irredutível do eu. Segundo Gérard Bensussan, o outro em Lévinas é somente seu rosto:

Definir o rosto equivaleria a esquecer o infinito que ele significa na finitização de sua definição. Dito de outra forma: se o outro é o que é, quer dizer, se ele é definido, quaisquer que sejam os conteúdos de sua definição, se ele é encerrado numa essência, qualquer que ela seja, não é mais o outro, é o que é, é seu ser mesmo. Não são jamais propriedades entitativas, propriedades que são e que fazem o outro, em sua alteridade de sujeito singular, mas seu rosto enquanto nudez, “sem qualidades”, sem ser identificável” (BENSUSSAN, 2009, pg. 23).

No domínio das representações, Judith Butler (2011), em seu ensaio intitulado *Vida Precária*, retoma a filosofia de Lévinas para pensar a humanização do rosto do próximo e aquilo que nos vincula à alteridade. Ela apresenta uma questão fundamental concernente à política das imagens e à representação no mundo atual: de que modo entramos em relação com o outro, pela mediação das imagens e dos discursos?

Em sintonia com o pensamento de Lévinas, Butler afirma que a relação de alteridade, bem como a questão da representação do outro, abrigaria, antes de tudo, um problema ético. Desse modo, diz ela, as práticas de representação gravitariam entre as possibilidades de humanizar ou desumanizar o outro. Não haveria nenhum vínculo entre o “eu” e o outro pré-existente, senão aquele que se instaura quando surge a questão ética do reconhecimento de sua humanidade. A autora recolhe em Lévinas a noção de rosto para mostrar como a abordagem do outro é uma questão de responsabilidade que se encerra no mandamento “não matarás”:

A abordagem do rosto é o mais básico modo de responsabilidade... O rosto não está de frente pra mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás (...) (LÉVINAS, *apud* Butler, 2011, pg. 16).

O rosto não carrega nenhuma prescrição linguística. O rosto não comunica verbalmente; o que compreendemos dele é tão somente o que ele significa: não matarás. Para Butler, alguém fala quando o rosto é “comparado a certo tipo de discurso”. Além do mais, é fundamental considerar que o rosto não é estritamente a face humana, ele pode conter o humano sob diversos matizes: as costas, o movimento do pescoço, a tensão das omoplatas e, mais importante que isso: é no rosto que estão contidas as sonorizações intraduzíveis pelas noções lingüísticas como o choro, o berro, o soluço. Essa “vocalização sem palavras” que o rosto reflete traduz os limites da linguagem verbal e revela como o rosto, em Lévinas, constitui-se de deslocamentos – e, algumas vezes, ele pode ser aproximado dos sons “sôfregos” e “agonizantes” do outro. O rosto

será, portanto, aquele diante do qual as palavras se diluirão, incapazes de apreendê-lo. Assim, a figura do rosto na filosofia de Lévinas poderia definir-se, em alguns casos, como uma forma de sonorização. “O rosto parece ser uma forma de som, o som da linguagem evacuando seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita a entrega de qualquer significado semântico” (BUTLER, 2011, pg. 18). Essa demanda que o rosto do outro oferece não está separada do imperativo de reconhecimento da sua precariedade, o que remete, novamente, ao compromisso ético:

Responder ao rosto, entender seu significado quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma. Isso não pode ser um despertar, para usar essa palavra, para minha própria vida e, dessa maneira, extrapolar para o entendimento da vida precária de outra pessoa. Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro. É isso que faz com que a noção de rosto pertença à esfera da ética (BUTLER, 2011, pg. 19).

Lévinas, ao propor essa discussão relativa à ética e às práticas de não violência, concebe-as a partir de um lugar não pacífico. Esse lugar não pacífico estaria enraizado no conflito que me acomete quando sou instado a tomar um posicionamento diante do outro. No entendimento do filósofo, quando estamos diante do outro indefeso, portador de precariedade, nosso impulso primeiro é o de matar. Com efeito, o rosto do outro, em sua condição de indefeso, sintetiza dois imperativos a mim: a tentação de matar e o compromisso com a paz, não matarás¹⁸. “Se o outro, ou o rosto do outro – que, afinal de contas, carrega o significado de sua precariedade – ao mesmo tempo me tenta a assassinar e me proíbe de agir nesse sentido, então o rosto opera e produz uma luta em mim e estabelece essa luta no coração da ética” (BUTLER, 2011, pg. 19). Aqui, a luta entre dois pólos se liga ao medo e à ansiedade que a situação de alteridade provoca: medo de ser submetido à violência do outro; ansiedade de ser obrigado a agir

¹⁸ Nesta passagem a autora esclarece o motivo pelo qual Lévinas considera que diante do Outro o impulso primeiro é o de matar: “Embora Lévinas aconselhe que a autopreservação não seja razão boa o suficiente para matar, ele também presume que o desejo de matar é primário em todo ser humano. Se o primeiro impulso em relação à vulnerabilidade do Outro é o desejo de matar, a injunção ética que dele decorre é precisamente militar contra esse primeiro impulso. Em termos psicanalíticos, isso implicaria em fazer convergir o desejo de matar em direção a um desejo interno de matar a própria agressividade e o senso de colocar-se a si mesmo como prioridade. O resultado disso seria provavelmente neurótico, mas pode ser que a psicanálise encontre um limite nesse ponto. Para Lévinas, é o ético mesmo que salva alguém do circuito da má consciência, a lógica pela qual a proibição contra agredir se torna o conduto interno para a agressão dela mesma. A agressão, assim, se volta contra ela mesma na forma de crueldade do superego. Se o ético nos move além da má consciência é porque esta é, afinal, apenas uma versão negativa do narcisismo e, assim, ainda um forma de narcisismo. A face do Outro me chama para fora do narcisismo em direção a algo mais importante” (BUTLER, 2011, pgs. 21-22).

violentamente contra ele¹⁹. O conflito que se forja diante da presença do outro, de sua condição precária, diz respeito a deixá-lo viver ou morrer. Para Lévinas, deixar viver (não assassinar o outro) se aproxima do gesto - primordialmente corajoso - de fixar o rosto, encará-lo, olhar para ele:

O Outro é o único ser que eu posso desejar matar. Eu posso desejar. E, no entanto, esse poder é exatamente o contrário do poder. O triunfo desse poder é sua derrota enquanto poder. No exato momento em que meu poder de matar se realiza, o outro escapou de mim... Eu não olhei em seu rosto, eu não encontrei seu rosto. A tentação da negação total... esta é a presença do rosto. Estar em relação face a face com o outro é ser incapaz de matar. Também é a situação do discurso (Lévinas, *apud* Butler, 2011, pg. 22).

Olhar para o Outro é não aniquilá-lo. Não por acaso, Lévinas aproxima “estar face-a-face com o outro” e “ser incapaz de matar” à situação do discurso. Como esclarece Butler, para Lévinas, rosto e discurso estão enlaçados, uma vez que o discurso faz uma reivindicação ética antes da fala (o rosto é muito mais uma sonorização do que verbalização). Assim “somos primeiro dirigidos, reportados por um Outro, antes mesmo que assumamos a linguagem para nós” (BUTLER, 2011, pg. 22). Há, então, uma lógica que se deslinda: somente quando somos remetidos a um discurso é que fazemos uso da linguagem, e, nesse sentido, o outro passa a ser a condição do discurso.

De fato, a relação de acolhimento ao rosto do outro, o face a face, é a linguagem. Olhar para o outro, encarar sua face, é, pois, entrar na generalidade da palavra que instaura um mundo comum, como explica Haddock-Lobo:

A relação com o outro, a transcendência, consiste em dizer o mundo ao outro. (...) A generalidade da palavra instaura um mundo comum. O acontecimento ético, situado na base da generalização, é a intenção profunda da linguagem. (...) A linguagem não exterioriza uma representação preexistente em mim: põe em comum um mundo até agora meu. (...) A visão do rosto não se separa deste oferecimento que é a linguagem. Ver o rosto é falar do mundo. A transcendência não é uma ótica, mas o primeiro gesto ético (LÉVINAS, *apud* HADDOCK-LOBO, 2005, pg. 77).

¹⁹ Explicando melhor o mandamento *não matarás*, Lévinas se refere ao Gênesis, capítulo 32, para esclarecer a luta entre o medo de morrer e a ansiedade de ter que matar, conforme destaca Butler: “Jacó fica sabendo sobre a chegada iminente de seu irmão e rival Esaú. Lévinas escreve: “Jacó fica inquieto com a notícia de que seu irmão Esaú – amigo ou inimigo – está vindo encontrá-lo à frente de quatrocentos homens. O verso oito nos conta que Jacó estava perturbado em seu espírito e com muito medo”. Nesse momento, Lévinas se volta ao comentarista Rashid para captar a diferença entre medo e ansiedade e conclui que “Jacó temia por sua própria morte, mas estava ansioso por saber que talvez tivesse que matar” (BUTLER, 2011, pg. 20).

Contudo, Butler lembra-nos de que Lévinas havia dito que diante do outro temos duas possibilidades: assassinar ou interditar esse ato. Para Butler, a ambiguidade aqui presente talvez já configure a gênese do próprio discurso, que nos toma de forma algo violenta:

Para Lévinas, a situação do discurso consiste no fato de que a linguagem chega como um endereçamento que não desejamos e pelo qual somos, num sentido original, capturados, para não dizer – segundo os termos do próprio Lévinas – feitos cativos. Portanto, já há uma violência quando somos remetidos a um discurso, nomeados, submetidos a uma série de imposições, compelidos a responder uma alteridade exigente. Ninguém pode controlar os termos segundo os quais o discurso nos é remetido, pelo menos não em sua forma fundamental. Ser submetido ao discurso é, já de início, ser despido de vontades e sentir esta privação como base de sua própria situação no discurso (BUTLER, 2011, pg. 23).

Essa ambivalência que pontua a noção de ética no pensamento de Lévinas - e perpassa a condição do discurso - é entendida por Judith Butler como identificável às disputas políticas, já que, em seus termos, a esfera política é aquela onde há mais de dois sujeitos contracenando na mesma cena. É a partir do pressuposto da querela política que Butler aborda o problema da representação. Encarando a representação como lugar de disputas e enquadramentos constituídos por molduras que atuam sobre eles, a autora situa mais precisamente a representação como um terreno onde práticas de “humanização” e “desumanização” se alternam incessantemente. Ela discute a representação a partir da noção de rosto elaborada por Lévinas, lembrando que, para o filósofo, o rosto é a condição primeira para que haja humanização. Então, pensar nos termos de Lévinas é assumir que há uma relação estreita entre representação e humanização. Se não matar é o compromisso ético diante do outro, o desafio da representação da alteridade também comporta uma questão ética da mesma natureza. É nesse sentido que Butler indaga se haveria a possibilidade de se representar humanamente o outro.

Para levar adiante essa indagação crucial, Butler introduz a noção de “não representatividade”. Para ela, somente a “não representação” ou uma “representação fraturada” fariam surgir os traços do rosto no sentido levinasiano - portador dos ecos do lamento, dos ruídos agônicos da vida precária. Para que a representação possa figurar o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, sofrer alguma fratura, mas, sobretudo, mostrar sua falha, assumindo sua impossibilidade. Isso porque o rosto levinasiano

(incomensurável) não deixaria margem para uma “representação direta”, conforme escreve Butler:

Há uma visão levinasiana segundo a qual existe um “rostro” que nenhum rosto pode exaurir completamente, o rosto entendido como sofrimento humano, como um clamor do sofrimento humano do qual não é possível ter uma representação direta (...) Nesse sentido, a figura delinea a incomensurabilidade do rosto com qualquer coisa que seja aquilo que ele represente. Estritamente falando, portanto, o rosto não representa nada, no sentido de que falha na captura e entrega daquilo a que ele se oferece (BUTLER, 2011, pgs. 26-27).

Nesse ponto, pois, a conclusão imediata é de que se o próprio rosto não pode exprimir fielmente aquilo que é o humano, a representação do rosto (em termos humanizados) tampouco daria conta dessa equação impossível. Há algo no humano que é irrepresentável. Para Judith Butler, o humano não pode ser representado. Ao contrário: “o humano é indiretamente afirmado exatamente nessa disjunção que torna a representação impossível, e essa disjunção é exprimida na representação impossível” (BUTLER, 2011, pg. 27).

A dificuldade irreconciliável de representar o outro deve ser absorvida na representação para que ela funcione, para que seja humanizada. Mas o rosto não se apaga nessa disjunção, nessa fratura da representação; ele se constitui justamente nessa possibilidade. “Nesse sentido, o humano não é identificado com aquilo que é representado, mas, da mesma forma, não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita qualquer prática representacional” (BUTLER, 2011, pg. 27).

Para Lévinas, se o humano é capturado pela imagem numa representação que se oferece como completa, exemplar, portadora daquilo que ela representa, é algo mesmo do humano que se perde nessa construção. Como nota Butler, o rosto assim ofertado (de modo exemplar) esconde o sofrimento humano e o som da própria vida precária. O rosto, nesse caso, se torna desumanizado, desfigurado, cindido do significado do rosto, ao menos na concepção levinasiana.

Entretanto, a autora ressalta que seria equivocado buscar imagens corretas e verdadeiras por meio das quais a realidade será exprimida: “a realidade não é exprimida por aquilo que está representado no interior da imagem, mas sim por meio do desafio à representação que a realidade entrega” (BUTLER, 2011, pg. 28).

A partir dessa discussão é que buscaremos, na análise aos filmes, tentar compreender em que termos se deu a aparição da singularidade nas encenações em torno do cotidiano e da vida ordinária.

2. Apontamentos metodológicos

2.1. O deslocamento da representação para a noção de singularidade: a *mise-en-scène* como um olhar para o mundo

A discussão em torno do rosto em Lévinas, pensada nos termos de uma relação com a alteridade absoluta, sempre convocada pelo Outro-no-Mesmo, revela a dimensão constitutiva e aguda da problemática que envolve o encontro com o próximo e que tem por base, justamente, a assimetria inerente ao espaço intersubjetivo. Estar face a face com o outro é ser convocado à responsabilidade ética que me institui como eu. O rosto, inominável, é, pois, aquilo que coloca à prova toda a possibilidade de representação. Como codificar (por meio da representação) o rosto, que não pode ser nomeado, que existe antes mesmo da elaboração verbal e surge como um acontecimento da ordem de um arrombamento, de uma epifania? Essa indagação nos coloca diante de uma constatação crucial: é a singularidade ou o caráter epifânico do rosto que resiste a toda representação. Nos termos de Deleuze (1997), o ser possuidor de singularidade ou de “originalidade” é justamente aquele que se desvia das “particularidades” para alcançar a liberdade:

O que resta às almas, contudo, quando já não se aferram a particularidades, o que as impede então de fundir-se num todo? Resta-lhes precisamente sua “originalidade”, quer dizer, um som que cada uma *emite*, como um ritornelo no limite da linguagem, mas que só emite quando toma a estrada (ou o mar) com o próprio corpo, quando leva a vida sem buscar salvação, quando empreende sua viagem encarnada sem objetivo particular e então encontra o outro viajante, a quem reconhece pelo som (Deleuze, 1997, pg. 101).

É nesse sentido que a originalidade toma também o caráter de uma liberdade que se afirma como “uma moral da vida em que a alma só se realiza quando pega a estrada (...) sem jamais tentar salvar outras almas, desviando-se dos que emitem um som demasiado autoritário ou gemente demais, formando com seus iguais acordos/acordes mesmo fugidios e não-resolvidos” (LAWRENCE *apud* Deleuze, 1997, pg. 101).

Essas reflexões nos aproximam da questão que problematizamos nessa pesquisa, isto é: como os filmes reunidos no corpus inscreveram a singularidade, ao figurar a vida comum? Não nos propomos encontrar a resolução para o problema da representação

versus singularidade. Ao contrário, assumimos que a relação entre representação e singularidade é quase paradoxal, de modo que a representação parece sempre estar a dever à singularidade – que poderia ser entendida como uma forma de liberdade.

Nossa suposição é de que, se a singularidade comparece nos filmes que estudamos, esse aparecer se dá de maneira fugidia, tornando-se mais perceptível a partir dos resíduos, dos rastros, a partir daquilo que escapa, quando os filmes conseguem suspender uma codificação mais pronunciada. A ideia subjacente aqui é a de que a singularidade, se representada, se tornará fatalmente objeto de generalizações e determinações, sejam sociais, de classe, de grupos, muitas vezes recebendo significações unívocas – até porque é preciso considerar a condição de possibilidade para que a representação aconteça: entre outros fatores, ela deve se valer de convenções já cristalizadas para produzir significado. Lembremos que os próprios regimes expressivos e estilísticos são recobertos por convenções, em contextos históricos particulares. Ao mesmo tempo, a representação não pode prescindir da técnica, que inevitavelmente corresponderá a uma gramática, a modos de fazer já estabelecidos e a regras que se firmaram ao longo do tempo, portando códigos facilmente assimiláveis pelo público. Como destaca David Bordwell (2008), por mais inventivos que sejam os cineastas, em diferentes épocas e contextos, seus trabalhos estarão sempre vinculados a uma gramática quando pretendem contar uma estória por meio das imagens:

(...) Por boas razões históricas, os filmes fora das vanguardas mais radicais apresentam imagens reconhecíveis em composições de fácil leitura, editadas segundo os princípios da continuidade. Ou seja, as inovações estilísticas de um filme se destacam sobre um pano de fundo da prática rotineira. É isso que devemos esperar, se os diretores têm uma concepção de estilo como repetição e transformação cumulativas, fundadas em esquemas conhecidos. A maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente (BORDWELL, 2008, pg. 324).

David Bordwell, nesse caso, refere-se a filmes guiados pelos princípios da narrativa clássica, ou que talvez sejam mais vinculados ao chamado cinema *mainstream* ou comercial, que adotam padrões e normas rigorosas de encenação e convenções cinematográficas já bastante familiares para público, muitas vezes ligadas a gêneros²⁰.

²⁰ Jacques Aumont (2006) mostra como o classicismo hollywoodiano “insistiu obstinadamente em narrativas lógicas, em que o espectador está sempre a receber a explicação daquilo que vê e ouve, em que não tem que se esforçar muito para adivinhar ou perceber o encadear dos acontecimentos”. O autor ressalta que tal forma de conceber os filmes, desde sempre, foi imposta pelos produtores, preocupados com os argumentos coerentes: “Kristin Thompson viu essa exigência como base de todo o estilo clássico

Por outro lado, é sabido que diretores mais inventivos apostam em experimentações e criam estilos próprios de fazer filmes, mas sem, contudo, desvencilhar-se totalmente das normas estabelecidas. “A inovação está intimamente vinculada à regra, que, mesmo sendo um fator restritivo da ação, promove singularidades artísticas (BORDWELL, 2008, pg. 325). De qualquer modo, considerando que e as regras existem, elas se tornam uma baliza a partir do qual se posicionam os cineastas, tornando-se um modelo para muitos deles e um desafio a ser superado para tantos outros. Bordwell tangencia essa questão, ao analisar a encenação de quatro diretores que se tornaram referência em diferentes países: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theodoros Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien. Esses diretores, ao consolidar práticas e estilos próprios, em muitos momentos competiram, distanciaram-se ou apropriaram-se de práticas já incorporadas por seus antecessores ou contemporâneos do cinema:

Feuillade, ao que tudo indica, assimilou procedimentos fundados na continuidade do cinema americano e europeu. Mizoguchi enxergou Wyler como rival e, quem sabe também, Von Sternberg. Angelopoulos via filmes da Cinemateca de Paris e se inspirou em Antonioni. Com seu parceiro Chen Kun-hou, Hou Hsiao-hsien aprendeu o que podia e o que não podia realizar na indústria cinematográfica de Taiwan nos anos 1980. A competição com os mais jovens no terreno das regras, que ele ajudou a formular, parece ter tido o efeito de empurrar Hou para as transformações em seu estilo. Os problemas e as soluções são compartilhados pela comunidade de criadores (BORDWELL, 2008, pg. 326).

Chamamos a atenção para esse fator das práticas e da técnica, pois sabemos que a representação não pode abrir mão de se expressar a partir de convenções ligadas aos regimes expressivos, até mesmo porque aquilo que é considerado conteúdo num filme ganha forma por meio dos recursos estilísticos e das técnicas cinematográficas já existentes, e que se tornaram consagradas, tendo aberto caminho para que os códigos da linguagem do cinema sejam reconhecidos e assimilados no processo de leitura dos filmes.

No caso dessa pesquisa, o que nos interessa é justamente esse terreno tensionado entre os limites da representação (que se constitui a partir das convenções) e a aparição de frestas que dão a ver a singularidade dos mundos habitados pelos personagens. Se a representação é aquilo que determina, que codifica e enquadra, e se estamos interessados em nos aproximar dos traços singulares dos sujeitos filmados, então nossa

de Hollywood; cita, por exemplo, este conselho - se você tem uma intriga muito boa, como uma jóia, dê-lhe o estojo de continuidade que ela merece. Não a afogue no alcatrão de uma ação sem ligações (*raccords*)” (AUMONT, 2006, pg. 47).

tarefa será identificar o que excede as categorizações demasiado rigorosas, buscando ressaltar as variáveis que conformam o mundo nas cenas, deixando ver os atributos daquele que o habita. Assim, buscaremos encontrar nos filmes aquilo que resiste à forma generalizante. Nesse sentido, não nos cabe outro caminho senão uma análise detida às encenações propostas pelos realizadores. Nossa busca será a de analisar e descrever como cada encenação faz aparecer ou cria o universo dos sujeitos filmados. Aqui estamos utilizando o termo “encenação” em seu sentido mais corrente, ou seja, aquele que, para além de modificações históricas ou leituras diversas feitas por críticos e autores, sintetiza o que se coloca no cerne do conceito: filmar pessoas a expressarem-se num espaço e tempo determinado (AUMONT, 2006).

A opção em investigar as encenações como momentos possíveis de aparição do singular nos leva a admitir que a singularidade não é por inteiro indizível. Se detivemo-nos na caracterização daquela alteridade absoluta proposta por Lévinas foi muito mais com o intuito de indicar a complexidade da relação do “um com o outro”. Nossa proposta se filia ao ponto de vista de Judith Butler (2011), para quem há uma chance de representar humanamente o rosto do outro desde que algo resista à representação, desde que ela seja fraturada e possibilite ao outro dizer ou apresentar algo de si, ainda que sob a ameaça das convenções ou da generalização.

Para tanto, imaginamos um trajeto metodológico que nos permita passar da dimensão teórico-especulativa para uma dimensão analítica, servindo-nos de noções que alcancem a materialidade fílmica e a especificidade da escritura das obras.

Como adiantamos no Capítulo anterior, propomos o deslocamento da noção de representação para a noção de singularidade “como figura lógica e categórica estética para dar conta da aparição dos sujeitos ordinários no filme documentário” (GUIMARÃES, 2006a), mas ampliando esse olhar também para as ficções. Sair do terreno da representação para investir na singularidade como figura lógica e categórica será, pois, concentrar nossa atenção na *mise-en-scène* dos filmes. Como já destacamos, a *mise-en-scène* nos três casos se abre à vida ordinária, à “fala do mundo”, exibindo processos ou lampejos da singularidade dos sujeitos filmados. Trata-se de encenações que privilegiam, de maneiras distintas, a peculiaridade das formas de vida dos personagens.

O cotidiano manifesto nos filmes é construído nas encenações, que são coladas à vida, investindo muito mais em mostrar os ritmos e pedaços do cotidiano, a partir de situações episódicas. É nesse sentido que se impõe a força construtiva da encenação.

Nesses filmes, por mais que as cenas da vida comum pareçam ser tomadas como se estivessem acontecendo sem a presença de uma câmera, ao estilo “a vida como ela é” (quando entramos numa cena que já está em andamento) e os personagens estejam bastante à vontade em seus hábitos e gestos mais corriqueiros, sabemos que uma câmera foi posicionada, que um ponto de vista foi privilegiado, que um ritmo e uma duração foram impressos, que se planejou as entradas e saídas de campo e que, portanto, as texturas da existência comum a que tivemos acesso foram configuradas a partir de escolhas. Do mesmo modo, o sistema de representação mais contido que caracteriza os três filmes, valendo-se, sobretudo, de tempos lacunares e ações mínimas dentro do quadro, conduzem o espectador a adotar uma atitude mais contemplativa diante da vida ordinária. É justamente essa quase “inércia” narrativa que destitui os momentos de clímax e propicia o aparecer de instantes de beleza muda e fugidia. E por mais que tais cenas estejam repletas de situações que aparentemente aconteceram ao acaso (tal é a dimensão que a vida prosaica imprime na cena), sabemos que houve a direção e o trabalho definitivo da *mise-en-scène*.

Com atenção a todos esses elementos, buscaremos compreender como os cineastas mostram a vida ordinária, valendo-se da escritura que acionam. Já sabemos aquilo que a *mise-en-scène* social requeria para figurar o outro de classe no moderno cinema brasileiro – naquele que se tornou um dos maiores paradigmas representacionais do cinema já realizado no país -, quando a encenação trazia marcas muito fortes do lugar social e de classe dos sujeitos filmados. No que tange à produção documental do período, nos anos 1960, ganhou força no Brasil a tendência denominada pelo teórico Jean-Claude Bernardet “modelo sociológico”. Os filmes filiados por Bernardet a esse modelo (que teve seu apogeu nos anos de 1964 e 1965) buscavam compreender a vida social por meio dos fatores sociológicos, centrando-se nas condições proletárias de trabalho. A proximidade com o universo filmado se dava, sobretudo, a partir da interpelação ao “outro de classe”, outro aqui posicionado em relação aos realizadores e ao público, como os proletários, camponeses, operários, pobres, excluídos e marginalizados. O intuito maior dos documentaristas era o de fazer emergir a “voz do outro”, desvelando suas falas, tradições e cultura. A marca fundamental do processo de aproximação no período configurava um misto de “interação” e de “observação”, que gerou uma forma híbrida que ora buscava “dar a voz” ao outro por meio das entrevistas; ora buscava interpretar as situações, por meio do comentário do narrador, montagem retórica e falas de autoridades e especialistas (Lins e Mesquita, 2008).

Já a maior parte da produção ficcional do período, ao exibir grande interesse pelas questões sociais e pelas classes populares, adquiriu um discurso totalizante, articulador das experiências de trabalho, pobreza e migração com o objetivo último de focalizar os problemas de classe e da nação (XAVIER, 2001a; 2009). Muitos filmes gravitaram em torno do nacional-popular e os movimentos prevaletentes de então, sobretudo o Cinema Novo, primaram por uma consciência nacional a construir, tendo sempre como pressuposto o horizonte de “justiça social” e “libertação nacional” (XAVIER, 2001a). Desse modo, a encenação ligada a essa produção abrigou personagens que representavam o povo e, muitas vezes, que traziam as formas de consciência do oprimido (no questionamento de certa índole cordial e pacífica), colocando em jogo a discussão do país real e da alteridade, bem como as formações sociais e as relações de poder. Como ressalta Ismail Xavier (2000), naquele momento o cinema promovia uma interligação entre “ser social, economia e caráter”, elementos permeados pela questão central da ideologia. Muitas das encenações traziam representantes de classe ou de projetos históricos, como camponeses e proletários – e não por acaso em alguns dos filmes mais emblemáticos do período, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste o polígono das secas e o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime da propriedade de terra, a revolução” (XAVIER, 2001a, pg. 47).

Se compararmos a representação da alteridade nos dias de hoje - flagrada nos modos da vida ordinária – com essa que se deu nos anos 1960, surge uma pergunta inquietante: a *mise-en-scène* do cotidiano não ofereceria o risco de apagar as desigualdades e diferenças que constituem o mundo social numa escala mais ampliada, para além dos espaços domésticos e das ações, hábitos e práticas da vida de todos os dias? O foco concentrado na afirmação da singularidade não deixaria de lado outras diferenças (de classe, de posição social) que configuram igualmente a vida dos personagens? Parece-nos que uma boa maneira de tentar responder a essas questões é determo-nos da peculiaridade das *mise-en-scènes*.

No que diz respeito à forma, sabemos que os processos relativos à *mise-en-scène* não poderão, sozinhos, explicar o todo dos filmes. Procedimentos como a planificação²¹, por exemplo, também cooperam para o desenvolvimento da narrativa e

²¹ “*Découpage*”, no original. O termo designa no vocabulário cinematográfico a divisão de várias cenas do argumento em planos a filmar, última fase da preparação do filme no papel. Em português esse

para a concepção formal. Vincent Amiel (2010) descreve a planificação como uma maneira de ordenação da dramaturgia imagética:

(...) mais especificamente ligada às características do cinema, pode existir também uma ordem de apresentação própria à dramaturgia das imagens. Uma forma, não de descrever a ação, mas de balizar o seu curso através de uma escolha de pontos de vista. Um grande plano aqui, em seguida um movimento de câmara a acompanhar um gesto, um contracampo num quarto vazio, etc. Estas são já escolhas cinematográficas, indissociáveis da imagem que delas resultará. Através dessas escolhas, que só podem ser compreendidas em relação a uma continuidade, esboça-se uma verdadeira escrita fílmica, pela qual o espectador é apanhado, conduzido, como seria pela sintaxe de uma frase. Esta forma de composição das sequências, que toda a gente qualifica como montagem, é conveniente designá-la como planificação (AMIEL, 2010, pg. 13).

A *mise-en-scène* é o momento em que os diretores lançam mão da planificação, procedimento que entra em relação direta com a montagem²². Em um filme, *mise-en-scène* e montagem estabelecem relações bastante próximas, dificultando, por vezes, o trabalho de análise, pois sempre se pode titubear entre o momento em que começa um processo e termina o outro. Como nota David Bordwell “certos padrões da *mise-en-scène* se ajustam a padrões correspondentes da montagem” (BORDWELL, 2008, pg. 30). O autor não chega a estabelecer uma separação rigorosa entre planificação e montagem. Contudo, em seu livro dedicado à encenação no cinema, o autor apresenta análises fílmicas sobre diretores consagrados como Theodoros Angelopoulos e, ao descrever o processo de criação deste cineasta, Bordwell exemplifica como, nele, a encenação, ao prever o tempo dos planos, teve como consequência a supressão da montagem:

Na primeira trilogia de sua fase humanista, encurtou os planos, como se a rapidez funcionasse melhor para uma psicologia mais personalizada: a duração média dos planos era de 66 segundos em *Viagem a Citera*, de 78

procedimento costuma chamar-se planificação. Tendo passado do campo da realização ao dos estudos cinematográficos, o termo refere também de modo mais genérico a estrutura do filme enquanto série de planos e sequências” (AMIEL, 2010, pg. 14).

²²O papel da planificação é definir um lugar para a colocação da câmara, bem como os pontos de vista que essa câmara assumirá. Isso significa que, no momento mesmo da tomada, já se está operando alguma forma de montagem, que modula e modela os tempos, modificando os pontos de vista infinitamente, se necessário for. Como nota Ismail Xavier (1977), a planificação é o processo de decomposição do filme e diz respeito ao planejamento da filmagem: a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes. Assim, planificação pressupõe montagem – sendo os dois procedimentos logicamente equivalentes. O uso dos dois termos para designar o processo deve-se mais a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde a planificação identifica-se com a fase de confecção do filme e montagem é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos na pós-produção. Contudo, tanto a planificação quanto a montagem correspondem à construção de um espaço-tempo próprio ao cinema.

segundos em *Os apicultores* e de 82 em *Paisagem na neblina*. Então, a duração dos planos começou a aumentar: *O passo suspenso da cegonha* tem uma média de 116 segundos, *O olhar de Ulysses* tem 103 e *A eternidade em um dia* tem 121 segundos. A despeito dessas flutuações, o que permanece em todo o filme é a extraordinária façanha de evitar a montagem” (BORDWELL, 2008, pg. 211).

A *mise-en-scène*, porém, não se confunde com a planificação; ela é o elemento principal da encenação, como esclarece Jacques Aumont:

A planificação não é a encenação, pois esta implica decisões diferentes das relativas à localização da câmera e à duração do plano (é necessário organizar as deslocamentos, os movimentos, a “coreografia” dos corpos dos atores, os ritmos de elocução, os olhares, e além disso, é preciso pensar na cenografia, no guarda-roupa e na iluminação). Mas a expressão de Rohmer, “nervo da encenação”, é esclarecedora quanto à concepção clássica, para a qual, com efeito, uma encenação de cinema se define, inseparavelmente, pelo ponto de vista adotado sobre a ação e pela própria ação. Sem planificação, a encenação de cinema estaria condenada a ser indefinidamente o decalque da encenação de teatro (entre outras coisas, a impedir a ubiqüidade do ponto de vista), ou a fazer a câmera dar reviravoltas de qualquer maneira (...) A planificação é o instrumento que permite responder a todas essas exigências: respeita a ação, mas autoriza o ponto de vista; distribui os pontos de vista de maneira a parecerem pontos de vista reais (uma atenção realmente centrada no mundo) (AUMONT, 2006, pg. 51).

De que modo cada filme emprega tais recursos expressivos, somente poderemos avaliar após as análises a cada um deles. Já é sabido que alguns cineastas optam pela modulação da cena dentro do plano, outros acionam mais fortemente essa modulação na montagem. Alguns críticos consideram, inclusive, que não se nota diferenças muito acentuadas entre essas etapas, como escreveu Jean Mitry, em 1963: “Para um verdadeiro autor de filmes, não há diferença essencial entre a planificação, a encenação e a montagem. São três fases diferentes de uma mesma operação criadora” (MITRY, *apud* AUMONT, 2006, pg. 115).

Julgamos que a *mise-en-scène* tem uma importância crucial porque ela ocupa uma função distributiva, disseminadora de recursos, sem, entretanto, tornar-se determinante. A *mise-en-scène* não explica o todo do filme, mas tampouco poderíamos abrir mão de seus procedimentos para explicar esse todo. É assim que vamos nos valer da *mise-en-scène* para identificar quais elementos, forças, e que tipo de regulação compõe a cena fílmica. Quais traços o filme escolhe, como ele os seleciona e organiza; como o filme compõe e distribui os recursos imagéticos e sonoros, propondo a significação e a figuração do outro? Buscaremos identificar a força estruturante que a *mise-en-scène* exerce sobre o filme e os efeitos alcançados, sem desconsiderar outros

possíveis recursos de análise que revelem as relações em jogo na cena. O que importa é perceber como os componentes da *mise-en-scène* entram em relação e produzem certa pregnância de sentido, enquanto o filme se constitui diante do espectador. A *mise-en-scène* é justamente o momento em que elementos distintos entram em jogo, dando a ver as escolhas do realizador. Por isso, na análise aos filmes, descreveremos a cena, à medida que ela se desenvolve.

Para melhor compreendermos o conceito de *mise-en-scène*, é importante retomarmos as atualizações que ele sofreu ao longo dos anos. A noção de *mise-en-scène* foi alvo de diferentes entendimentos durante toda a história do cinema e, ainda hoje, há oscilações entre as definições propostas por diversos pesquisadores. David Bordwell (2008) se detém sobre o que ele considera o coração da estilística cinematográfica: a variante da *mise-en-scène*, que, para ele, é a encenação (onde se distingue o estilo de cada cineasta). Segundo Bordwell, situando-se no cerne da *mise-en-scène* e abarcando o sentido técnico do termo estariam a iluminação, o cenário, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro; ou seja, toda a composição estilística da imagem que se estabelece *dentro* do plano, embora o autor não negligencie também a ligação *entre* os planos. Ao adotar esse sentido mais fechado para o conceito de *mise-en-scène*, Bordwell se afasta de críticos e pesquisadores que extrapolam esses elementos para englobar, ainda, a criação dos movimentos de câmera, a distribuição dos corpos no quadro, a continuidade espacial e temporal e os efeitos de profundidade de campo.

Bordwell afirma que a noção de encenação cinematográfica que utiliza é tributária da noção de *mise-en-scène*, mas ressalta a distinção que sustenta seu ponto de vista: se a *mise-en-scène* é o lugar dos elementos que estão *dentro* do plano, o gesto de direção que cria os movimentos de câmera e a projeção do espaço em perspectiva se situaria, justamente, na encenação:

Alguns críticos incluiriam movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado. Três dos meus cineastas coordenam o movimento de câmera com a *mise-en-shot*. Desse modo, o que se considera a imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo (...) (BORDWELL, 2008, pg. 36).

Sem estabelecer uma distinção entre os termos *mise-en-scène* e encenação, e até mesmo utilizando-os indistintamente, Jacques Aumont (2003, 2006) privilegia uma

contextualização histórica do termo *mise-en-scène*²³. Ele considera a *mise-en-scène* em sua herança recebida da estética teatral, quando “o Cinematógrafo propunha caricaturas do teatro, com atores privados da dicção e reduzidos à pantomima, cenários indigentes e câmera imóvel” (AUMONT e MARIE, 2003, pg. 79). Entretanto, diz Aumont, o cinema pouco a pouco alcançaria sua especificidade, desenvolvendo, uma a uma, as características de sua arte, e, por isso mesmo, o termo *mise-en-scène* veio a incorporar novos sentidos: “O primeiro sentido de direção (*mise-en-scène*) permaneceu, portanto, por muito tempo ligado a sua origem teatral, para designar o fato de fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos” (AUMONT e MARIE, 2003, pg. 80). Contudo, algumas décadas mais tarde, com o fim do chamado primeiro cinema (1895-1940), período em que o meio esteve submetido ao visual (pintura) e ao teatro (nos primeiros anos do cinema sonoro) a arte cinematográfica adquire autonomia. Com o início do “segundo cinema”, no pós-guerra, o cineasta conquista maior liberdade e já pode esboçar sua expressão pessoal (um ponto de vista sobre a estória contada): é possível imaginar o mundo e filmá-lo como ele é (deixando que os lugares, coisas e pessoas falem). Em verdade, sugere Aumont, tudo isso significa recriar o mundo, quando o cineasta imprime um olhar (mais contundente ou mais discreto) sobre as situações, valendo-se da mobilidade da câmera e da possibilidade de encadear os acontecimentos de maneira expressiva. Agora, o cinema modula os tempos, criando o passado e o futuro; o cineasta é o enunciador – ele fabrica, desenvolve e domina os acontecimentos da ação. Aqui, o cinema encontra sua especificidade: ele faz aparecer a verdade e garante a presença direta do mundo (AUMONT, 2006). Nesse momento, a noção de *mise-en-scène* passa a designar o que a arte cinematográfica possui de mais peculiar:

Foi no contexto bem diferente do pós-guerra que retornaria a noção de direção, para designar, dessa vez, não mais o teatro nos filmes, mas, ao contrário: aquilo que no cinema escapa a qualquer referência artística

²³ Jacques Aumont e Michel Marie, no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2003) designam o termo *Mise-en-scène* precisamente como Direção, conforme se segue: “Direção (*Mise en scène*): Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (1874) seria chamado diretor (“*metteur*” *en scène*) (...) de modo abusivo, talvez, mas eficaz, a expressão *mise-en-scène* tornou-se, portanto, nos empregos críticos em língua francesa (e também inglesa, tendo a palavra passado tal e qual para o vocabulário anglo-saxão), uma noção central da arte do filme. Ela é corretamente utilizada, por exemplo, à propósito de formas de cinema em que não há, propriamente falando, nem cena, nem atores, nem texto a ser dito (por exemplo, documentário ou filme caseiro amador)” (AUMONT e MARIE, 2003, pg. 80). Adotando a prescrição de Jacques Aumont, utilizamos nessa pesquisa os termos *mise-en-scène* e encenação, de modo indistinto, todas as vezes que nos referirmos à direção da cena fílmica.

performada, o que só pertence a ele (e portanto – velha obsessão da crítica – o que define sua especificidade). A direção, nesse segundo sentido, foi o corolário de um certo número de idéias da crítica, sobretudo francesa, da década de 1950: a idéia de autor de filmes; a idéia do cinema como arte dos corpos figurados em seu “verdadeiro” meio, uma arte paradoxal da evidenciação da beleza do mundo real, uma certa idéia do cinema como arte da captação de momentos de graça e de verdade, por comportamentos e por gestos reproduzidos, tais e quais, graças à virtude de veracidade da câmera (AUMONT e MARIE, 2003, pg. 80).

Para além de querelas, críticas e desentendimentos sobre qual significado abarcaria a noção de *mise-en-scène* depois de 1945, o certo é que aquele sentido inicial, do teatro, seria quase que completamente abandonado. Nem os defensores de um cinema menos intervencionista possível (Bazin), nem os que preferiam “escrever com as imagens” (Bresson, Astruc) puderam mais aceitar a noção de encenação como vigorara até então. Instituída a política de autores²⁴ - mesmo considerando-se as diferenças abissais entre os estilos e os projetos dos mais variados diretores em todo o mundo durante as décadas vindouras, um fato não poderia mais ser negado: a encenação se tornara “a ciência do ponto de vista variável” (AUMONT, 2006, pg. 110), do gosto pelas imagens, da recriação de mundo por meio delas e do exercício cada vez mais presente do olhar. “Toda a história do segundo cinema (e do terceiro, se o conseguimos distinguir) é a história da luta entre a concepção idealizada, absolutizada, fetichizada por alguns, e a concepção (que lhe não é *à priori* antagônica), do autor” (AUMONT, 2006, pg. 125)²⁵. De todo modo, como bem sintetiza Jacques Aumont, a encenação nunca

²⁴ “Uma fração importante da crítica francesa, no interior da *Cahiers do Cinéma*, defendeu, na década de 1950, a idéia – bem paradoxal, na ocasião – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios. Essa linha crítica, e as escolhas que dela resultaram (por exemplo William Wyler contra John Ford, ou de maneira mais fecunda, Howard Hawks e Alfred Hitchcock contra Fred Zinneman ou William Wellman), foi a chamada política de autores” (AUMONT e MARIE, 2003, pg. 235).

²⁵ Sobre esse tópico, Jacques Aumont relata como um consenso sobre o que deveria ser adotado ou mesmo considerado como encenação depois da política de autores, da Nouvelle Vague, dos novos cinemas que se estabeleceram durante as décadas de 50 e 60, tornou-se algo praticamente impossível: “Para Bazin, a encenação devia ser substituída, com vantagem, pelo exercício cada vez mais presente do olhar (a problemática do quadro, no fundo, é a primeira e a última das problemáticas bazinianas); para os outros dois (Bresson e Astruc) a encenação lembrava demasiado a *Comédie-Française* e a gesticulação dos comediantes. Neste plano, a escola dos *Cahiers* desempenhou um papel complexo por causa da multiplicidade das escolhas estéticas que avalizava. Já o disse à propósito de Rivette – capaz de defender tanto o classicismo de Hawks (e a sua profunda teatralidade) como a modernidade de Rossellini, que substituíra definitivamente a encenação por ideais de dispositivos que valem para todo um filme e permitem não dar excessiva importância aos pormenores da realização. Poderíamos dizer o mesmo de Jean-Luc Godard, que defendia, em simultâneo, a planificação clássica, a encenação como exercício de um olhar e de uma subjetividade (no fundo, muito mais próximo das posições de Bazin) e a montagem como instrumento emocional insuperável. Poderíamos estender essa observação a toda a Nouvelle Vague, cujo único credo comum era o culto da referência (citada ou dissimulada) às obras marcantes do passado – Hitchcock e Lang para Claude Chabrol, Ophüls e Lubitsch para François Truffaut, Murnau e Rossellini

deixaria de ser considerada, desde aquele momento fecundo da história do cinema até os dias atuais, a instituição de “um ato sobre uma cena”. A encenação soube resistir ao tempo e, nos cinquenta anos seguintes, se manteve presente, a despeito de enfrentar mudanças estilísticas, técnicas e ideológicas. É fato que alguns defenderam que o domínio da encenação era o do cálculo, da inteligência – quando a cena deveria ser submetida a uma organização e a um projeto mental. Numa posição antagônica a essa, havia aqueles que acreditavam na encenação como uma “presentificação”, como revelação, onde deveria prevalecer na cena a presença do mundo e o seu “ser-aí”, inflexível, dominado pela força das coisas existentes (AUMONT, 2006).

Para Aumont, esse paradoxo entre ponto de vista (enquadramento) e a revelação (contemplação) se situa na base mesmo do cinema e se evidenciou desde o tempo mítico de sua invenção, na famosa cena da saída dos trabalhadores da fábrica, realizada pelos Lumière. Para o autor, o gesto do realizador já não poderia ser pensado somente pela via do cálculo, mas também da “aventura”, já que o cinema:

é um “avatar do olhar móvel e indefinidamente variável; a encenação - teatro ou não, pintura ou não – foi o domínio privilegiado da efetivação desse olhar. Mas o cinema é também, de forma mais obscura, o lugar e o instrumento de um aparecimento, de improviso e em parte não dominado, de algo mais do que a vista enquadrada, de algo que provém do real, que o manifesta (evidentemente sem o poder “enquadrar”) (AUMONT, 2006, pg. 121).

A *mise-en-scène*, enfim, pode ser considerada a dimensão onde são estabelecidas as escolhas do realizador, mas também onde se insinua o acaso e o inesperado. Assim, parecem pesar na mesma balança o cálculo e a surpresa, sendo a filmagem o momento de equalização desses elementos. Dito de outro modo, a encenação é o momento privilegiado de se lançar um olhar ao mundo, fazendo algo aparecer - como o efeito de um acordo entre a ação e o mundo.

Tomaremos a *mise-en-scène* dos filmes como esse olhar lançado ao mundo que emoldura os universos dos sujeitos filmados. No corpo-a-corpo com os filmes queremos conhecer o que cada um deles propõe como criação de mundo, a partir dos recursos agenciados pela *mise-en-scène*. Como já sugerimos, toda representação da alteridade é também uma *mise-en-scène* da alteridade, e, nesse sentido, cada filme encontra sua forma peculiar de acionar recursos expressivos e criar suas próprias equações entre câmera, corpo e quadro. Ao invés de situar a *mise-en-scène* como um modelo geral ou

para Éric Rohmer, os mesmos e mais alguns para Godard -, mas cujos primeiros filmes eram encenados, inclusive no sentido inicial da organização das ações e dos diálogos” (AUMONT, 2006, pg. 109).

uma metodologia categórica de trabalho de onde partiríamos para compreender os filmes, nossa opção será a de tentar encontrar, nos filmes, os diretores e seus gestos, observando o terreno circunscrito da encenação, bem como os termos da relação que se coloca em jogo nas narrativas. Buscaremos identificar as figuras de *mise-en-scène* articuladas pelos filmes, bem como os mundos que elas criam.

3. *Avenida Brasília Formosa* – ou o espaço cristalino

Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica. Sua agitação é um inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares (CERTEAU, 2011, pg. 163).

Em *Avenida Brasília Formosa* (2010), o diretor pernambucano Gabriel Mascaro retoma a crítica acirrada à verticalização da orla do Recife, discussão que já manifestara, em outra chave, em seu filme anterior, *Um lugar ao sol* (2009). As duas produções apresentam diferenças formais e de abordagem importantes, mas têm em comum a denúncia às políticas de urbanização, à especulação imobiliária desenfreada no Recife e à falta de planejamento da cidade²⁶. A comunidade que surge em *Avenida Brasília Formosa* é aquela oriunda da Brasília Teimosa, localidade que se tornou um dos marcos da reurbanização no Brasil em 2001, quando a população moradora da grande favela de palafitas à beira-mar foi deslocada para a avenida que dá título ao filme. O processo se concretizou com a remoção dos moradores das áreas de risco de Brasília Teimosa, Vila Vintém e Poeirão para o Residencial Cordeiro. Na paisagem da orla surgiram enormes torres residências, onde foram instalados os apartamentos mais valorizados da cidade (FIG 1).

²⁶ Os filmes de Gabriel Mascaro dividem sua preocupação com outras produções pernambucanas que repudiam a verticalização do Recife, como *Praça Walt Disney* (Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2011), *Recife Frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009) e o mais recente longa de ficção do mesmo diretor, *O som ao redor* (2012). Uma discussão mais aprofundada a respeito de *O som ao redor* pode ser encontrada no artigo *Medo e Experiência Urbana: breve análise de O som ao redor*, de Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano, disponível em www.socine.org.br/rebeca/tematica.asp?C%F3digo=135



FIG 1 - Plano geral do bairro: contrastes

Se o ímpeto de *Avenida Brasília Formosa* é discutir a questão urbana, o diretor escolhe, para isto, um ponto de vista bem definido: a partir da experiência dos próprios moradores do bairro, mostrando seu mundo e os modos de aderência a ele. No mesmo gesto, o filme revela os impactos da reurbanização sobre as vidas e o *habitus* de seus moradores – costumes, modos de fala, mediações culturais próprias à comunidade, espaços de pertencimento, ritmos e entonações regionais. É justamente ao deixar a cena se contaminar por esses elementos do mundo dos sujeitos filmados que o filme inscreve um “lugar geográfico” que se condensa no vínculo entre os espaços e os afetos. Ao retomar as expressões da comunidade, o filme vai conferindo à cidade de Recife um rosto, uma fisionomia. E ela mesma, a comunidade de moradores do lugar, parece capaz de sugerir suas relações, suas interações efetivadas num cotidiano pontuado por uma crispação que descarta a monotonia e a regularidade para se abrir à multiplicidade e às variações próprias à vida comum. Na cena, o bairro é onde estão expressos os modos de vida, as práticas compartilhadas, as vivências coletivas. Por isso mesmo, em *Avenida Brasília Formosa*, o bairro ganha dimensão sensível, inscrevendo-se como um “lugar”, conforme o definiu Milton Santos, isto é, como “um espaço de exercício da existência plena”, “um espaço vivido”, de “experiência sempre renovada” (SANTOS, 2008, pg. 114). Essa existência plena, diz Santos, é a força que atua como contraordem aos processos hegemônicos e aos “vetores da globalização” que se instalam no “lugar” para impor sua nova ordem, criando aceleradamente pobres, excluídos e marginalizados que cada vez mais se avolumam nas cidades, sem, entretanto, submeter-se permanentemente

ao pragmatismo e à racionalidade dominante. O resultado dessa tensão entre imposições e resistências no cotidiano dos habitantes do lugar é que:

junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é também um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa (SANTOS, 2008, 114).

O lugar é determinante, reitera Santos. É “*naquele espaço*”, “*de dentro do lugar*” que cada pessoa ou grupo realiza o mundo à sua maneira. Ao abordar questões culturais e *contra-hegemônicas* na América Latina, e com um pensamento análogo ao de Milton Santos, Jesús Martín-Barbero (2003) enfatiza as linhas de força que dimensionam seu estudo do popular urbano no continente, considerando justamente a densidade cultural e social existente no bairro, isto é, no “lugar”, como matriz cultural e mediação fundamental a fazer frente às lógicas dos meios de comunicação e da indústria cultural²⁷. Isso porque, no pensamento de Martín-Barbero, o bairro surge:

como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre *parentes* e *vizinhos*. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *a gente*, ou seja, de uma sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualistas impostas pela sociedade. Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer

²⁷ O argumento de Jesús Martín-Barbero no livro *Dos meios às mediações* (2003) é o de que a pesquisa sobre comunicação na América Latina não deve prescindir da observação detida às matrizes culturais. A investigação do massivo obrigatoriamente deve compreender as transformações vivenciadas pelas culturas subalternas, que, assoladas pela transnacionalização e pela emergência de novas identidades e sujeitos sociais, poderão encontrar na comunicação o vetor que propiciará a revisão das contradições que animam sua realidade, que se debate entre a presença do rural e do urbano, bem como do arcaico e do moderno. Assim, o autor sugere que o “eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 2003, pg. 270). Para Martín-Barbero, a noção de mediação aparece estreitamente ligada às irrigações profundas existentes na cultura, e que permitem a resignificação por parte dos sujeitos. Dito de outro modo, a mediação é aquilo que do universo dos *media* incide sobre a cultura, por isso, as formas expressivas devem ser consideradas no seu contexto de uso. A mediação é aquilo que ocorre na imbricação das formas midiáticas e das formas populares/massivas, assumindo uma temporalidade própria que não é dominada pelo ritmo dos meios de comunicação, mas que, ao abrigar esse ritmo, deve negociar com os tempos locais para ser aceita e incorporada. O autor sublinha que há alguns lugares estratégicos que podem estabelecer essas mediações, tais como algumas produções culturais (traduzidas na forma do folhetim, da programação televisiva e do melodrama, no caso dos gêneros cinematográficos), bem como ambientes geográficos que abrigam práticas culturais bastante específicas, como a sociabilidade que ganha vida nos bairros populares ou nas feiras. São esses locais estratégicos que possibilitam a elaboração por parte das comunidades, pois é no cotidiano e nas práticas culturais que a experiência comum se atualiza.

solidariedades duradouras e personalizadas (MARTÍN-BARBERO, 2003, pg. 286).

Ao optar por uma *mise-en-scène* que nos faz experimentar o “lugar” como coisa sensível (a Avenida Brasília Formosa), Mascaro torna visível um espaço de alteridade quase sempre encoberto pelos poderes. Ao fazê-lo, o diretor dá a ver as potências, informalidades, improvisações e invenções daqueles que ali habitam, iluminando as zonas opacas onde se engendram as “astúcias dos fracos para tirar partido dos fortes”, como escreveu Michel de Certeau (2011). O trabalho realizado pelo filme evidencia que uma compreensão do espaço de Avenida Brasília Formosa passa também pela compreensão da vida de seus habitantes. É que as imagens nos colocam em contato, sistematicamente, com os hábitos, os gestos comuns, as falas corriqueiras e algumas maneiras de resistência e “táticas” por meio das quais os sujeitos ordinários investem imaginariamente sua cidade e inventam seu cotidiano (CERTEAU, 2011). A narrativa se faz repleta de situações em que as práticas dos personagens são reveladoras da singularidade de seus modos de vida, de seu “virar-se” cotidianamente. Há algumas cenas que mostram, por exemplo, como os cômodos exíguos do interior das casas podem abrigar ao mesmo tempo cozinha e sala de estar, porque há divisões improvisadas feitas por seus habitantes. Em outra imagem, vemos como a laje de um puxadinho se torna ambiente de diversão, porque ali foi instalada uma piscina de plástico para os adultos. Além disso, as caminhadas, que são uma forma de apropriação do espaço (CERTEAU, 2011), são constantes em *Avenida Brasília Formosa* (FIG 2). Os reiterados trajetos feitos a pé pelos personagens delineiam mais e mais o espaço, nos fazendo experimentar a cotidianidade do bairro, porque entre suas idas e vindas os sujeitos da cena param na venda para fazer compras, vão à casa de uma vizinha costureira para encomendar roupas, ou simplesmente trocam cumprimentos e dialogam brevemente com aqueles que cruzam pelo caminho. Nos momentos livres, eles vão à praia, aos forrós e ao culto religioso. Em *Avenida Brasília Formosa*, as imagens carregam indicialmente os elementos da experiência dos sujeitos filmados, porque a encenação acontece no espaço em que os personagens, de fato, habitam. Aquilo que faz parte do mundo vivido, compartilhado, e da história social contamina fortemente a *mise-en-scène*. Assim, o filme dá a ver primeiramente o lugar – isto é, o “espaço vivido”, conforme ensina Milton Santos.



FIG 2 – Modos diferenciados de apropriação dos espaços pelos personagens

O diálogo que essa temática estabelece com a Geografia Humana não é pequeno. Henri Lefebvre (2001) refere-se ao conceito “heterotopia”, de Foucault, para pensar os espaços. De acordo com Lefebvre, os espaços da cidade podem ser classificados a partir de diversos critérios, dentre eles, aqueles relativos à isotopia-heterotopia. A isotopia se configura como o “espaço político, religioso, cultural, comercial, etc.”, ou seja, o espaço institucional, ligado à ordem e aos poderes (LEFEBVRE, 2001, pg. 61). Em relação a essas isotopias, se desdobram as chamadas heterotopias. As categorias isotopia-heterotopia entram sistematicamente em relação, e, seguramente, não convivem sem conflitos. A cidade inteira pode ser considerada uma isotopia ampla que engloba as outras, isto é, os subconjuntos espaciais que ao mesmo tempo lhe são subordinados e constituintes. É no espaço heterotópico que o fazer cotidiano se atualiza, com “seus ritmos, suas ocupações, sua organização espaço-temporal, sua cultura clandestina, sua vida subterrânea” (LEFEBVRE, 2001, pg. 61).

Foucault já havia definido as heterotopias como “espaços característicos do mundo moderno, substituindo o hierárquico *conjunto de lugares* da Idade Média e o envolvente *espaço de localização* inaugurado por Galileu e infinitamente desdobrado no *espaço de extensão* e medida do moderno primitivo” (SOJA, 1993, pg. 25). Para Edward Soja, ao propor essa “virada espacial”, Foucault destacou outra espacialidade da vida social, aquela efetivamente vivida e socialmente produzida, estreitamente ligada ao contexto das práticas sociais. Por isso mesmo, o espaço heterotópico se coloca como heterogêneo em relações e localizações:

O espaço em que vivemos, que nos retira de nós mesmos, no qual ocorre o desgaste de nossa vida, nossa época e nossa história, o espaço que nos dilacera e corrói, é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, não vivemos numa espécie de vazio dentro do qual possamos situar indivíduos e coisas. Não vivemos num vazio passível de ser colorido por matizes variados de luz, mas num conjunto de relações que delinea localizações irredutíveis umas às outras e absolutamente não superponíveis entre si (FOUCAULT *apud* SOJA, 1993, pg. 25).

As heterotopias existem em todas as sociedades, assumindo contornos diferenciados em contextos particulares, modificando-se ao longo do tempo, “à medida em que a história se desdobra em sua espacialidade inerente” (SOJA, 1993, pg. 25). São exemplos de heterotopias citados por Foucault o cemitério, o museu, a feira, a cidade de férias, o bordel, a colônia, entre outros. As heterotopias são, pois, esses espaços outros raramente vistos, devido “à visão bifocal que, tradicionalmente, encara o espaço como um construto mental ou como uma forma física” (SOJA, 1993, pg. 26). Contudo, elas se inscrevem como instâncias reais:

A heterotopia é capaz de superpor num único lugar real diversos espaços, diversos locais que em si são incompatíveis (...) eles têm uma função em relação a todo o espaço restante. Essa função se desdobra entre dois pólos extremos. Ou seu papel consiste em criar um espaço de ilusão que expõe todos os espaços reais, todos os lugares em que se divide a vida humana, como ainda mais ilusórios (...) Ou então, ao contrário, seu papel consiste em criar um espaço outro, um outro espaço real, tão perfeito, meticuloso e bem disposto quanto o nosso é desarrumado, mal construído e confuso. Este último seria a heterotopia, não da ilusão, mas da compensação, e me pergunto se algumas colônias não terão funcionado um pouco dessa maneira (FOUCAULT *apud* SOJA, 1993, pg. 26).

A espacialidade “efetivamente vivida” e “socialmente criada” de que fala Foucault encontra ressonância no cotidiano, sobretudo, quando ele é posto em evidência a partir de um “lugar” e dos modos de vida compartilhados. Podemos arriscar que o filme de Gabriel Mascaro tem algo de heterotópico, ao construir na cena uma espacialidade que somente ganha materialidade sensível vinculada aos tempos locais, às relações socialmente produzidas e à heterogeneidade próprias à vida comum. Com efeito, presenciamos uma espacialidade resistente ao espaço formal e visível. Estamos falando de um espaço social criado pelo filme que, a despeito do planejamento urbano e da ordem, se atualiza nos modos de vivenciar e transitar pelos lugares, nos maneirismos abrigados no bairro e na casa. Estão em jogo nesse espaço as práticas ordinárias, os contrapoderes, as potências de vida e os afetos que animam os sujeitos comuns. Em razão disso, argumentávamos anteriormente sobre uma fisionomia, um rosto, que a cidade vai adquirindo em *Avenida Brasília Formosa*. Como nos lembra Michel de Certeau (2011), a cidade do discurso utópico e urbanístico é exatamente aquela que prima pela “criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade” (CERTEAU, 2011, pg. 160). Contudo, lembremos que a esse espaço racional e orgânico, corresponde um outro “invisível”, “subjetivo”, “emocional”, “molecular”,

ligada à memória e ao desejo, que Silvana Olivieri (2011), inspirada nas formulações de Deleuze, denomina espaço “inorgânico” ou “cristalino”²⁸. Para a autora, a cidade:

como todo “misto” tem uma faceta visível, transparente, atual e exterior, que desempenha funções objetivas, organiza-se por agenciamentos molares e se desenvolve na extensão, em movimentos no espaço; como também uma faceta invisível, opaca, virtual e interior, que cumpre uma função subjetiva ou afetiva, configura-se por agenciamentos moleculares e se desenvolve na duração, em movimentos no tempo (...) essas duas faces urbanas estabelecem uma relação que Deleuze definiu como “pressuposição recíproca” ou “reversibilidade”: os elementos que as compõem, em vez de se oporem ou negarem, se articulam e se imbricam, formando circuitos de trocas mútuas (OLIVIERI, 2011, pg. 23).

Ao serem ativados, esses circuitos de trocas mútuas constituem uma modalidade particular de espaço (como também de relação com o espaço), que resulta nos espaços “inorgânicos” ou “cristalinos”. “Como contraponto, outra modalidade, orgânica, corresponde à interrupção ou bloqueio desse circuito. Neste caso, ambas as faces continuam existindo, mas dissociadas, mantendo-se independentes e isoladas” (OLIVIERI, 2011, pg. 24)²⁹. Dito de outro modo, é justamente uma abordagem “inorgânica” ou “cristalina” da cidade que prima pela interação, conjugando as duas faces urbanas que a abordagem “orgânica” se nega a reconhecer. De acordo com a autora, para que essa cisão seja evitada e para que os dois níveis de abordagem da cidade sejam conjugados, se faz necessário que o debate urbanístico se desvencilhe do *modus operandi* capitalista, que prioriza constantemente a “eficácia”. Entretanto, afirma Olivieri, na maioria esmagadora dos casos, prevalece a abordagem orgânica, que mantém uma visão “panorâmica” e “panóptica” da cidade, funcionando “à reboque da maquinação capitalista” (OLIVIERI, 2011, pg. 29).

A importância da abordagem cristalina é que ela considera os espaços de alteridade, justamente por levar em conta os diferentes graus de intervenções dos habitantes da cidade. Com efeito, “nenhuma cidade, por mais planejada e controlada que seja, consegue evitar a eclosão de focos de desordem, de distúrbios nos seus

²⁸ No livro *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade* (2011), Silvana Olivieri esclarece que emprestou a expressão “espaço inorgânico ou cristalino” dos escritos de Gilles Deleuze.

²⁹ A autora ressalta a existência de dois modos de abordagem da cidade pelo urbanismo, que estão ligados aos modos de identificação e produção dos espaços “orgânico” e do “inorgânico” ou “cristalino”. O modo orgânico “é próprio da vertente dominante e hegemônica do urbanismo desde seus primórdios – por isso, normalmente é confundido com o próprio campo; o segundo modo, “cristalino”, caracteriza uma vertente minoritária, marginal, dissidente” (OLIVIERI, 2011, pg. 31). A abordagem orgânica se liga à tradição moderna do urbanismo e segrega o caráter objetivo e subjetivo da cidade; a abordagem cristalina desvia-se da tradição para considerar a interação e a relação das faces objetiva e subjetiva da cidade.

programas e estruturas, de transformações por vias não previstas” (OLIVIERI, 2011, pg. 24). Há, pois, um constante tensionamento entre os pressupostos que regem um espaço orgânico e um espaço inorgânico ou cristalino. Como mostra Milton Santos, as duas realidades coexistem e estabelecem diferentes maneiras de relação na cidade:

Na cidade hoje, a “naturalidade” do objeto técnico – uma mecânica repetitiva, um sistema de gestos sem surpresa – esta historização da metafísica, crava no organismo urbano áreas “luminosas”, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas “opacas”. Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços de exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem (SANTOS *apud* OLIVIERI, 2011, pg. 24).

Ao trazer a variável do “tempo” para estabelecer o contraponto entre os espaços orgânicos e inorgânicos na cidade, Milton Santos toca no cerne da questão. Como esclarece Olivieri, as liminaridades, as passagens ou os intercâmbios entre essas duas facetas da cidade têm como referência primordial o tempo. É com base na atenção ao tempo que se pode compreender melhor os modos de experiência engendrados na cidade. No espaço orgânico o tempo é racional, idealizado, próprio dos calendários, isto é, um tempo contínuo e linear, da “repetição” e do “mesmo”. Contrariamente, o tempo cristalino é fragmentário e descontínuo, aberto à experiência vivida, às transformações e aos devires; há aqui uma distensão temporal perfeitamente apta a incorporar a lentidão, os ritmos menos exatos próprios à vida ordinária. “Se o outro espaço era abstrato e idealizado, aqui temos o espaço frágil, estilhaçado e embaçado da vida, da experiência vivida” (OLIVIERI, 2011, pg. 25). Essas noções distintas de tempo interferem diretamente na experiência dos habitantes da cidade, ou, melhor dizendo, são as próprias experiências que conformam a relação temporal:

Se os habitantes “verídicos”, “competentes” e “acelerados” – ou seja, homens “sem tempo” – costumam se relacionar organicamente com os espaços da cidade, a experiência urbana cristalina é própria dos habitantes “ordinários” – toda a cadeia de “falsários”, “incompetentes”, “lentos” – enfim, homens “com tempo” – em cuja extremidade, em sua última e mais frágil potência, Deleuze colocou como artista: Pessoa se torna outro através de Lisboa; e, reciprocamente, Lisboa se torna outra através de Pessoa. Poeta e cidade estabelecem uma cumplicidade tão estreita, tão intensa, que se confundem; junção cristalina pela qual ficam não só indissociáveis, mas indiscerníveis (OLIVIERI, 2011, pg. 26).

Levando em conta a maneira como sujeito e espaço podem estabelecer uma relação intensa de cumplicidade (conforme pontua Deleuze ao citar o poeta Fernando

Pessoa), Silvana Olivieri chama a atenção para o fato de que o circuito de trocas entre espaços orgânicos e cristalinos redundam em zonas de indiscernibilidade pouco nítidas e que se colocam como fronteiriças, fazendo surgir “uma imagem bifacial, mista de objetivo e subjetivo, de atual e virtual, de visível e invisível, de transparência e opacidade, de exterior e interior, de um corpo e outro: para Deleuze, uma *imagem-cristal*” (OLIVIERI, 2011, pg. 26). No cristal ficam nítidos os “fundamentos ocultos do tempo”, mas ele não se confunde com o tempo; o cristal é onde se pode ver o tempo. É na imagem-cristal que se faz viva a relação de alteridade:

A imagem-cristal seria, portanto, uma imagem formada pela cristalização de intensidade entre as alteridades quaisquer – que pode acontecer, por exemplo, durante a vivência de um espaço urbano, fazendo surgir uma imagem-cristal da cidade, ou de uma “cidade cristal”. Deleuze associa a fabricação da imagem-cristal à ativação, no cérebro, de uma “função de fabulação”, que satura e dilata a percepção que temos de algo ou alguém, tornando-o “gigantesco”, “fabuloso” (OLIVIERI, 2011, pg. 27).

Como acontece nos espaços cristalinos, em *Avenida Brasília Formosa* personagem e lugar se imbricam, um recriando o outro, de modo quase indiscernível. Talvez por isso mesmo a encenação se contamine de instabilidades, convocando um “entre”, onde se conjugam o espaço objetivo e subjetivo, a casa e a rua, o documento e a fabulação, a cena e a vida.

3.1 A encenação e a escritura da cidade

Avenida Brasília Formosa se inspira livremente na vida de quatro pessoas comuns para contar sua estória. Na encenação, conhecemos Pirambu, o pescador; Fábio, que é garçom e *videomaker* amador; Débora, a cabeleireira e manicure que pretende chegar ao *Big Brother Brasil* e Cauan, uma criança que brinca e frequenta a escola. Diante da câmera, os quatro interpretam situações que fazem parte de sua vida comum. A invenção de si que essa operação convoca torna indistinguível a fronteira entre o cotidiano dos personagens e a *mise-en-scène* fílmica. Se o filme carrega o ímpeto documental, ele também se abre à ficcionalização. É no jogo de instabilidades, no constante deslizar entre o documentário e a ficção que *Brasília Formosa* se realiza. Ao acompanhar a rotina dos personagens, a narrativa prioriza o *aqui* e *agora* no qual os

sujeitos da cena vivem suas experiências precárias, da banalidade, desdobrando-se em outros e, por isso mesmo, afirmando uma singularidade que resiste aos enquadramentos e às classificações identitárias.

Essa ênfase no cotidiano traz implicações de natureza formal. Há na proposição estética um trabalho de imanência, que resulta em imagens que se fazem coladas ao mundo, deixando-se impregnar pelos tempos fracos da vida ordinária, por seus ritmos. São constantes os enquadramentos que primam por situar os corpos em relação aos espaços, mas também os planos duradouros, que são reunidos por uma montagem discreta. Trata-se de uma escritura que se deixa contaminar pelas formas sensíveis do mundo vivido dos personagens. Se o ponto de partida do filme é a vida de todo dia, os recursos expressivos são acionados de modo a cifrar os tempos da rotina e a duração das ações corriqueiras, o que torna muitas imagens lacônicas e silenciosas. Por outro lado, é preciso lembrar que em *Avenida Brasília Formosa* há uma trilha sonora que cumpre papel importante, inclusive, auxiliando na constituição do espaço. Contudo, aqui nos referimos àqueles momentos em que as ações mais prosaicas da vida são mostradas, como se pequenos pontos nebulosos fossem iluminados para que não se desvançam, insuspeitáveis e invisíveis.

O filme é repleto de passagens que registram ações corriqueiras, portadoras de uma lentidão que contagia a duração da tomada. Vemos algo nesse sentido quando acompanhamos Débora a descascar um abacaxi na cozinha de sua casa e a ação transcorre quase em tempo real. Ficamos alguns instantes junto à imagem e temos condições de observar o ambiente doméstico, a disposição dos móveis, dos utensílios. A cena não apresenta nada de extraordinário, o que mais se evidencia nesse trecho são os tempos fracos e não marcados do cotidiano, que emergem no espaço encoberto e nada espetacular da vida comum. O mesmo ocorre quando vemos Fábio lavando as panelas que estão empilhadas na cozinha do restaurante onde trabalha. Nessa sequência, a elipse aponta a passagem do tempo, quando, depois de um corte, percebemos que houve uma arrumação geral e ele agora varre o chão. Outros planos também revelam ações insignificantes, rotineiras, quando se dedicam a mostrar os lugares públicos, a paisagem do bairro. Imagens assim trazem os gestos habituais existentes na vida ordinária, que *Avenida Brasília Formosa* apresenta de modo recorrente, ao priorizar pequenos acontecimentos, cenas do cotidiano. Essas imagens não se fazem emblemáticas, no sentido de que não remetem a uma identidade ou a grandes acontecimentos. O que se tem são pormenores, instantes-qualsquer, ações passageiras, vestígios da vida ali vivida.

Entretanto, lembremos que nem todas as cenas de *Avenida Brasília Formosa* são portadoras de um tempo lento, arrastado, pois o filme mostra variadas maneiras com que os personagens habitam o cotidiano: às vezes, os vemos em atitudes mais pausadas, demoradas; mas noutras, há movimentação – inclusive, a *mise-en-scène* confere uma grande importância aos trajetos, quando escolhe mostrar as constantes caminhadas de Débora e Fábio e as idas e voltas de Pirambu ao trabalho.

No filme, presenciamos as conversações dos personagens que são bastante prosaicas, girando em torno de assuntos elementares, cotidianos. É assim que vemos Débora cuidar das unhas de uma cliente enquanto comenta que o salão onde trabalha é todo pintado de verde, porque esta é a cor da moda; noutra cena, também no salão, Débora e duas amigas riem quando o assunto é a possível entrada da personagem para o *Big Brother Brasil* e uma das amigas comenta que, no programa, Débora representaria a Brasília Teimosa. O presidente visitou o lugar três vezes – mas ali não é uma favela, a moça garante: “*pode ser um puteiro, mas favela não é não*”. Numa sequência anterior, vimos Débora conversando com outra amiga e revelando que nunca amou, porque “*o amor vem com uma certa idade, no final da época da gente*”. Noutra trecho, é Fábio quem vai até a casa de Fabíola, sua vizinha costureira, para encomendar as roupas para a apresentação coreográfica que fará na igreja, e negocia preço e data de entrega num tom tão amigável que não resta dúvida sobre a sociabilidade que ali se instala, aquela de vizinhança, que pode descartar os acordos mais formais. Em casa, Fábio pergunta à pequena sobrinha se o pai dela chorou quando caiu da moto.

Já Pirambu, na volta do trabalho, passa na venda, compra pão, cigarro e uma “Frevo”, depois, na saída, conversa com o bêbado que diz que a mulher de Pirambu está lhe colocando uma “gaia”. No barco, local de trabalho de Pirambu, se faz evidente a camaradagem entre os pescadores, quando contam casos e falam sobre bebida, mulheres, falta de dinheiro. Numa das noites de pesca, Pirambu e os companheiros adentram o mar. O rádio toca uma canção e Pirambu canta junto: “*moça bonita eu estou na solidão, moça bonita cuida do meu coração...*”, depois disso, eles fazem pilhéria do companheiro que passou algumas noites na cadeia: “*(...) o delegado falou pra ele que ali não era hotel (...)*”, diz Pirambu, então todos riem e comentam que o pescador se livrou por pouco da Lei Maria da Penha.

Essas situações que marcam encontros, diálogos e brincadeiras revelam como os personagens interagem, fazem laços sociais, mantêm relações de amizade e de camaradagem. Suas conversações miúdas e cotidianas atestam a presença de um espaço

e de uma vida comum. Essas conversações trazem o sotaque dos personagens, mas, sobretudo, remetem ao saber ordinário, ao universo simbólico por eles compartilhado. Nessas falas transparecem os modos de expressão, a oralidade, a maneira como os moradores de Brasília Formosa se apropriam da língua. No momento em que Débora está com três amigas na praia, a canção popular que toca no rádio é a chave que nos faz entrar numa cena coberta de afetos, porque as garotas se apressam em cantar juntas, acompanhando a letra da música e revelando o sotaque local, os ritmos do corpo, a alegria do rosto, quando algo do imaginário romântico não deixa de se insinuar na cena: “...te acredito, te perdôo, sempre volto, e não mereço essas horas que me roubas. Por isso dizem que sou louca, porque teu amor é minha bandeira, porque estás sempre nos meus sonhos e te sigo pela vida inteira. Fora de controle...”.

É por conferir grande atenção a esses encontros e à vida prosaica que o filme adentra o espaço familiar. É na casa que flagramos a cumplicidade entre Pirambu e Nalvinha, sua mulher, na sala exígua do apartamento no conjunto habitacional. Em uma dessas situações, Nalvinha alimenta um papagaio, enquanto Pirambu cochila deitado no sofá, em frente ao pequeno aparelho de TV. Depois disso, o casal vai para a janela comentar sobre o acontecimento do bairro naquela noite...“lá vai Camila cheia de arranhão”, diz Pirambu. Então o casal critica “o velho” que teria abusado da menina, enquanto a polícia leva para a radiopatrulha um homem algemado sob os gritos de “tarado”, emitidos pela multidão. Em outras situações do filme, é a casa que revela o mundo de fantasia do pequeno Cauan, quando ele brinca com objetos embaixo da mesa (e a câmera baixa nos dá a chance de ver o ambiente noutra perspectiva; então escutamos as conversas dos adultos e observamos seus pés em vaivém). Na sala da casa, Débora se esparrama com as amigas no sofá e exhibe, extasiada, o vídeo em que aparece como modelo para encaminhar ao *Big Brother Brasil*.

Já no espaço público, a rua, vemos os modos de vida dos habitantes de Brasília Formosa: roupas dependuradas nos varais ou nas janelas das casas, populares em suas atividades diárias, alguns deles tomando ar na porta das moradias, pessoas trabalhando, crianças brincando, garotos jogando pelada à beira-mar, gente transitando nas vielas, os corpos suados no forró, os ônibus lotados trafegando na avenida que leva ao mar (FIG 3). Esses instantes capturados como que ao acaso, no meio do dia ou da noite, sempre embalados pela música popular que serve de trilha sonora ao filme, são como que pedacinhos do sensível; eles abrigam situações tão diversas que não permitem ser facilmente codificadas ou identificadas. Assim, as pessoas comuns se fazem presente na

cena sob as mais diversas expressões. Aqui vale a fórmula ensinada por Comolli, que contraria aquela do cinema clássico: ao invés de filmar corpos nos cenários, talvez caiba ao cinema exibir os cenários que seriam levados nos corpos (COMOLLI, 2008). É assim que a encenação de *Avenida Brasília Formosa* também constrói o espaço como memória, inclusive dos corpos, que resistem, com o filme, ao desaparecimento. “O cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz à sua dimensão visível” (COMOLLI, 2008, pg. 180). Ao inscrever o invisível da cidade o cinema recompõe, como experiência, os espaços e as vidas. O que ele filma:

são as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo o emaranhado de encontros tão intensamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas (COMOLLI, 2008, pg. 180).

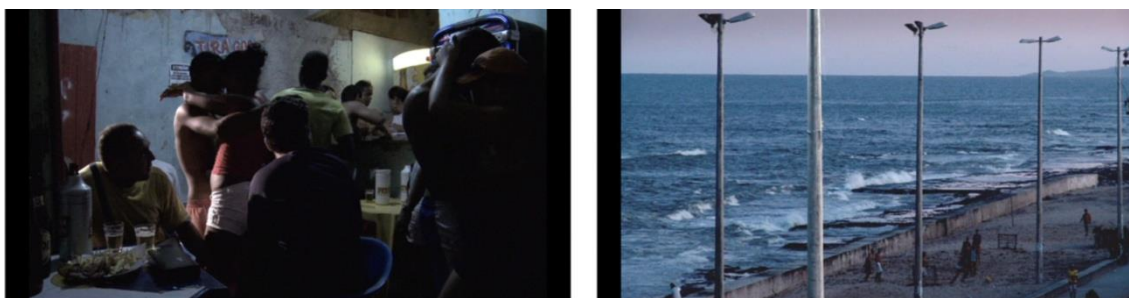


FIG 3 - Momentos do cotidiano dos habitantes de Brasília Formosa

Com as imagens, estamos também diante das temporalidades diversas: o que já se foi, o que é, o que ainda não chegou, “o fluxo temporal que faz da cidade um trançado de movimentos” (COMOLLI, 2008, pg. 180). Essa espacialidade é definitiva para a constituição singularizante de cada personagem. É nos espaços que eles habitam ordinariamente que se inscrevem suas realidades afetivas, onde eles vivenciam suas memórias, anseios e crenças. Face interior e exterior. Matéria e memória (FIG 4). Conforme já notara Guattari (1986), uma investigação em torno das singularidades não poderia mesmo prescindir da atenção a esse espaço social mais amplo, já que num cenário como o atual, em que as disputas pelo poder gravitam em torno das subjetividades, o espaço da experiência vivida - com sua práxis e seus modos de referência - funciona como um lócus privilegiado para o surgimento dos processos de singularização. Essa maneira de encarar a singularidade nos leva a pensar numa

triangulação. É como se entre o espaço construído no filme e os personagens, a vida comum despontasse como o grande mediador. De modo análogo, é como se na constituição das singularidades alguma coisa fosse porosa aos elementos do cotidiano.

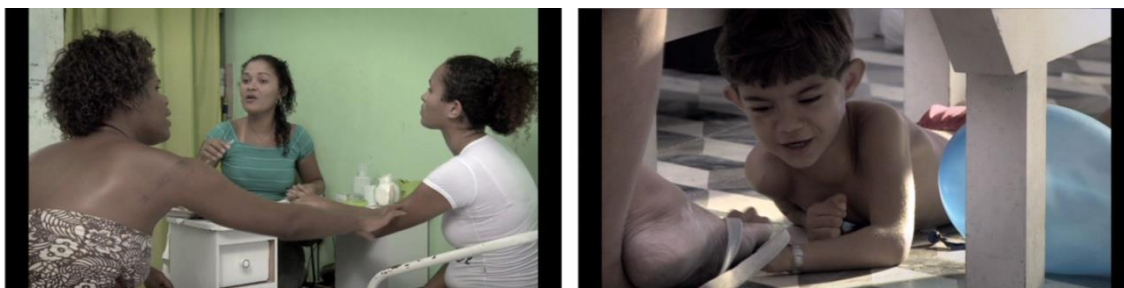


FIG 4 - Personagens em seus espaços de pertencimento

Essa triangulação, longe de aprisionar os personagens, abre a possibilidade de eles constituírem, junto com o filme, a sua própria cena. A ficcionalização torna-se uma maneira de inventar a vida. No filme, o que os personagens encenam é “seu processo de tornar-se outro, o modo como se desidentificam de si mesmos” (BRASIL e MESQUITA, 2012, pg. 244). Como afirma Guattari, o processo singularizante se pauta pela recusa de todos os modos de encodificação para construir novos “modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzem uma subjetividade singular” (GUATTARI, 1986, pg. 17). Em sua análise de *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*, Cezar Migliorin associa a ficcionalização de si às forças de invenção:

O tornar-se ator arranca da banalidade as forças de invenção. Documenta-se nesses filmes as vidas se arrancando de si mesmas, com um frescor infantil de quem já passou por bons pedaços. Fazendo referência aos diários de Brecht, e à relação das imagens com a legenda, Didi-Huberman nos diz que essas últimas introduzem “uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, portanto, seu valor documental seja em si contestado” (DIDI-HUBERMAN, 2009, pg. 42). Um efeito análogo aparece com a ficcionalização. Nesse sentido, é o trabalho da imagem e a negociação entre a vida vivida e a vida ficcionada que fazem com que o que se sente e o que se vê se separem de um personagem para se tornarem possíveis na vida. Nos dois filmes há uma multiplicação de formas de estar no mundo que, ao serem colocadas juntas, dissolvem o exotismo e o estranhamento na inconsistência e na aleatoriedade de qualquer outra coisa. Quando o banal da vida não é naturalizado, o extraordinário se torna apenas um entre tantos possíveis (MIGLIORIN, 2011, pg. 175).

Do ponto de vista da escritura fílmica, não se nota, em *Avenida Brasília Formosa*, o uso recorrente dos primeiros planos, mas em alguns momentos pontuais esse recurso expressivo se faz importante e merece ser comentado. Na cena que introduz Pirambu, o que vemos em primeiro plano são as mãos do personagem remendando a rede de pesca. De início, no quadro, aparecem apenas partes do seu corpo: os braços musculosos, o dorso nu. A câmera percorre o corpo e enquadra o rosto de Pirambu, revelando o suor da testa, os dentes mal cuidados. E antes que o foco da câmera se abra para um plano geral, no qual descobriremos que Pirambu está no pátio do conjunto habitacional onde vive, ela sustenta o *close* no rosto por alguns segundos. Essa imagem é importante porque exhibe o rosto do sujeito ordinário. A imagem se faz expressiva não por se tornar emblemática de uma identidade racial, cifrada na figura genérica do pescador, mas porque nos coloca diante do rosto do outro, de suas feições, de sua alteridade – conferindo-lhe visibilidade. Trata-se exatamente de um momento em que o genérico (a identidade de pescador) é confrontado pelo singular (o rosto de Pirambu) (FIG 5).

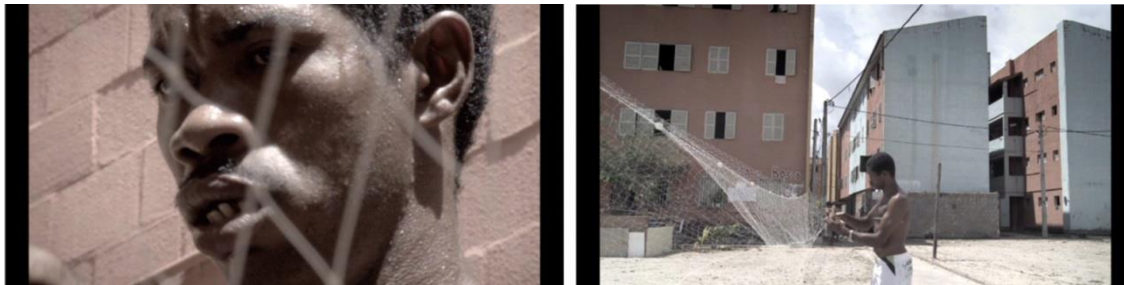


FIG 5 - Pirambu remenda sua rede de pesca no conjunto habitacional

No início do século XIX, Béla Balázs (1983) notara como a “nova máquina”, a câmera, com seus planos aproximados do rosto, incitara uma discussão em torno da fisionomia e da visibilidade. Para ele, a câmera teria tornado os homens novamente visíveis, concedendo-lhes novas faces, e o uso do primeiro plano teria reforçado essa operação, porque ele faz ver “a vida em miniatura”:

Os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons

close-ups são líricos; é o coração e não os olhos que os percebe (BALÁZS, 1983, pg. 91).

Na abertura de *Avenida Brasília Formosa* é o espaço que vem antes, também apresentado por um primeiro plano. Nessa sequência inicial, o que vemos são casas simples de tijolos, de arquitetura irregular. Há fios atravessados, antenas, caixas d'água expostas e uma pequena janela entreaberta. O plano dura. Enquanto contemplamos os puxadinhos, ruídos locais tomam a cena, denunciando um enorme fora de campo. Há um mundo lá fora, que se expande pelas bordas do quadro, onde uma estação de rádio toca um tecnobrega, ondas do mar se quebram, crianças riem, mulheres conversam, carros trafegam e outra música parece competir com a primeira. Esse é o plano que nos introduz no bairro. As sonoridades remetem à diversidade e heterogeneidade existentes em *Avenida Brasília Formosa*. Esses sons se repetem durante toda a narrativa, criando espacialidades carregadas de afeto, porque recobertas da fala e do sotaque locais. Essa polifonia presente na cena (que quase nunca revela a fonte dos ruídos) se torna responsável pela criação de “espacialidades sonoras” que ampliam a cidade e falam de uma vida existente alhures. No mesmo sentido atuam a trilha sonora diegética (que na maioria das vezes provém dos rádios) e extradiegética. No caso, a trilha também cria espacialidades, propondo vizinhanças ao relacionar ações que não têm muita ligação entre si (quando o som serve de passagem aos cortes secos entre os planos que levam de um personagem a outro), ou entre os espaços (quando torna contíguas as cenas da casa e da rua) e mesmo ligando trajetórias distintas (quando, por exemplo, as longas caminhadas de Fábio são substituídas pelas de Débora e, justamente, a trilha sonora facilita as passagens, tornando contínuos e comuns espaços originariamente diferentes).

Em relação à composição dos espaços, podemos dizer, ainda, de uma geografia criadora da cidade que se efetiva com as perambulações dos personagens. Aqui são as caminhadas que desenham o espaço que o espectador experimentará. Se uma cidade é criada no filme por meio dessas andanças, não se pode esquecer que os trajetos feitos a pé, como deriva, falam de pertencimento, de apropriação, ou seja, dos usos e das invenções. Michel de Certeau (2011) chega a comparar o ato de caminhar no sistema urbano ao ato de enunciação na língua. O “caminhar”, diz Certeau, abriga uma tríplice função “enunciativa”:

É um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua);

enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (CERTEAU, 2011, pg. 164).

As “enunciações pedestres” quase sempre contrariam as formas previstas num sistema que organiza um conjunto de possibilidades e proibições. Ao caminhar, improvisar e inventar o pedestre “cria assim algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da língua espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe torneios espaciais raros, acidentais ou ilegítimos” (CERTEAU, 2011, pg. 165). Isto é, nas idas e vindas pela cidade, o caminhante atualiza algumas possibilidades estabelecidas pela ordem construída, mas, sobretudo, amplia o número de possíveis, criando atalhos, desvios, ritmicidades. Deslindam-se assim as “maneiras de fazer”, algo singular, dirá Certeau.

Esse espaço criado no filme, que se configura a partir das andanças dos personagens, ganha constituição definitiva com o trabalho da montagem. Como afirmaram André Brasil e Cláudia Mesquita (2012), a maneira de relacionar os planos em *Avenida Brasília Formosa* recebe um caráter de “trançado”. Essa ideia está muito próxima daquela apresentada por Cezar Migliorin, quando ele propõe que a montagem em filmes como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* poliniza os blocos por onde passa, cumprindo algumas funções em relação à imagem, entre elas, “conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos” (MIGLIORIN, 2011, pg. 165). Importante também observar que a montagem cria vinculações entre espaços e personagens, colocando em jogo “blocos de afeto”, como menciona Migliorin:

Nos dois casos, a montagem que conecta as vidas e espaços deixa, entre eles, uma linha que os vincula, um pertencimento a um espaço urbano. Não estamos no nível da ação, mas de uma montagem que coloca em relação não dialética blocos de afetos que fazem parte do mundo de cada personagem (MIGLIORIN, 2011, pg. 165).

É assim, por meio de conexões, que a *mise-en-scène* de *Avenida Brasília Formosa* invariavelmente reúne personagens e espaço social. Como notamos, a partir da própria escritura o filme propõe ligações. Mas também no interior da diegese há interações (vemos Fábio encontrar Débora e Cauan), e quase sempre os sujeitos da cena interagem com outras pessoas, estabelecendo alianças e intensificando o sentido de

espaço comum que a narrativa sugere. Se existem microuniversos, há entre eles vielas, corredores, a praia que todos frequentam no fim de semana. Assim, os espaços também ganham vida, não são desencarnados e nem se colocam como puramente objetivos.

Contudo, é claro que as diferenças irreduzíveis entre a cidade planejada e os espaços dos sujeitos ordinários se fazem notar, sem que, no entanto, *Avenida Brasília Formosa* articule comentários irônicos explícitos. Não há no filme uma relação imediata de confronto. Os pólos de riqueza e pobreza estão um diante do outro, eles se encaram. Imagem ilustrativa é aquela em que Pirambu sai em sua pequena embarcação pelo Rio Capiberibe para mais um dia de pesca. Uma montagem interna ao plano se anuncia de modo preciso: a câmera focaliza a imensidão das águas, enquanto o pequeno barco ganha distância. Ao fundo, vemos enquadradas as duas imensas torres habitacionais erguidas na parte aburguesada da cidade. Enquanto o pequeno barco se afasta, as edificações vão ficando mais próximas - um jogo de assimetrias. Riqueza e pobreza. Esse plano é demorado. A música que lhe serve de trilha faz o comentário da imagem: “*eu já não posso viver desse jeito, procure entender...*”. Trechos como esse demonstram como as relações em *Avenida Brasília Formosa* são complexas porque o cotidiano é cerrado, atravessado por muitas forças, não se oferecendo simplesmente como lugar de pura autonomia para os sujeitos. Há uma face dura que se expõe, num cotidiano árduo, que não permite a reconciliação completa dentro do espaço urbano e do qual a opressão não está excluída. Há, pois, embates simbólicos, confronto de mundos. Existem enfrentamentos porque há poderes, mundos em disputa, onde se fazem sentir as forças do capital.

No filme, os mundos em confronto encontram seu maior emblema na imagem das “torres gêmeas” que mudaram definitivamente a paisagem do Recife. A *mise-en-scène* deixa que as enormes edificações façam parte do registro, como forma de marcar os contrastes, a existência dos problemas. Na praia, a câmera abandona deliberadamente os momentos de lazer de Débora e Cauan para realizar um longo *travelling* pelos arranha-céus erguidos na orla. E, de fato, em grande número de tomadas externas, quando os personagens caminham, passeiam, vão para o trabalho, ou mesmo quando Débora e Fábio realizam juntos o *videobook*, as torres se fazem notar dentro do quadro, ao fundo (FIG 6).



FIG 6 – Enquadramentos que propiciam a visão das torres gêmeas

As desigualdades sociais também surgem tematizadas nas falas comuns, entremeadas aos comentários rotineiros, entre uma conversa e outra, que deixa escapar crenças e valores dos personagens. Como lembra Agnes Heller “a vida cotidiana é a vida do homem por inteiro. Nela colocam-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias, ideologias (HELLER, 1989, pg. 17). Lembremos aquela passagem em que a professora de Cauan diz aos alunos para não se machucarem, porque “*não se tem carro para levar o colega ao hospital (...) não se tem dinheiro a toda hora pra levar o colega*”. O automóvel, um dos principais signos de ascensão e poder na sociedade de consumo, é também tema da conversa de Pirambu, quando ele diz a outro pescador que não pode comprar um carro porque está endividado, mas brinca que trocaria a mulher e o filho pelo carro do companheiro. A lógica da mercadoria se insinua, assim, em pequenos detalhes, mostrando-se entranhada no cotidiano mais prosaico, inclusive quando a propaganda do comércio local, veiculada pela caixa de som de uma bicicleta, anuncia: “*Seu filho ou sua filha casou, vai subir mais um andar? Está na hora de reformar? Armazém Litoral está aqui (...)*”. Pertencer à Brasília Formosa é também estabelecer relações com o fora, com o global, justamente porque o “lugar” figurado na encenação não é recôndito, mantido à parte. Débora pertence àquele lugar, mas quer ir ao *Big Brother Brasil*, o que demonstra bem a presença da lógica midiática naquele espaço social. Como nota Castells, “quanto mais reconstitui-se a vida cotidiana em termos de interação dialética entre o local e o global, mais os indivíduos vêm-se forçados a negociar opções por estilos de vida em meio a uma série de possibilidades...” (CASTELLS, 1999, pg. 27).

É nessa crispação do cotidiano, entre o possível e o impossível, entre o permitido e proibido, entre aquilo que se é e aquilo que se deseja ser, que os personagens do filme

vão levando a vida, inventando-a como podem. Sua atitude não é diferente em relação às transformações e rearranjos impostos pelo reordenamento urbano. Pirambu percorre longas distâncias de bicicleta no trajeto de sua nova casa até o local da pesca, onde trabalha. Essa pequena “viagem” que ele faz de madrugada, quase ao amanhecer, confirma o que diz a narração em *off* das fitas em VHS, que são manipuladas por Fábio e trazem imagens de arquivo sobre a favela. Nessas imagens, aparecem cenas do passado, mostrando os barracos da Brasília Teimosa sendo inundados pelas águas do mar, enquanto a voz do narrador diagnostica: “*Isso aqui vai acabar... vai deixar tudo plano... vai virar tudo uma avenida... vai morar tudo num conjunto de prédios lá no meio do mato, do outro lado da cidade*”. É nesse conjunto de prédios distantes, do outro lado da cidade, que a sogra se queixa a Pirambu: “*Nunca mais dormi direito desde que a gente se mudou para cá (...) Aqui eu durmo pouco por causa da zoadá*”, depois de confessar que está muito nervosa porque alguém teria dito que o lugar onde ela mora parece um chiqueiro.

Contudo, torna-se fundamental, ainda, uma observação acerca da história de Brasília Formosa: se no filme o seu passado é evocado por meio das imagens de arquivo preservadas por Fábio, ele não chega a criar uma moldura na narrativa, que, como macroprocesso, pretenda explicar os acontecimentos atuais, como bem esclarecem André Brasil e Cláudia Mesquita:

A história da localidade e seu passado recente aparecem tematizados em algumas conversas e nos arquivos do *videomaker* e garçom Fábio, que procura cenas que gravou no videocassete de casa. A História não emoldura os espaços e o personagem, ao contrário: os arquivos são literalmente manipulados por Fábio em cena (correr a imagem, parar, voltar etc.). Os vestígios do passado, assim, aparecem como fragmentos manipuláveis, não como evidências de um macro-processo que explica, enquadra ou faz o personagem (e a comunidade) serem o que são (BRASIL e MESQUITA, 2012, pg. 240).

Como nota Ilana Feldman, à medida que o filme se desvia de determinismos históricos, ele retira a ênfase do “geral” para se concentrar no “particular”, ele sai do “diagnóstico” e parte para a “expressão singular”. A autora comenta que alguns documentários brasileiros recentes (dentre eles *Avenida Brasília Formosa*) recusam os procedimentos “totalizantes” em favor da afirmação das singularidades:

O documentário brasileiro contemporâneo, em um movimento de particularização ou “redução do enfoque” (MESQUITA, 2010) e de recusa ao que é “representativo”, passa a suspeitar de procedimentos totalizantes e

interpretativos, estando mais preocupado em repor e afirmar as “singularidades” dos sujeitos que, há décadas atrás, na produção documental dos anos 60 e 70, eram representados por categorias sociais genéricas – amenizando desse modo, as determinações sociais do contexto (FELDMAN, 2012, pg. 55).

O filme, ao evitar atrelar a História e as vidas ali vividas numa relação causal, dialoga com uma discussão bastante atual na teoria social: aquela que recusa as grandes narrativas explicativas e questiona as posições estáveis das identidades, sejam individuais ou coletivas. A reflexão que o filme propõe liga-se às desestabilizações, aos deslocamentos. Um forte signo da desestabilização da identidade na diegese encontra-se na figura do pescador, que já não aparece no mar; Pirambu remenda sua rede de pesca no conjunto habitacional (MIGLIORIN, 2010). Sobre o cinema que se “instala na desidentificação”, Cezar Migliorin comenta:

Difícil tarefa se coloca ao cinema que opta por se instalar nessa desidentificação, no esburacado das classificações. Favela e não-favela, asfalto e não-asfalto passam, assim, a ser parte de um mesmo corpo. Um desessencialização que, longe de resolver o problema da cidade, só vem complexificá-lo (MIGLIORIN, 2010, pg. 53).

Avenida Brasília Formosa constitui-se, enfim, numa zona de instabilidades. Nada no universo filmado se oferece como homogêneo, unívoco, marcado por recortes identitários. Tudo se faz por passagens entre oposições: cidade orgânica e cidade cristalina. Brasília Teimosa e Brasília Formosa. Geral e singular. Local e global. O filme se inscreve, pois, como forma sensível, num espaço intervalar.

4. *O céu sobre os ombros* – ou a abertura

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem (DELEUZE, 1992, pg. 15).

Quando iniciou o processo de busca por personagens para compor o filme *O céu sobre os Ombros* (2010), o diretor Sérgio Borges queria encontrar pessoas que possuíssem vários “eus”, que abrigassem comportamentos muito díspares, até o ponto que esses modos de ser parecessem inverossímeis³⁰. O principal artifício da narrativa seria o de oferecer ao espectador a inquietação diante desses modos de ser.

Os três personagens que compõem o filme correspondem ao apelo inicial do diretor: Lwei é um escritor que nunca publica, Murari é operador de *telemarketing*, cozinheiro, torcedor de futebol, *hare krishna* e *skatista* e Evelyn Barbin é transexual, professora e prostituta. O filme se inspira livremente na vida real dessas pessoas para contar sua estória. A ideia que norteou o projeto, após a seleção dos personagens, foi acompanhá-los durante três horas do dia em suas atividades caseiras, trabalho e trajetos feitos no cotidiano. O desafio, a partir de então, tornou-se como modular a relação que se estabeleceria entre essas vidas - até então privadas - em contato com a câmera, com a equipe de filmagem e com a narrativa tecida em torno do universo particular de cada um, agora encenado.

O céu sobre os ombros nos coloca diante de não-atores que interpretam situações programadas, o que evidencia o recurso aos procedimentos ficcionais. Contudo, esse gesto é poroso, já que o roteiro não é uma condição para que o filme aconteça. Sabemos, por exemplo, que os atores decoraram seus diálogos para interpretá-los diante da câmera, mas os textos não foram produzidos pela equipe, e sim por cada um deles. Logo, deve-se considerar como dado fundamental a perspectiva de abertura no filme para o acolhimento da *auto-mise-en-scène* dos sujeitos da cena, não apenas porque eles puderam construir suas falas, mas porque, ao decidir extrair do seu cotidiano a matéria-prima que serviria de fio condutor da narrativa, o filme já

³⁰ Conversa com o diretor Sérgio Borges, durante o curso *Poéticas do Real*, ministrado pelo cineasta durante os dias 27 de junho a 1º de julho de 2013, em Belo Horizonte.

demonstrava o desejo de que os atores trouxessem para a encenação algo de seu universo. Talvez justamente porque tais elementos entrem em jogo, os personagens de *O céu sobre os ombros* escapem às categorias determinadas, predefinidas. Afinal, a dimensão de abertura de que falamos contamina a *mise-en-scène*, que é tributária do modo como o filme escolhe se aproximar dos sujeitos. Se a *mise-en-scène* abriga o cálculo e o rigor, ela também se deixa irrigar pelos gestos, crenças e afetos que fazem parte dos modos de vida dos atores.

Ao mesmo tempo, a dificuldade colocada para que lancemos um olhar unificador aos personagens deve-se ao fato deles pertencerem a universos muito díspares; assim, tanto as correlações entre eles são dificultadas – devido à distância dos mundos a que pertencem – quanto eles próprios transitam entre múltiplos lugares: ser escritor e não publicar; possuir um corpo masculino, mas tornar-se mulher; transitar entre o mundo profano e o sagrado, somente para dizer o mínimo a respeito das multiplicidades que constituem Lwei, Everlyn e Murari. Talvez o único elemento que, de fato, aproxime os três, seja sua maneira de transitar, de estabelecer pertenças, driblando os desvios e dificuldades, inventando a vida e desdobrando-se em muitos – o que, obviamente não é feito sem algum sofrimento e dificuldade.

Essa é a primeira questão que gostaríamos de discutir em torno dos personagens de *O céu sobre os Ombros*. A diversidade de pequenos mundos a que eles pertencem, sem que, contudo, seu trânsito entre esses mundos apresente algo de contraditório ou perturbador, talvez seja a principal razão que nos levou a elencar o filme do cineasta mineiro numa pesquisa que investiga as formas de figuração da alteridade no cinema brasileiro recente. *O céu sobre os ombros*, ao trazer à cena universos de pessoas que abrigam identidades tão díspares, pode ser lido em consonância com aquilo que afirma uma miríade de autores ligados à teoria social na atualidade, quando sugerem que na modernidade os sujeitos perderam suas bases sólidas para fixar posições no mundo. Com o advento da pós-modernidade³¹, o que se presencia é uma “celebração móvel” da

³¹ Diversos teóricos sociais da atualidade (JAMESON, 1991, 2006; HUYSSSEN, 1992; LYOTARD, 1993; SARLO, 1996), ao se referirem à pós-modernidade, falam sobre o fim de um ciclo, sobre uma ruptura histórica que desembocou numa mentalidade que abarca novas formas de subjetividade. Por diferentes vieses, os autores situam transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas no mundo, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Nesse período, os anos 1950 e 1960 são marcadamente importantes, pois é nesse momento que se faz notar uma grande disseminação dos meios de comunicação de massa, intensificam-se os sintomas da chamada “compressão do espaço-tempo” (HARVEY, 2008; GIDDENS, 1991); novos padrões regulares de consumo são firmados e uma miríade de imagens invade o cotidiano das pessoas. Esses fenômenos sócio-culturais são recebidos pelos teóricos e críticos como fundadores de uma nova sociedade, que se torna alvo de muitas denominações, tais como

identidade (HALL, 2000), que já não se ligaria a uma suposta essência, nem tampouco daria conta de um “eu” centrado ou coerente, mas se caracterizaria, sobretudo, por ser menos estável e mais fragmentada. Na pós-modernidade, portanto, o sujeito seria possuidor não de uma, mas de várias identidades provisórias, cambiantes – não necessariamente contraditórias –, que funcionariam como pontos de apego temporário, aos quais os sujeitos se ligariam por questões definidas social e historicamente, sem qualquer explicação de fundo biológico.

Contudo, para além dessa discussão que se situa no terreno da teoria social e que se prestaria a explicar mais detidamente a constituição das identidades individuais no mundo contemporâneo, o filme oferece questões que assimilam essa discussão, mas também a ultrapassam. Aqui, interessa considerar, por exemplo, como *O céu sobre os ombros* realiza um gesto bem peculiar, no que tange à identidade. Ao propor uma cena que aciona alguns procedimentos documentais, trazendo pessoas que interpretam a si mesmas, e deixando-se também contaminar pelos desvios ficcionalizantes dos atores-personagens, o filme concede passagem a processos mais abertos, permitindo que algo do mundo venha compor a narrativa. Então, é a própria cena que se coloca como lugar possível para que os atores-personagens ficcionalizem, inventem a si mesmos, desdobrando-se em outros. Diante da câmera, eles forjam uma maneira de existir.

sociedade pós-industrial, sociedade pós-moderna, sociedade de consumo, sociedade da mídia e do espetáculo, sociedade do conhecimento e da informação ou, ainda, capitalismo multinacional ou tardio. Essa quebra radical ou ruptura presenciada na segunda metade do século XX é frequentemente associada à extinção ou ao atenuar da modernidade. Mas foi nos anos 1970, sobretudo, que começaram a surgir com maior vigor os argumentos de que a sociedade moderna estava acabada e o mundo entrava numa era pós-moderna, o que gerou intenso debate, com opiniões muitas vezes divergentes por parte dos críticos sociais sobre as manifestações do pós-modernismo nos anos 1970 e 1980. Tais posições discordantes questionavam se as mudanças na vida social justificariam mesmo a proclamação de uma chamada cultura pós-moderna, e, se essa de fato passou a existir, indagavam sobre quais seriam os seus preceitos e sua relação com a era moderna anterior. No que diz respeito às origens do termo pós-modernismo, Andreas Huyssen (1992) afirma que, na crítica literária, o uso da expressão remonta ao fim dos anos 1950, quando Irving Howe e Harry Levin a utilizaram para lamentar a queda do nível do movimento modernista. Já nos anos 1960, embora o termo tenha sido enfaticamente utilizado por críticos literários como Leslie Fiedler e Iqbal Hassan - que sustentavam visões bastante divergentes sobre literatura pós-moderna - foi somente em meados da década de 1970 que a utilização da expressão ganhou um curso mais geral, aplicando-se primeiramente à arquitetura e depois à dança, ao teatro, à pintura, ao cinema e à música, tendo migrado dos Estados Unidos para a Europa via Paris e Frankfurt. Como afirma David Harvey (2008), nas décadas de 1970 e 1980 o conceito de “pós-modernismo” tornou-se um campo de opiniões e forças políticas tão conflitantes, que simplesmente não se pôde mais ignorá-lo, até porque seu uso assinalava uma profunda mudança na cultura da sociedade capitalista avançada, no que dizia respeito à estrutura e à sensibilidade. Em seu livro *Condição pós-moderna* (1989), Harvey defendeu a tese de que havia “algum tipo de relação necessária entre a ascensão de formas culturais pós-modernas, a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e um novo ciclo de compreensão espaço-tempo na organização do capitalismo” (HARVEY, 2008, pg.7). Nesse sentido, Harvey foi um dos principais teóricos a investigar o pós-modernismo não como um conjunto de idéias ou como um estilo, mas como uma condição histórica que requeria elucidação.

Assim, a tentativa de responder o que esses sujeitos da cena “realmente são” ou identificá-los categoricamente se torna, de saída, ociosa. Eles podem ser muitos, até porque investem a cena com seu imaginário, com seus sonhos. Eles podem inventar mundos, fabular e inscrever algo do que gostariam de ser enquanto o tempo da narrativa os acolhe. Eles estão se criando junto com o filme. Assim, não há, a priori, uma identidade fixada. Ela é algo que está se criando junto com o filme.

Para citar um exemplo, é possível pensarmos em como Lwei poderia ser aproximado de identidades já existentes, inclusive bastante usuais: ele é “negro”, está “desempregado” (embora seja escritor) e também é “pai”. Mas são as qualidades do personagem, ou melhor, suas “impropriedades” (AGAMBEN, 1993) que o impulsionam para fora dos limites dessas determinações classificatórias. A singularidade de Lwei reside exatamente em não se encaixar em lugares fixos. Seu modo de ser vai se delineando e particularizando-se, a partir dos desvios que afirmam aquilo que é de natureza singular, o que acontece processualmente. Há uma fala do escritor (já quase no fim do filme) que explicita bem o olhar de Lwei sobre a paternidade, sobre o amor, sobre a vida. É quando ele diz à namorada: *“Ser pai não é uma técnica, é amar (...) paternidade passa por aí. Quanto à responsabilidade de grana, sustentação, isso é uma outra história (...) Quem paga as contas do meu filho, porque eu não trabalho, é a minha mãe, sempre foi a minha mãe, que sempre pagou as minhas contas, então eu simplesmente transferei a renda daquilo que eu usaria e passei para o meu filho. Fico frustrado quando vejo que uma necessidade dele não está sendo atendida, não está sendo sanada. Cortaria um braço, cortaria uma perna para que meu filho desse, sei lá, só um sorriso a mais. Espero um dia ter condições psíquicas para voltar a viver com ele (...) eu não quero só visitar meu filho, por mais que me doa a presença física com ele, porque me incomoda muito olhar para uma pessoa retardada, uma pessoa inútil, aleijada. Olhar para um aleijado o tempo todo e saber que esse aleijado te pertence, isso me dói pra caralho, mas é o meu filho e ponto final (...) Esse é o pequeno paradoxo que eu vivo: quando estou com ele, sofro porque estou e quando não estou com ele, sofro porque não estou”*. A sequência corta para o encontro afetuoso de Lwei com a criança, quando, por outra via, algo da singularidade também se refaz: *“eu sei que você é feio pra caralho, bobo, mas eu amo tu. Não preciso de mais nada, só preciso que você*

esteja bem”³². Singular aqui é o encontro, o modo de Lwei se relacionar com a criança (FIG 7).



FIG 7 – Câmera distante registra encontro de Lwei com o filho

Como nota Comolli, quando, no fazer de um filme, a *mise-en-scène* se torna uma forma de escuta – “que filma de perto, com a orelha” – o realizador, ao invés de buscar organizar tudo na cena, deixa o tempo durar para acolher as aparições e intervenções dos sujeitos filmados. Quando isso ocorre, diz Comolli, o cineasta deixa de guiar os personagens e passa a segui-los. Muito embora essas considerações do autor sejam voltadas exclusivamente para o universo do documentário, podemos pensar que alguns filmes do cinema brasileiro recente, a exemplo de *O céu sobre os Ombros* e *Avenida Brasília Formosa*, se deixam contaminar, em alguma medida, por essa forma de realização, criando uma cena porosa e difusa, na qual se insinua algo da singularidade do mundo real. É que esses filmes solicitam que os sujeitos da cena ocupem uma posição ambígua, indeterminada, que mistura invariavelmente pessoa e personagem. O intercâmbio entre essas duas posições é fundamental para o resultado alcançado: as fronteiras entre os dois lugares se esfumaçam, tornando-se opacas. Como afirma César Guimarães (2008) é o próprio filme que vai criando um efeito de intimidade, uma

³² Em conversa com o diretor Sérgio Borges, soubemos que no momento dessa tomada, a câmera estava bastante afastada de Lwei. A ideia era ficar distante, apenas observando, para deixar o personagem mais à vontade para conversar com a criança. Lwei utilizava um microfone de lapela para que o som fosse capturado; notamos como nessa cena a imagem ao fundo aparece borrada, devido à distância em que a câmera se encontrava. Esse talvez seja um exemplo bom para refletirmos sobre como a técnica utilizada e a forma de aproximação escolhida pela equipe de filmagem criou condições para a constituição da *auto-mise-en-scène* do personagem.

“estética da hospitalidade”, que se propõe a acolher “a *mise-en-scène* do outro” (GUIMARÃES, 2008). Assim, é na constituição mesmo da cena que desponta a permeabilidade entre a vida vivida e a vida encenada.

Cezar Migliorin (2010) caracteriza do seguinte modo as produções que tornam indiscerníveis as fronteiras entre a *mise-en-scène* fílmica e a vida cotidiana:

Não se trata apenas de pessoas em seus cotidianos, mas de pessoas que parecem conhecer muito bem o universo no qual estão atuando e ali buscam intensamente o que lhes pertence para transformar e compor os papéis que executam entre evidente permeabilidade entre o que é a vida dos personagens e o que é a vida dos atores, até a indistinção, mas sempre dois (MIGLIORIN, 2010, pg. 50).

Deleuze, citando Giscard d’Estaing, afirma que “as pessoas fortes não são as que ocupam um campo ou outro, é a fronteira que é potente” (DELEUZE, 1992, pg. 61). O território fronteiriço que os personagens de *O céu sobre os ombros* tangenciam ou o modo desgarrado como transitam entre os limiões é o que os torna potentes, no sentido de que a singularidade que os atravessa parece se confirmar nesse modo de ser que resiste às representações sociais prefiguradas, aos lugares prévios, às circunscrições estritas entre a fabulação e o real. E aqui nos deparamos com a questão do rosto do outro, proposta por Lévinas. Se o aparecer do rosto se constitui numa noção de caráter político-estético, é porque está em jogo no plano das imagens o quanto a identidade – fixada, demarcada, estabelecida como lugar de pertencimento a um conjunto – corre o grande risco de encobrir e delimitar os traços múltiplos que compõem o rosto.

No caso do filme, o que está em jogo é justamente o questionamento desses lugares estáveis e das posições muito sólidas. A maneira com que os personagens são colocados em cena evidencia como, nessa narrativa, a alteridade não pode mesmo ser explicada pela classe, pelas categorias sociais ou pela identidade. Trata-se de personagens que oscilam entre lugares, que deslizam entre realidades possíveis, e, por isso, alcançam alguma forma de originalidade. Como sua situação vivida se confunde com a situação encenada, há a possibilidade de se reinventar junto com o filme. A estrutura fragmentária e episódica que o filme escolhe para mostrar as vidas acentua essa mobilidade, já que “entre um plano e outro, o cotidiano aparece segmentado, descontínuo, e os personagens se desdobram, como outros de si mesmos” (BRASIL e MESQUITA, 2012, pg. 241).

O que distingue os personagens de *O céu sobre os ombros* se aproxima daquilo que Agamben designa como constitutivo do *ser qualquer* (possuidor de uma singularidade sem identidade). No caso do filme, trata-se de uma singularidade que não autoriza o estabelecimento de um nome próprio. Ela oscila, é transbordante. E nesse movimento se faz potente. A singularidade é aquela que pode a própria impotência – ela pode a impotência de poder “não ser”. Somente “uma potência que tanto pode a potência como a impotência é, então, a potência suprema” (AGAMBEN, 1993, pg. 34).

4.1 O olhar pelas frestas

Em *O céu sobre os ombros* nada é mostrado de uma só vez ou por inteiro. O filme anuncia sua predileção pelo campo visual limitado já na sequência inicial. Somos apresentados aos três personagens ao entrarmos numa ação que já ocorre: Lwei, Murari e Everlyn trafegam de ônibus. A câmera assume posição fixa e muito próxima dos sujeitos filmados. Os movimentos no interior do quadro são garantidos pela trepidação do veículo e pelo deslocamento da cidade, que entra quase borrada pela janela – uma moldura dentro do quadro. O tecido urbano surge dispersivo e fragmentário, fatiado pelo enquadramento. Os ruídos da cidade parecem longínquos e não chegam a adensar a cena. Nada é visto em conjunto e os corpos dos personagens são oferecidos em partes. Primeiro, vemos o rosto de Lwei. Um corte no plano e flagramos seus dedos guiando a leitura de um livro. Outro corte e a imagem nos apresenta agora as mãos de Murari, envoltas na pequena sacola onde carrega seu terço de orações. Mais uma mudança de plano e vemos o rosto dele (estaria rezando em silêncio?). Um último corte e se anuncia uma modificação temporal explícita: Everlyn passeia à noite. Somente vemos seu rosto feminino de perfil. Ela cheira uma flor amarela. Nesse momento, sem que se depreenda qualquer sentido de urgência, o ônibus interrompe a trajetória. A parada sugere uma próxima ação. Tem início *O céu sobre os ombros*, conforme indicam os letreiros.

Esse primeiro bloco de imagens prenuncia alguns elementos importantes que compõem a *mise-en-scène* de *O céu sobre os ombros*. Já se nota aqui a restrição deliberada do campo visual, opção perseguida e mantida pela narrativa, sobretudo no que diz respeito à relação dos corpos com o quadro. O filme de Borges nos lembra, sempre, que o corpo filmado é inseparável do enquadramento escolhido. Será entre o

corpo e o quadro que presenciaremos uma relação de esquiteamento, o corpo transbordando as bordas, excedendo seus limites, denunciando um fora.

Nos minutos iniciais do filme, a primeira sequência dedicada à Lwei revela um traço recorrente da *mise-en-scène*, que privilegia a relação dos personagens com o espaço. Mas também já se nota as operações de corte promovidas pelo quadro, que nos oferecerá partes dos sujeitos filmados, recorrentemente. Na primeira imagem da sequência, Lwei aparece nu na cozinha de sua casa. Em pé, o corpo está pendido, de frente para uma janela. Ele apóia a cabeça num dos braços colocado sobre o parapeito. Com a outra mão, fuma um cigarro. É dia, a luz que vem da rua contrasta com sua pele negra. Atrás do personagem, uma meia parede de azulejos brancos sugere uma relação de equilíbrio em contraste com o corpo tombado. Nada interfere nessa composição. No primeiro plano da imagem vemos uma porta aberta pela qual observamos a cena: um quadro dentro do quadro. A câmera imóvel sustenta a duração tempo suficiente para contemplarmos a beleza da imagem emoldurada. Os movimentos no interior do quadro são mínimos e a ausência completa de ruídos ou trilha sonora acentua a acuidade do momento, deixando que nossa atenção se detenha na plasticidade das formas (FIG 8). Um corte seco nos tira desse estado contemplativo e nos leva a outro ambiente: novamente uma porta aberta deixa ver dois copos (água e cerveja) sobre o vaso sanitário de um banheiro. A moldura criada pelo marco da porta e o plano muito próximo conduzido pela câmera coloca em relevo todas as formas: o arredondado do vaso, as linhas retas entre os azulejos, a disposição dos copos. Essa imagem persiste durante alguns segundos até que a mão de Lwei entra no campo para apanhar um dos copos. Outro corte e descobrimos que o personagem toma banho, mas o que vemos é somente seu abdômen, que ocupa praticamente todo o campo. Um último corte e agora podemos ver o rosto contraído de Lwei sob a água. Esse plano é ainda mais próximo e se detém nas mãos do personagem envoltas ao pescoço e na expressão contorcida de seu rosto. O corpo de Lwei pende devagar para frente, depois para trás. Enquanto a água escorre, a câmera sustenta a duração. Nada de ruídos, a não ser o barulho da água que corre, contínua e monótona. Aqui a encenação trabalha no limite do desconforto para o espectador, arrastada e muda. Lwei parece carregar o peso do mundo.



FIG 8 – Distribuição dos elementos no quadro atesta rigor na composição

A sequência descrita possui quase dois minutos, o que significa que cada plano foi bastante estendido. O silêncio e a duração dos planos adensam a cena. Momentos como esse se repetirão em *O céu sobre os ombros*, quando o filme chega muito próximo dos personagens, sem, contudo, conseguir decifrá-los. Aqui já se evidencia o investimento na composição pictórica e no recorte do corpo pelo quadro, mostrando o rigor de uma encenação que trabalha por exclusão. É na encenação que se escolhe exatamente o que vai ficar fora, definindo, no mesmo gesto, aquilo que pode ser visto. A *mise-en-scène* privilegia um olhar por frestas, nos permitindo ver, mas não ver tudo.

Ao mesmo tempo, a estrutura narrativa abandona a preocupação com a unidade dramática. Desde as primeiras cenas de *O céu sobre os ombros*, quando os personagens ainda estavam no ônibus, passando pelo segundo bloco de imagens - que se deteve em mostrar Murari sentado no sofá de casa até sua corrida para o trabalho no restaurante vegetariano - o filme não priorizou as continuidades temporais e espaciais. Nessa sequência, vimos Murari encarar a câmera, vestir-se, correr, fritar pastel no trabalho, sem que se justificassem as transições de um plano a outro, sem que a narrativa criasse um encadeamento coerente. Cada ação parecia preceder algo que iria acontecer de importante na próxima cena, mas o novo plano mostrava somente mais um gesto corriqueiro, evidenciando uma continuidade episódica, aleatória. Logo após a sequência de Murari, sem aviso prévio, o filme substituiu sua aparição pela de Lwei, que já quase não estava no quadro – apenas seu corpo fragmentado, seu silêncio, sua nudez, o laconismo da imagem.

A vocação do filme se afirma nesse olhar recortado, nessa narrativa que não facilita os encadeamentos temporais, nesse gesto cortante dos enquadramentos, deixando coisas e pessoas quase sempre no fora de campo, atestando a presença de uma vida que escapa pelas bordas do quadro. De certo modo, a *mise-en-scène* também se contamina pela exterioridade que constitui os personagens, pelas relações que eles estabelecem com seu entorno. Pelo seu modo de ser, eles são lançados para fora, são desgarrados, não cabem em lugares fixos, não cabem sequer em si mesmos.

Ao mesmo tempo há o uso audacioso do fora de campo. Os corpos, oferecidos em partes, apontam para uma relação estreita do campo com o extracampo – como uma maneira de abertura para dar vazão a algo que não pode ser contido (FIG 9). “Antes de mostrar, para melhor mostrar, o quadro começa por subtrair à visão ordinária uma parte importante do visível” (COMOLLI, 2008, pg. 139). Os corpos fragmentados dos personagens – que se completam num espaço virtual – denotam as “continuações” intangíveis de que são portadores, talvez intraduzíveis pela imagem. “A fragmentação do corpo filmado deixa supor um extracampo que acolhe o corpo inteiro. É nessa dimensão que a amputação do corpo filmado pelo quadro permanece virtual, como permanece virtual o corpo lembrado no extracampo” (COMOLLI, 2010, pg. 91). A liminaridade dos personagens se expressa, de modo concreto, na maneira como os corpos estão quase sempre fora de campo, com a *mise-en-scène* oferecendo um enquadramento justo para abrigá-los. E, se na imagem se sobressai uma dimensão cortante, é que o filme investe nos momentos fugidios do cotidiano. Como consequência, os enquadramentos mostram ações fixadas em instantes ínfimos, que não seriam valorizados não fosse a importância concedida à banalidade da vida ordinária. Assim, a *mise-en-scène* cria situações episódicas, fragmentárias, sem se preocupar com encadeamentos evidentes. Se há corpos cortados no interior da imagem, eles denunciam a vida precária existente alhures.

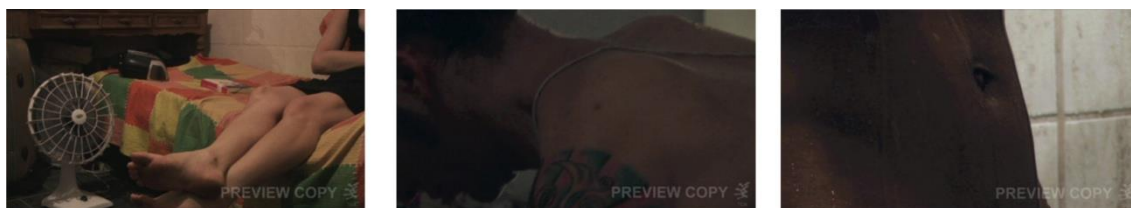


FIG 9 - Corpos cortados pelo quadro: atenção ao fora de campo

Comolli, citando Bazin, escreve que “o enquadramento é um esconderijo” (COMOLLI, 2010, pg. 89). O quadro opera - violentamente - uma divisão do mundo entre o visível e o não visível. Se a porção do campo visível ocultada pelo enquadramento é mais importante que a porção enquadrada do visível é justamente porque aquilo que é ocultado faz parte de toda a matéria do mundo que o olho comum veria, para além desse quadro. Com efeito, o enquadramento esconde, oculta, seleciona, deixa ver somente em parte. Circunscrever alguma coisa às bordas do quadro é fazer saber que algo (com igual valor ou mais importante) foi relegado ao não visível. No caso do cinema, que apresenta o mundo e o corpo filmados em seu movimento, o quadro cinematográfico opera cortes no espaço e no tempo, no movimento e na duração. Todavia, é relevante notar que a parte ocultada não se submete aos cortes temporais e espaciais, como se resistisse à sua ordenação:

A restrição do visível ligado ao enquadramento é uma abertura, uma chamada ao não visível. Ao extirpar uma amostra do campo visual habitual, o quadro recorta uma porção do visível, determina uma parte não visível, um resto, um fora que, já não enquadrado, pode ser sem limites de tempo e espaço. Inseparável do campo o extra-campo desdobra-se numa incerta zona de sombras (COMOLLI, 2010, pg. 88).

O fora de campo é o lugar dos resíduos, do que ainda não se experimentou. É no fora de campo que se situa aquilo que escapa, onde está o mundo amputado pelo enquadramento. O fora de campo é o lugar “de todas as continuações”, dirá Comolli. O quadro, como esconderijo, é um fragmento isolado sobre o qual recai a significação: selecionar num quadro é estabelecer um juízo, uma ordenação, circunscrever um objeto. Por isso, há erotização nas bordas do quadro. Comolli sugere que os corpos e objetos filmados que se movem na fronteira do campo e do extracampo, entre o visível e o não visível, erotizam as bordas do quadro. À rigidez das bordas se opõe a mobilidade irreduzível dos corpos filmados. Desejos contraditórios gravitam em torno dessas duas ordens diferenciadas de coisas, criando uma vibração invisível, porém sensível, porque talhada “em cima de uma matéria viva”. A parte subtraída, obliterada pelo enquadramento, se torna erotizada porque oculta o restante da história, onde estão abrigados todos os possíveis. Essa parte misteriosa é escondida:

(...) pelo quadro em si, que tem sob seu poder o limite do campo e do extracampo; que domina também, por conseqüência, o “relembro” do corpo despedaçado pelo quadro e pela continuação da história, pois o que é escondido pelo retângulo recortado do quadro são, pode-se dizer, *todas as*

continuações, as continuações imediatas e distantes do que é atualmente enquadrado. O extracampo é o lugar do resto, do que resta a se mostrar, a interpretar, a experimentar. Uma reserva, um extra, um além. Um vazio que esvazia e que enche, sob medida, todo o quadro (COMOLLI, 2010, pg. 91).

O fora de campo se abre para a “noite dos abismos” ou dos “temores da imaginação” (COMOLLI, 2008). Comolli nos lembra que o espectador de cinema é aquele que deve se submeter à contenção do plano visual, como condição para que veja. O que a tela retangular impõe ao espectador é, pois, uma forma de renúncia: o desejo de ver deve passar, inevitavelmente, por não ver tudo.

No filme de Borges, os corpos, erotizados pelas bordas do quadro, reforçam a opacidade dos personagens. Estamos perto deles, mas parece que não o bastante. Talvez porque só os conhecemos pouco a pouco. Há uma estratégia intervalar que potencializa o enigma em torno dos sujeitos da cena. O que temos são pistas, indicações, como se camadas viessem somar-se a cada nova aparição. De todo modo, nunca alcançamos plenamente o universo subjetivo dos personagens.

A esse recuo em relação à interioridade, o filme promove, de modo indireto, uma exploração matizada dos corpos, constantemente nus ou seminus. Lwei aparece nu mais de uma vez nas cenas de casa; mas, sem dúvida, o corpo de Everlyn Barbin é o mais exposto pelo filme. Ela protagoniza a única cena de sexo de *O céu sobre os ombros*, quando faz um programa na rua - embora essa imagem nos seja oferecida dentro de um carro, a certa distância e na penumbra, potencializando o fetiche em torno da situação (de novo o olhar é por frestas). Nota-se, na construção da cena que envolve Everlyn, uma atmosfera erotizada, de modo até excessivo. Sobretudo, quando ela está em casa: seus seios quase sempre à mostra, o ventilador a balançar seu vestido, a música envolvente no rádio, as cartas de cunho romântico-erótico que ela lê em voz alta - e que mais parecem dirigidas a nós, espectadores.

Na primeira sequência que nos apresenta Everlyn, toda a cena é oferecida por meio de um jogo de reflexos - entre espelhos e o olho da câmera - que tanto evocam o mistério em torno dela quanto revestem sua aparição de sensualidade. Os espelhos e o enquadramento oferecem o corpo por partes - acentuando o fetiche, mas também jogando com a ideia de duplicidade (e de engano) que a imagem refletida numa superfície de vidro convoca. “Espelhos informam, mas também deformam, espelhos aludem, mas também iludem”, nos diz Rabenhorst (RABENHORST, 2012, pg. 23). Por meio de espelhamentos, o filme sugere a ambiguidade que constitui Everlyn, quando

mostra seu ritual matinal para tornar-se mulher: fazer a barba, pintar os olhos, cuidar da pele, secar os cabelos. A cena é toda conduzida meticulosamente, com as imagens embutidas uma dentro da outra. Primeiro, os seios da personagem são vistos pelo olho da câmera, mas também devolvidos a ele, graças ao espelho pendurado na parede do banheiro. Algumas elipses e vemos agora, pela fenda de um pequeno espelho do estojo de maquiagens, Everlyn a pintar os olhos. O plano seguinte mostra metade do rosto da personagem refletido noutro espelho, de mão. O próximo plano mostra um espelho grande, na parede do quarto, no qual observamos a personagem nua a secar os cabelos, enquanto é a câmera que facilita a visada de parte do dorso de Everlyn – temos, então, seu perfil duplicado, nuançado pelas luzes e sombras. Um último corte e a personagem, agora vestida, recolhe alguns objetos em frente de mais um espelho, nesse caso da penteadeira, enquanto também apreciamos sua imagem de costas, graças à câmera posicionada atrás de seu corpo (FIG 10).

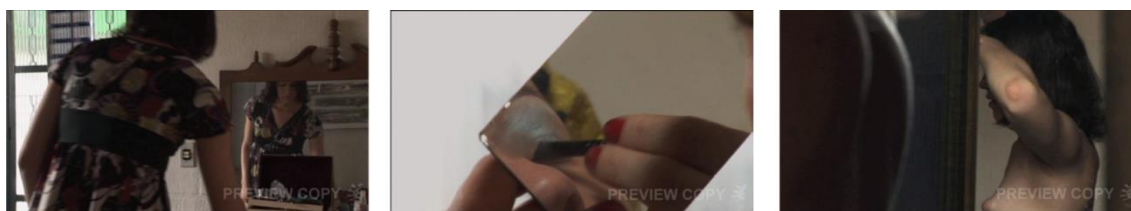


FIG 10 – Câmera e espelhos criam imagens duplicadas na aparição de Everlyn

O filme cria estratégias de olhar e prioriza enquadramentos rigorosos. A câmera promove um distanciamento, por se manter fixa, com uma intervenção mais indireta. Talvez, por isso, as imagens revelem sem devassar. Contudo, estamos distantes de um cinema meramente observacional, que intervém minimamente na cena, justamente porque há estratégias diferenciadas para que vejamos os personagens. Há um modo fracionado de aproximação a cada um deles. O olhar que envolve Murari é mais distanciado e talvez, por isso mesmo, seu corpo seja o mais preservado pelas imagens. Somente uma vez vemos seu dorso nu. Quase sempre suas mãos estão postas. Murari é torcedor de futebol, faz parte de torcida organizada, mas, por outro lado, se mantém algo alheio às coisas do mundo, como profere no mantra: “*deve-se acreditar no espírito humilde, deve-se desprezar todo o prestígio (...) não desejo acumular riqueza, tampouco ter belas mulheres, nem quero ter seguidores...*”. Se a aparição de Murari se

dá, na maior parte das vezes, em lugares públicos, o mesmo não se repete com Lwei. O escritor é visto quase sempre no espaço doméstico; ele dramatiza demasiadamente seus conflitos existenciais, revelando como está imerso no turbilhão do mundo (ele é quase a antítese de Murari), e o olhar que o filme lhe endereça é mais aproximado. Lwei tem o corpo viril, é visto muitas vezes nu; contudo, não se pode afirmar que haja uma atmosfera erotizada em torno de sua aparição. Já no caso de Everlyn, o olhar cede ao fascínio que o corpo andrógono desperta. Seu corpo ambíguo se torna refém de um imaginário erótico, firmado no fetiche. Na aparição de Everlyn, é como se o enquadramento (que esconde) fosse insuficiente, como se o filme não se contentasse com o que o quadro esconde e dissesse: “se é assim, vamos ver mais!”. Nesse sentido, a cena de sexo no carro parece até mesmo ser concebida exatamente para ser espionada, como se o filme não se contentasse em olhar Everlyn do exterior. Com efeito, o olhar fetichista lançado ao corpo de Everlyn solicita um espectador *voyeurista*. É como se o espectador fosse atraído por um pequeno segredo.

A despeito dos olhares diferenciados que a *mise-en-scène* lança aos personagens, a câmera, fixa e distanciada, garante à cena discrição. Nada é espetacular. Há tempo para que vejamos as imagens, que nos convidam a contemplá-las, a ficar durante algum tempo junto delas. O silêncio, os movimentos diminutos dentro do quadro, a atenção ao detalhe e a duração desempenham papel decisivo.

Com a maioria das imagens realizadas em ambientes internos - o que revela o forte interesse pelos lugares privados - Borges utiliza planos médios para enfatizar a relação dos personagens com os espaços, valendo-se do rigor na composição do quadro e anunciando sua predileção pela montagem no interior da imagem (FIG 11).

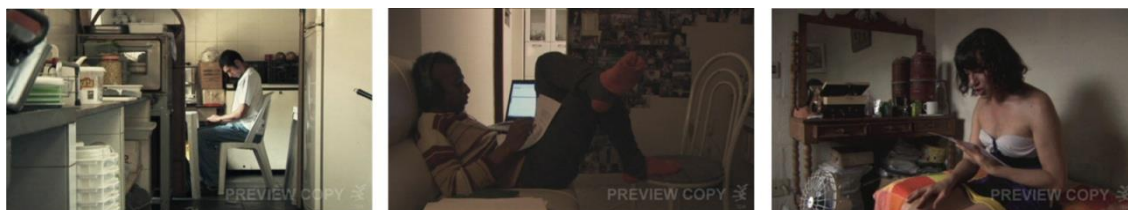


FIG 11 - Planos médios conferem importância ao ambiente

Ao emoldurar os corpos no quadro minuciosamente recortado, Borges cria uma estética que se distancia de qualquer naturalismo. Uma das sequências mais emblemáticas é aquela em que Murari é visto no local onde trabalha como operador de *telemarketing*. A cena se inicia descrevendo o ambiente – escaninhos, centenas de

computadores, divisórias de vidro e uma luz fria compõem a ambientação impessoal, asséptica. Em seguida, um corte nos coloca diante de um painel de grandes proporções, onde se vê um parque, grama verde e pombos. Essa gravura plastificada destoa do cenário opressor do trabalho, e a câmera se detém na paisagem para iniciar um *travelling* vagaroso até parar exatamente à sua direita, onde encontra Murari rezando. Agora, centralizado na imagem, o personagem medita como se estivesse sentado no meio do gramado. Temos, então, a sobreposição de uma imagem sobre a outra. O choque visual é inevitável, porque a figura de Murari destoa da paisagem artificial ao fundo.

Mas a *mise-en-scène* do filme não prima exclusivamente pela atenção à composição do quadro. Se assim fosse, teríamos apenas uma coreografia tão precisa, tão rígida, que não deixaria margem para qualquer forma de contaminação pela experiência dos atores-personagens. Se o enquadramento é minucioso na composição, vale lembrar, de modo análogo, que é justamente uma câmera fixa e paciente que espreita, para que muitas das cenas aconteçam, ganhando densidade e afirmando a vocação do filme: constituir-se colado à vida, desdobrando-se junto às horas prosaicas do cotidiano. Não seria uma câmera à espreita que observa Lwei a cozinhar, ouvindo a música de João Gilberto no rádio, para depois tirar um cochilo em pleno dia? Ou, ainda, não seria uma câmera que não se mexe, que espera para encontrar o ângulo, que apanha Murari a rezar no quintal de casa, dedicando-se à arrumação dos vasos de plantas? Contudo, sabemos tratar-se sempre de uma disposição que é escolhida; a câmera é preparada para se pôr a esperar; estamos sempre em uma situação construída.

Em *O céu sobre os ombros* - já dissemos - a forma do filme se deixa contaminar pelos traços sociais, práticas e espaços de compartilhamento. Afinal, o propósito é mergulhar na vida ordinária, deixando a narrativa irrigar-se pela “prosa do mundo”. Uma escolha dessa natureza traz consequências para o modo de narrar que o filme agencia, sobretudo, no que diz respeito aos tempos. A esse respeito, Deleuze afirma: “A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar” (DELEUZE, 1992, pg. 77).

Ao iluminar o espaço mais tímido do cotidiano, o ritmo do filme se altera. Até porque o tempo da rotina não abriga uma tensão ascendente e gradual - ele é regido pela banalidade e pelos acontecimentos menores. A *mise-en-scène*, em vizinhança com o mundo vivido, mostra pedaços da vida, situações episódicas, acontecimentos banais e

rotineiros, apanhados em uma narrativa lacunar e desamarrada. O que vale são os fragmentos, o inesperado abrigado na vida comum, as fatias do tempo, o registro de momentos que, de tão banais, se desvaneceriam rapidamente diante de nós, não fosse a presença da câmera. O domínio do filme afirma-se, assim, como o do instante-qualquer, contido na vida comum. Por isso, a forte ênfase no tempo presente. O que importa é o “agora” que a narrativa agencia. E por mais que a encenação seja minuciosa, ao controlar a disposição dos corpos no quadro, é nessa abertura para a vida cotidiana que os atravessamentos provenientes da experiência desfazem o jogo de uma operação muito calculada.

É entre o rigor do cálculo e a discreta abertura para o mundo vivido que a *mise-en-scène* se deixa afetar pelos modos de ser dos sujeitos da cena, seus gestos, afetos e falas. Sob esse aspecto, o minimonólogo de Everlyn é bastante emblemático. Deitada sobre a cama, com a sombra do ambiente cuidadosamente trabalhada para encobrir parte de seu rosto, que recebe um fecho de luz intermitente vindo da rua, Everlyn conta que tem conseguido coisas, justamente por estar naquele lugar. Ela se refere ao fato de ser prostituta e travesti. Everlyn revela também que seus familiares não sabem de suas escolhas e sugere que paga um preço alto por isso: “*O pior de tudo é não poder ver minha avó*”. Depois dessa fala Everlyn chora e o silêncio da cena resplandece. O plano dura mais um pouco e ficamos com a imagem. Com efeito, pode-se arriscar que essa é uma das situações de *O céu sobre os ombros* em que a auto-*mise-en-scène* de Everlyn se pronuncia mais fortemente. A cena dura quase dois minutos. Há tempo para a personagem falar, e Everlyn acrescenta algo às imagens: ela fala de si, revela uma faceta vulnerável. Nesse minimonólogo, Everlyn desestabiliza a cena voyeurística que o filme criara para ela até então. A câmera imóvel, a ausência de ruídos, certa penumbra no ambiente, mas, sobretudo, o tempo, determinam a situação filmada. De novo, podemos retomar as reflexões de Comolli (2008) sobre a importância do tempo na constituição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Embora o autor se refira ao universo do documentário, o contexto da cena que acabamos de descrever autoriza essa aproximação:

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados (COMOLLI, 2008, pg. 60).

Lembremos, finalmente, que o acento no presente afasta toda teleologia no andamento da narrativa - quando é o desfecho que justifica as etapas do percurso (BRASIL e MESQUITA, pg. 2012). Estamos sempre diante de uma ação que já teve início. Do mesmo modo, não há conflitos ou progressão dramática. O que presenciamos são três personagens e suas maneiras particulares de ocupar o tempo e o espaço do cotidiano. A eles, cabe driblar os dilemas diários, buscando elaborar a vida como for possível, vivendo um dia de cada vez. Essa escolha resulta numa narrativa entrecortada, que apresenta vínculos frágeis (ou até inexistentes) entre o passado e o futuro. Não se nota, por exemplo, uma lógica no encadeamento temporal, quando a montagem nos leva de um personagem a outro. Em diversos momentos, presenciamos a substituição da aparição de Lwei, Murari e Everlyn sem que o filme aponte algo importante, algum elemento que justifique as passagens temporais – sempre feitas por cortes secos e sem avisos prévios. Inclusive, não conseguimos saber exatamente quanto tempo presenciamos da vida dos personagens.

4.2 Corpos e espaços

Em *A imagem-tempo* (2005), Gilles Deleuze escreve sobre a grande contribuição do neo-realismo para o cinema moderno: a criação de uma nova imagem, estreitamente ligada a um novo tipo de resposta que os personagens emitem diante do mundo. No cenário pós-guerra, já não se acredita tanto na possibilidade de agir sobre as situações, ou de reagir a elas, e o cinema incorpora novos modos de percepção, quando os personagens respondem às situações muito mais num nível mental, do pensamento, do que prolongando esse retorno em ação. É outro tipo de imagem. Capta-se ou revela-se algo de intolerável, mesmo na vida mais cotidiana. “Suponham que o personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida” (DELEUZE, 1992, pg. 68). Nesse cinema moderno, o olhar abandona sua função de simplesmente identificar e reconhecer as coisas do mundo e passa a enxergar todos os estados interiores – aflição, compaixão, amor. Os personagens veem, aprenderam a ver, dirá Deleuze, ao afirmar que essa guinada foi responsável por inaugurar o cinema de vidente, que instaura as situações

ópticas e sonoras puras. As percepções e as afecções mudam de natureza, distanciando-se do sistema sensório-motor que, no cinema clássico, regia as atitudes dos personagens, quando estes reagiam aos acidentes e às situações por meio de ações, devolvendo uma resposta imediata ao mundo. A situação sensório-motora supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma ação que se adapte a ela ou a modifique. Às imagens desse cinema de ação, vêm se opor aquelas outras introduzidas pelas situações ópticas e sonoras, quando as figuras humanas possuem uma potência motora mais debilitada, mas estão investidas de maior aptidão para ver, ouvir, registrar. O personagem se torna engajado numa visão mais do que numa ação. “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage” (DELEUZE, 2005, pg. 11). O personagem age e se vê agir, ele se torna uma espécie de espectador.

Nesse cinema de vidente, em que os laços sensório-motores se tornam frágeis, a banalidade cotidiana será resignificada, assumindo uma importância fundamental. Mas também os meios e os objetos sofrerão outra forma de apreensão por parte dos personagens. O cotidiano se tornará um lugar de referência, porque sua banalidade, ao corresponder a esquemas sensório-motores já automatizados, pode revelar agora - à menor perturbação entre a excitação e a resposta do personagem - a quebra do esquematismo motor, oferecendo-se ora numa nudez, ora numa brutalidade ou beleza indescritíveis. Mas também os objetos e os meios sofrerão mudanças importantes: eles serão investidos pelo olhar dos sujeitos da cena - o que proporcionará o enlace sensível entre o mundo interior do personagem e o mundo material. Caberá, pois, ao olhar, fazer um “inventário” dos objetos, mobília e utensílios, desvelando uma vida cotidiana preexistente. Se no antigo realismo os objetos possuíam uma realidade própria, ela era muito mais funcional. Com a situação óptica e sonora, os objetos e meios ganham outra forma de realidade - eles serão vistos, investidos de sentido tanto pelo personagem quanto pelo espectador. Assim, “entre a realidade do meio e da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos” (DELEUZE, 2005, pg. 13). E mais, o espaço, tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado: emergem os espaços-qualquer. Aqui também se sente o eco da realidade exterior do pós-guerra, em que os espaços em ruínas ou devastados evocam muito mais a “perambulação” dos personagens do que sua ação. As conexões espaciais somente se

tornam possíveis a partir do ponto de vista subjetivo dos sujeitos filmados; afinal, na situação puramente ótica e sonora os objetos não existem de maneira independente, eles devem ser investidos pelo olhar e o imaginário das figuras humanas. Isso é o que difere os espaços-qualquer daqueles espaços possuidores de autonomia, que predominaram no realismo anterior. Deleuze menciona como, em *Crimes da Alma* (1950), de Antonioni, o espaço desconectado não será religado ou reconstruído, já que a protagonista está impedida de fazê-lo. “A conexão das partes do espaço não é dada, pois só pode fazer-se do ponto de vista subjetivo de uma personagem, mas que está ausente ou, mesmo, desaparecida, não somente fora do campo, mas remetida ao vazio” (DELEUZE, 2005, pg. 17). Assim, o autor afirma que há uma permutação entre as dimensões objetiva e subjetiva convocadas pela situação ótica e sonora, na qual convivem a um só tempo as instâncias real e imaginária, já que “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar a realidade” (DELEUZE, 2005, pg. 18).

Essas invenções criadas pelo neo-realismo, que incidiram sobre as formas de fazer do cinema, modificando definitivamente as relações de espaço e tempo das imagens, foram incorporadas pelo cinema moderno e não pararam de se desdobrar também no cinema contemporâneo. Se aqui recolhemos essas contribuições importantes dos escritos de Deleuze, é porque elas iluminam algumas questões que gostaríamos de discutir agora a respeito de *O céu sobre os ombros*, ao considerarmos as relações que os personagens estabelecem com seu entorno. Como vimos, a maioria das cenas é gravada em ambientes internos. Essa escolha demonstra a prioridade que o diretor concede aos espaços privados. Já notamos como a questão da relação dos corpos com o espaço é importante na *mise-en-scène* de *O céu sobre os ombros*, devido à atenção que foi concedida à composição do quadro. Essa relação entre câmera, sujeitos e espaço situa os personagens em relação ao seu entorno. Mas também ressalta o quanto a “vida comum” presente nas imagens está atrelada ao “lugar”. Ao conceber uma narrativa com forte inspiração no cotidiano, construída em relação contígua com seus tempos anódinos e fazeres prosaicos, a *mise-en-scène* enfatiza os ambientes domésticos, nos quais os objetos evocam as formas vivas da experiência, do tempo ali vivido, das práticas realizadas. Notamos como o espaço no filme é criado de modo a evidenciar os afetos e as potências que animam os personagens. Assim, *O céu sobre os Ombros* inscreve um “lugar” diferente daquele dado a ver em inúmeras produções brasileiras nas quais a relação dos personagens com o espaço é marcada predominantemente pelas forças

sociais (carência material, relações de violência), e, por isso mesmo, os sujeitos filmados são facilmente classificáveis dentro de recortes identitários.

Por outro lado, no filme de Sérgio Borges, os personagens raramente desempenham papéis ligados às interações sociais. Os espaços públicos quase não ganham visibilidade. Eles existem, mas aparecem em menor proporção - quando Murari é visto no estádio de futebol ou mesmo quando Everlyn realiza um programa na rua, por exemplo. Mas a presença desses momentos não ganha densidade para atestar que os personagens desenvolvam uma relação efetiva com o outro. Os personagens não chegam a criar laços, estabelecer alianças com outros. Parece haver uma dificuldade ou algo que impede a instauração dos vínculos intersubjetivos – talvez a própria vida na cidade grande. Ter o céu sobre os ombros, nesse caso, pode significar um aprisionamento num espaço livre; mas não que os personagens estejam confinados, trata-se de um aprisionamento ligado à solidão da vida na metrópole, onde se pode estar só em meio a muitos, onde se experimenta uma vida anônima.

Há no filme uma resposta fraca às relações, aos encontros, às trocas entre as pessoas. A solidão de cada personagem é patente e não há leveza no que observamos. Everlyn lê suas cartas parecendo encontrar uma interlocução muito mais profícua com os textos e com a escrita do que com o próximo. Uma das últimas leituras que ela faz em voz alta ilustra bem esse aspecto, quando a personagem diz: *“Com isso aprendemos que quando não se tem aquilo que se ama, é preciso amar aquilo que se tem: a escrita”*. Talvez por isso mesmo Everlyn confesse aos alunos em sala de aula que seus programas são o lugar de conseguir “um pouco de afeto”.

Também Lwei é um tanto solitário, ele está sempre a falar de seus problemas: a falta de dinheiro, um filho doente, o livro que não publicou ainda - com uma namorada que, no entanto, nunca o responde. Ela é apenas uma ouvinte. Dentre os três personagens do filme, Lwei é o que mais apresenta questões existenciais, não escondendo a descrença em relação à vida. Ele anuncia seu suicídio numa das únicas vezes que é visto entre pessoas, num bar. Noutro momento, Lwei já havia contado para alguém ao telefone ter sugerido o suicídio da ex-mulher, já que ela não estava suportando o peso da vida, que, afinal, *“é só sofrimento”*.

O personagem mais meditativo é Murari, e sua caracterização é atravessada pela experiência religiosa: vemos recorrentemente suas mãos postas, os olhos fechados – podemos perceber seu silêncio profundo. Contudo, é bom notar que se essa postura de Murari nos convida a uma atitude contemplativa, isso não significa que o filme revela

seu mundo interior, porque, de fato, não se tem contato com lembranças, imagens mentais ou ponto de vista, isto é, elementos que nos coloquem mais próximos de sua vida interior. Interessante também observar que o personagem permanece silencioso. Só ouvimos sua voz duas únicas vezes: uma quando ele atende o telefone como operador de *telemarketing*; outra, quando ele entoia, muito baixinho, um mantra no ritual *hare krishna*. No mais das vezes, o que se observa é sua aparição solitária, não destoando daquela oferecida aos outros personagens.

Se estabelecemos essa caracterização do cenário social criado pelo filme, é importante que pensemos, agora, no modo como essas relações se configuram no espaço da cidade. Afinal, é nela que os personagens vivem, se deslocam e inscrevem seu olhar sobre lugares e coisas, atribuindo sentido ao entorno. Como afirma Deleuze, os espaços que o cinema cria são também produzidos pelo percurso dos personagens, por suas perambulações, e, sobretudo, pela instauração do seu ponto de vista subjetivo (no qual incidem real e imaginário) sobre o lugar. Já mencionamos como o filme de Borges não se preocupa com a caracterização dos universos interiores dos personagens. O que temos são informações a conta-gotas. Essa exterioridade de que falamos parece se confirmar quando observamos o olhar que eles devolvem ao mundo, e que se evidencia fortemente na sua relação com a cidade.

Em *O céu sobre os ombros* entramos em contato com o espaço urbano poucas vezes, quando esse cenário aparece bastante destituído de afeto. É que a cidade proposta pelo filme não surge imantada pelo olhar dos sujeitos filmados. Temos a sensação de que o imaginário deles não povoa a cena, ao contrário do que afirma Deleuze a respeito dos personagens do cinema moderno, que, regidos pelas situações óticas e sonoras, conectam os lugares e coisas por meio de seu ponto de vista. No filme de Borges, os espaços não se conectam. A cidade não cria unidade. Os ambientes fechados em que os personagens vivem tornam pouco provável que eles se encontrem, ou que encontrem outras pessoas. A cidade por onde transitam é fragmentária e seus deslocamentos são sempre recortados, frágeis: algumas idas e vindas ligeiras, que não nos propiciam um contato maior com o entorno, de maneira que fruamos os lugares, experimentado, descobrindo uma cidade que ganha amplitude ou continuidade. Sem ganhar densidade, o espaço urbano nunca é apanhado em sua inteireza. Na primeira vez em que vemos Belo Horizonte, os personagens trafegam de ônibus e a cidade surge dispersiva, obliterada pelo enquadramento, como se estivesse submetida a uma força centrípeta que a fizesse escapar para fora do quadro. Noutro momento, ela é vista à noite e nada atesta

sua cotidianidade - nem sonoridades, nem trânsitos, nem encontros. Apenas o anonimato da vida na metrópole com seus prédios altos, flagrados à distância. Assim, resta para nós, espectadores, um sentimento de opacidade em relação ao espaço urbano.

Contudo, não poderíamos desconsiderar aquela cena em que Murari é visto no meio da noite a passear de *skate*. Esse momento destoa dos demais, porque guarda uma dimensão sensorial. Sem dúvida, presenciamos o enlace sensível entre o personagem e o espaço. Aqui o imaginário investe os objetos e coisas, e os recursos expressivos traduzem o olhar que Murari lança ao mundo, por meio do longo *travelling* em sua duração, do movimento do corpo sobre o *skate*, do vento no rosto e da trilha sonora (FIG 12). Nesse momento, a afirmação da singularidade se confunde com a escrita sobre a cidade, quando o personagem coloca no muro a palavra “amor” com tinta *spray*. Depois que Murari sai do campo, a câmera continua a exibir a inscrição. É como se ele ficasse mais um pouco.



FIG 12 - Murari em passeio pela cidade

Se o filme insere a ficção para abordar algo do real, ele permite, no mesmo gesto, que elementos do mundo se refaçam. “A ficção como sabemos, não é o outro da realidade, mas a sua forma mesma de produzir buracos, transformar as cenas, inventar personagens bem reais. Sua força política está em instalar e inventar o alargamento entre o lugar que estamos deixando e aquele em que ainda não chegamos” (MIGLIORIN, 2010, pg. 51).

Na última sequência, Everlyn Barbin fuma um baseado, enquanto escuta um *hit* no rádio. Há um *close* em seu rosto e o vento sopra seus cabelos. Então o filme abandona a cena, sem conclusões. Ficamos com a sensação de que os personagens seguirão, no embate com suas questões mais difíceis, existenciais. Mas se o céu continuará sobre os ombros, talvez eles prossigam, agora, como outros de si mesmos.

5. *Transeunte* – ou a escritura dos corpos

Talvez seja este o primeiro caso de um cinema de constituição, verdadeiramente constituinte: construir os corpos, e com isso devolver-nos a crença no mundo, restituir a razão... É duvidoso que o cinema baste para tanto; mas, se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir as razões de crer no mundo e nos corpos desfalecidos? (DELEUZE, 2005, pg. 240).

Transeunte (2010), de Eryk Rocha, vem se juntar a outras realizações do cinema brasileiro recente que jogam com elementos de fabulação e realidade. Se é fato que o filme responde antes a uma ficção, ele estabelece uma convivência muito próxima com o documentário, aqui afirmado pela reiterada presença na cena de pessoas comuns que se misturam aos atores e figurantes; pela predominância da utilização de locações reais - com pouquíssima intervenção nos cenários para as tomadas – e pela exploração de iluminação e sonoridades ambientes, que evidenciam o *aqui* e *agora* da vida cotidiana, em que a *mise-en-scène* busca se inspirar.

Transeunte é o primeiro longa-metragem de ficção de Eryk Rocha e conta a estória de Expedito, aposentado solitário que flana pelas ruas do Rio de Janeiro, misturando-se aos milhares de passantes que cruza pelo caminho. Com um rosto comum e invisível em meio à multidão, Expedito é aquele “caminhante inumerável” de que fala Michel de Certeau, sintetizado no homem ordinário das massas. Em sua jornada diária, o personagem se aproxima do sujeito universal e anônimo, produto das grandes cidades. Se a narrativa focaliza Expedito – que só vira protagonista porque o filme assim o quer³³ –, ele divide a cena com centenas de outros transeuntes, igualmente portadores de rostos sem denominação, que aparecem e desaparecem diante da câmera, cumprindo os deslocamentos apressados da rotina. Dessa gente comum presente nas imagens, a câmera captura as mais variadas fisionomias, reações faciais e gestos. Podemos até

³³ A busca de atores para interpretar o papel de Expedito se deu a partir de anúncios nos jornais, e um dos critérios de seleção era justamente possuir um rosto comum e desconhecido, como se depreende da seguinte nota: “A produção do filme *Transeunte* está selecionando atores entre 60 e 70 anos para compor o elenco do primeiro longa de ficção do diretor Eryk Rocha (*Rocha que voa, Pachamama*). O prazo para envio de material segue até 4 de abril. Os escolhidos vão interpretar pessoas comuns que circulam pelo centro da cidade, como um funcionário público aposentado, a moradora de rua que vive fazendo profecias, ou o português dono de bar que nunca perdeu o sotaque. Por isso, devem ser rostos desconhecidos do grande público. Informações completas no blog da produção: www.transeunte09.blogspot.com.” (FONTE: <http://quadro-magico.blogspot.com.br/2009/03/teste-de-elenco-para-novo-filme-de-eryk.html> Acesso em 24/09/2013).

mesmo dizer que *Transeunte* busca sua inspiração nesses anônimos, nessas vidas sempre fugidias, das quais nada saberemos. A *mise-en-scène*, ao privilegiar a vida ordinária, situa Expedito em meio aos passantes, reforçando o sentido de multiplicidade da vida cotidiana, mas também tocando na questão da invisibilidade humana nas grandes cidades, quando se pode ser ao mesmo tempo “todo mundo” e “ninguém” (CERTEAU, 2011). Do universo amplo da existência anônima na metrópole, o filme pinçará um rosto a ser observado por mais tempo. É assim que Expedito migrará da posição de caminhante comum a personagem, recebendo uma dimensão singularizante à medida que a câmera decide acompanhá-lo, contando sua estória. Dentre a multidão de formigas sem distinção que passa pelas ruas, é o rosto de Expedito que será destacado.

O filme busca matizar como os conflitos do personagem poderiam ser os mesmos vividos por gente comum, todos os dias, em todos os lugares. A narrativa dá conta da pequena tragédia privada de Expedito – mas nada muito grande, nada muito espetacular. Trata-se de um homem de 65 anos e do balanço de sua trajetória: um amor que se foi, a mãe que morreu, nenhum amigo ou afeto no presente, somente as longas andanças, o gosto pelo rádio, pelo futebol e pelas músicas da seresta. O filme se fixará nas questões mais pessoais de Expedito e, embora o roteiro abandone a preocupação com a criação de ápices e desfechos, ao final temos a sensação de que Expedito cumpriu uma pequena jornada.

Se a cena inicial de *Transeunte* dá conta de um personagem que é visto quase sempre acabrunhado e solitário, lançando um olhar perdido ao mundo que o cerca, haverá um momento em que a *mise-en-scène* articulará elementos que evidenciam como Expedito, aos poucos, parece voltar à vida: seu olhar devolvido ao mundo surgirá imantado pelas coisas e lugares e seu corpo ganhará maior liberdade. Todavia, é importante notar que não se trata de um crescente dramático. Tudo em *Transeunte* é diminuto, acontece gradativamente e em pequenos detalhes, exigindo um olhar atento do espectador para as mudanças sutis. A metamorfose é lenta e se desdobra junto ao tempo do cotidiano, que impregna o tempo narrado. Presenciamos um período da vida de Expedito, talvez alguns meses, até que ele complete o trabalho de luto pela perda materna.

A vida ordinária e as fases que ela abriga são o ponto de partida para a condução de *Transeunte*. O filme tem início num cemitério – quando Expedito leva flores à mãe sepultada – para, em sua última cena, apanhar o personagem numa celebração da vida: cantando numa noite de seresta. É assim que o filme de Eryk Rocha evoca os ciclos da

existência, trabalhando de forma quase barroca algumas antíteses que lhe são inerentes, como morte e vida, fim e começo, solidão e convivência, anonimato e reconhecimento. De modo análogo, a *mise-en-scène* articula essas questões liminares, essas passagens, construindo um dentro e um fora, que dizem respeito aos universos interiores e exteriores do personagem. Podemos até mesmo afirmar que *Transeunte* porta duas formas de encenação: uma que se estabelece no pequeno apartamento de subúrbio onde Expedito vive, e outra que se efetiva no espaço da cidade. Por isso, há momentos, sobretudo nas tomadas internas, no apartamento, em que a câmera se aproxima de Expedito mais e mais, até ficar quase colada à sua pele, valendo-se de primeiríssimos planos e *closes* insistentes em seus olhos. Ao priorizar esse modo de aproximação, a encenação alcança, por vezes, uma estética pouco convencional, quando a câmera segue junto ao protagonista, instalando-se tão próxima dele que causa algum desconcerto no espectador, ao desestabilizar as noções espaciais. Por outro lado, no espaço da rua, a câmera se vale de longos planos-sequência, enfatizando a importância do personagem em relação ao cenário, conduzindo nosso olhar para contemplar seu corpo e o ambiente que o cerca e valorizando, assim, a relação do corpo com o campo no qual está inscrito.

A *mise-en-scène* se abre a certas polarizações: há quase sempre uma oposição entre silêncio e ruído ou, ainda, a presença de uma câmera fixa e a criação de movimentos pelos microrritmos inventariados no interior do quadro, conforme caracterizados por Chion:

movimentos rápidos na superfície da imagem, causados por coisas como volutas de fumo, chuva, flocos de neve, ondulações na superfície encrespada de um lago, areias, etc., e no limite, pela agitação do próprio grão fotográfico, quando este é visível. Estes fenômenos criam valores rítmicos rápidos e fluidos, instaurando na própria imagem uma temporalidade vibrante, trêmula (CHION, 2008, pg. 20).

Transeunte também enfatiza a dimensão plástica, quando a câmera focaliza corpos, texturas e detalhes, às vezes capturando-os de modo tão aproximado que sua apreensão nos é oferecida fora de foco, criando outras possibilidades de significação e leitura. A exposição do grão fotográfico e a ênfase nos contrastes entre o preto e o branco, bem como a exploração da tremulação de luzes, acentuam a opacidade da imagem. Essa plasticidade faz de *Transeunte* um filme que evoca sensações e cria impressões táteis. A primeira cena do filme, uma chuva de pétalas brancas, traduz bem a expressividade imagética. As pétalas caem de um céu cor de chumbo, coberto de nuvens

escuras, mas a imagem é granulada, as formas não estão muito nítidas, o que mais se evidencia é ritmo das pétalas em queda. Esse plano não carrega em si um valor narrativo, e se oferece para ser contemplado em sua pouca nitidez, remetendo talvez a uma imagem onírica.

Já a banda sonora explora músicas diegéticas, extradiegéticas, falas, ruídos e silêncios que garantem uma heterogeneidade importante para a criação da cena, sobretudo na cidade, onde a profusão de sons é responsável pela definição dos espaços. Contudo, nas tomadas externas, quase nunca veremos a fonte sonora, o que afirma a presença importante do extracampo. Por isso, nessa análise trabalharemos com o conceito de “valor acrescentado”, proposto por Michel Chion. Assim, evita-se o equívoco de considerar separadamente imagens e sons, quando, na verdade, a sonoridade é também constitutiva da potência imagética. Conforme elucidada Chion:

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contido apenas na imagem. E até dar a impressão, eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê (CHION, 2008, pg. 12).

A primeira sequência de *Transeunte* já revela o jogo entre elementos visuais e sonoros. Assistimos a uma cena cheia de movimento, o que é garantido pela câmera no ombro que acompanha Expedito em passadas largas num cemitério e pelo som insistente das hélices de um helicóptero. Um corte e vemos rostos desconhecidos de pessoas em prece ou chorando, crianças correndo entre os túmulos, as mãos de um sanfoneiro tocando com habilidade o instrumento. Vemos num primeiríssimo plano o rosto do sanfoneiro – um negro cego, que traz a pele suada e a boca muito aberta, numa expressão de alegria, recebendo os passantes que vêm depositar suas flores nas urnas. Essa imagem é muito expressiva, pela força do rosto – que ocupa toda a tela – e por nos remeter à figura recorrente do cego na tradição do cinema brasileiro, como aquele que acompanha os acontecimentos, às vezes narrando-os. Aqui a cena ganha densidade pela construção da imagem e, ao mesmo tempo, pela polifonia que se cria no ambiente. Escutamos uma profusão de sons sobrepostos: a música da sanfona, um sino a tocar, uma voz masculina que profere uma missa, mulheres que entoam uma música regional e

o barulho de carros transitando ao redor. Todas essas sonoridades povoam a cena, tornando-a mais viva.

Antes de entrarmos em contato com esse conjunto de imagens e sons, já tínhamos visto a preparação da cena para a entrada de Expedito no cemitério, quando, num *travelling* acelerado, a câmera percorreria as grades que cercam o local – e se aqui notamos que o ritmo era ágil, essa sensação foi tributária também do barulho continuado das hélices do helicóptero. Tal forma de associar imagens e sons se repete na composição estética de *Transeunte*, recorrentemente.

5.1 O corpo filmado

A *mise-en-scène* do filme investe numa geografia dos corpos e das superfícies - quando a câmera investiga fisionomias, feições, expressões faciais. Desde as cenas iniciais, *Transeunte* focaliza o corpo dos diversos anônimos que transitam pelas ruas, de modo a criar uma iconografia, uma imagem na qual o rosto, o corpo ou partes dele se tornam constituintes da dramaturgia, tornados matéria expressiva. Nessa *mise-en-scène* o papel da câmera é definitivo. Ela trabalha de modo ágil, escolhendo enquadramentos para esmiuçar as feições dos passantes. O resultado é uma verdadeira mostraçõ dos rostos, que vão das expressões mais familiares até as mais incomuns (FIG 13). Do mesmo modo, vemos corpos de todas as idades, nas atitudes mais variadas: em marcha, trabalhando, comendo. Em algumas situações, a câmera valoriza os anônimos e o campo visual onde estão inscritos, dando conta do ambiente e das ações cotidianas. Em outras, ela se torna epidérmica, abandonando a preocupação com o entorno para se colar à pele dos sujeitos da cena.



FIG 13 - Rostos anônimos vistos por Expedito na cidade

A presença dos corpos enfatiza a vida na metrópole, seu vaivém, seu burburinho, as atividades do comércio, do trânsito; isto é, o mundo do protagonista e o espaço social (FIG 14). Essa observação tão detida do elemento humano, que explora acentuadamente as expressões do rosto, torna-o quase tátil. Os primeiríssimos planos dos sujeitos filmados exibem o rosto até o limite, investigando rugas e manchas, oferecendo olhos agigantados que povoam toda a tela, fazem da pele uma textura, uma superfície da qual vemos sulcos e depressões, tornando, por vezes, as imagens mais afetivas. Como escreve Deleuze: “a imagem-afecção é o grande plano, e o grande plano é o rosto... Eisenstein sugeria que o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas fazia uma leitura afectiva de todo o filme” (DELEUZE, 2004, pg. 124)³⁴. Deleuze afirma, assim, que o primeiro plano tem o poder de arrancar a imagem às coordenadas espaço-temporais para fazer nascer o afeto puro na tela.

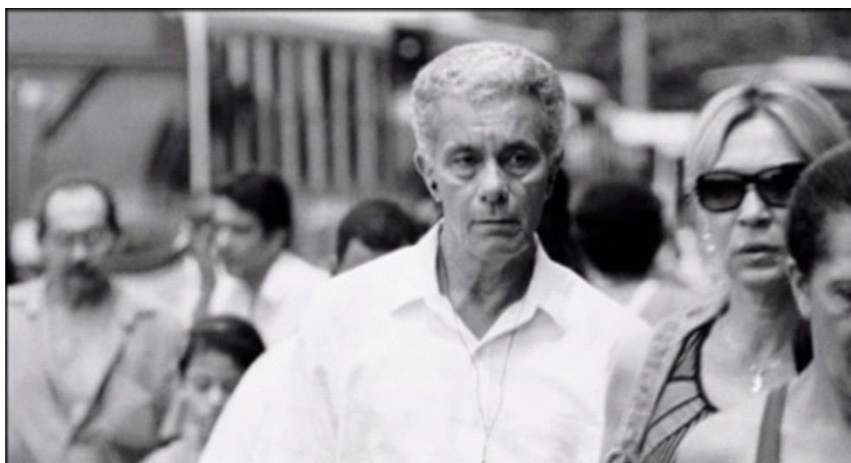


FIG 14 - Expedito entre os passantes

Noutras situações de *Transeunte*, contudo, vemos planos mais abertos que mostram ombros, costas, perfis, silhuetas e cabelos, quando o corpo somente passa pela câmara já posicionada para apanhá-lo. No filme, a exposição do corpo pode às vezes ganhar um carácter mais indicial, em função de sua presentificação, de sua materialidade. Em outras, o que se reforça é um sentido afetivo e simbólico, como quando vemos os primeiros planos de mãos enrugadas, que falam do corpo como lugar da passagem do

³⁴ Essa citação foi retirada da edição do livro *Cinema I. A Imagem-Movimento*, traduzido para o português de Portugal; logo, a expressão “grande plano” deve ser compreendida como “primeiro plano”.

tempo (e aqui o filme remete diretamente à matéria que busca discutir: as fases da vida, a florescência do corpo e sua finitude).

Em uma narrativa que praticamente não apresenta diálogos, o corpo funciona, em alguns casos, como elemento narrativo, como naquela cena em que observamos Expedito em plena solidão pela cidade e o plano ponto de vista dele flagra o gesto afetuoso de um casal, do qual somente vemos as mãos dadas. Essa imagem repercute a “falta” que constitui o protagonista do filme, pois sabemos que trata-se de um homem e sua solidão, suas longas andanças e ninguém a lhe fazer companhia. Por isso, ele olha para o gesto afetuoso do casal, e, quando ele olha, sabemos que é de um desejo que ele fala, embora sem articular isso em palavras.

Cabe notar, ainda, a inscrição no filme do corpo que vem e desaparece, tornando-se vestígio. Muitos planos subjetivos de Expedito evidenciam a presença de um corpo fugidio, quando o olhar do personagem captura fragmentos que logo se esvaíram junto com a imagem, como na cena em que o protagonista olha os cabelos compridos de uma jovem, que cintilam durante alguns segundos, mas logo viram um borrão da câmera desfocada, para desaparecer junto com a imagem.

Há também as imagens gravadas nas noites da seresta, onde a música se expressa também nas posturas do corpo. Aqui a câmera revela como os corpos se expandem no ritmo, ao realizar planos muito próximos das bocas cantando, das mãos em palmas ou em batuques, mostrando a cadência marcada pelo compasso dos pés ou cifrada nas silhuetas (desenho dos corpos dançantes em contraluz). A voz também reforça a presença do corpo, materializando-se num sopro que o percorre. Mas é no palco da seresta que se sobressai a performance corporal, a gestualidade sonora, quando a câmera prioriza as mãos em plano-detalle, as bocas próximas do microfone ou dos instrumentos de sopro, mas também as expressões do rosto, repleto de afetividade evocada pela música (FIG 15).

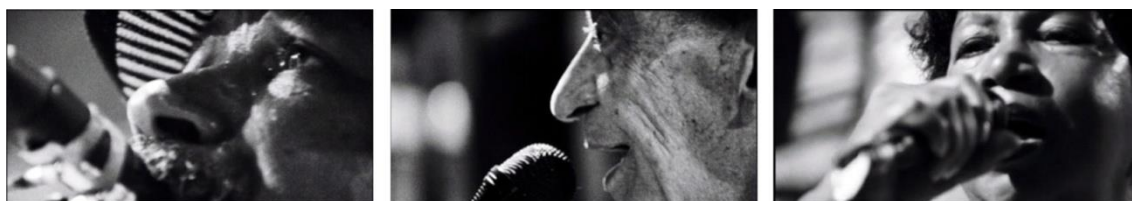


FIG 15 - Cantores da noite carioca na seresta

Transeunte cria uma escritura dos corpos. Comolli já havia notado que, no cinema, os corpos dos atores são sempre filmados sob o regime de *inscrição verdadeira*: “sob determinada luz, em um espaço e uma duração comuns, o mundo a ser filmado e a máquina filmadora entram em relação” (COMOLLI, 2008, pg. 28)³⁵. A inscrição verdadeira concerne a uma relação dual, que engendra uma transformação mútua, tanto naqueles que filmam quanto naqueles que são filmados. Essa “relação cinematográfica” coloca as coisas num grau zero, suspendendo juízos tais como “verdadeiro” e “falso”, “ficção” e “documentário”. Sob o regime da inscrição verdadeira, a duração do registro é que se faz a prova do encontro do corpo com a câmera. Logo, o espectador é apaziguado por essa regra do jogo; ele crê que aqueles corpos estão ali, são eles próprios, como numa presentificação. “O que é colocado à disposição do espectador, o que acende ou recoloca em movimento o seu desejo são os corpos filmados garantidos como verdadeiros” (COMOLLI, 2008, pg. 29).

Se a inscrição das figuras humanas parece tão importante para a *mise-en-scène*, conforme descrevemos, o trabalho da câmera será mais enfático ainda quando se trata do protagonista. Há duas maneiras de apreensão do corpo de Expedito no filme: uma que se efetiva no espaço da casa, quando estamos muito próximos da pele do personagem, e, contudo, bem distantes de seu mundo interior; e outra que se afirma no espaço da rua, quando se faz mais evidente o imaginário de Expedito e seu corpo figura mais liberto do olhar fixo da câmera.

5.2 A casa

No espaço privado, a *mise-en-scène* situa Expedito e o lugar que ele habita, num pequeno apartamento. A câmera mostra a distribuição dos objetos que guardam a experiência ali vivida, apresentando o ambiente e a mobília, mas também revelando os espaços vazios. O apartamento é o espaço onde vemos Expedito em seu recolhimento, e a câmera se apressa em registrar as atitudes prosaicas, enfatizando os gestos corriqueiros. No mais das vezes observamos as ações a se desenvolverem por inteiro,

³⁵ O autor acrescenta uma nota de rodapé na qual cita um exemplo sobre essa forma de inscrição: “Jean-Luc Godard: *O desprezo* é um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot” (COMOLLI, 2008, pg. 323).

como no momento em que acompanhamos a caminhada lenta de Expedito pelo interior da casa, para depois abrir as cortinas e olhar longamente pela janela; e ainda quando presenciemos o personagem a esquentar pão na frigideira ou limpar o rádio de pilhas. No apartamento, a *mise-en-scène* privilegia os gestos menores, as pausas prolongadas, a espera, os intervalos, os percursos escassos e os tempos mortos. O que se sobressai é a atenção ao detalhe e a criação de uma temporalidade arrastada.

A duração inscrita nas imagens nos faz sentir a experiência de “permanência” do tempo no ambiente privado. Quase sempre sentado no sofá da sala, Expedito olha para o vazio, como se esperasse algo acontecer (FIG 16). A duração da cena torna sensível a duração subjetiva do protagonista. Tanto a duração dos planos estendidos quanto o efeito da montagem mais lenta determinam o ritmo do filme nessa *mise-en-scène* que se cria no interior do apartamento. É aqui que *Transeunte* investe fortemente na espacialização do tempo, oferecendo-o como matéria sensível. Como nota Marcel Martin (2003), quando o cinema busca dar uma imagem ao tempo, e, portanto, uma transcrição espacial da duração, o que se tem como efeito é, justamente, sua materialização:

(...) se é verdade que o espaço e o tempo se ligam num *continuum*, no interior do qual evoluímos sem qualquer restrição, também é normal que o tempo se imponha a nós (desde que o espaço nos é apresentado em blocos maciços, graças aos planos longos) como uma totalidade indivisa, ou seja, não como uma sucessão de instantes, mas como uma duração (MARTIN, 2003, pg. 220).

Ao incorporar o tempo subjetivo do personagem ao tempo narrado, o filme cria nessa cena privada um tempo intervalar. Há, pois, uma recusa do excesso, da agilidade e do barulho. “Isso significa colocar o tempo subjetivo, o tempo do sujeito, como o próprio objeto do cinema. A ação é e não é senão o tempo que passa a fomentar a ação: situação antípoda a dos chamados filmes de ação, em que a regra é centrar tudo na passagem ao ato” (COMOLLI, 2008, pg. 191).



FIG 16 - Recolhimento do personagem no interior do apartamento

Nessa *mise-en-scène* que se desvela na casa, o silêncio intensifica a percepção do tempo da imagem. Lembremos que o silêncio, ou seja, a ausência de ruídos ou trilha sonora vem acentuar a duração. Como enfatiza Michel Chion (2008), a percepção do “tempo da imagem” é consideravelmente influenciada pelo som ou falta dele. No interior do apartamento os tempos lacunares estão diretamente ligados ao silêncio da cena, contaminando-a de constrição. Ao silêncio do apartamento de Expedito corresponde, de modo indireto, o barulho intenso das máquinas que funcionam na obra do terreno vizinho à sua casa, como se o filme quisesse mostrar que naquele momento particular vivido pelo personagem, o ruído e a movimentação estivessem ao lado: o que se move, o que vibra e o que se transforma está a um golpe de vista, bastando uma escolha de direção para mudar o rumo dos acontecimentos. Aqui, não por acaso, a metáfora escolhida é uma construção.

O filme trabalha o contraste entre imobilidade e movimento justamente com um corte seco entre os planos, corte imagético e sonoro. Mais de uma vez somos transportados, sem transições, da sala de estar silenciosa e estática, ao barulhento e movimentado canteiro de obras. Esse contraste interfere totalmente no modo como apreendemos o silêncio no interior do apartamento. Conforme observa Michel Chion:

A impressão de silêncio numa cena de filme não é o simples efeito de uma ausência de ruído; ela só se produz quando é trazida por toda uma preparação, que consiste em fazê-la preceder ou suceder de uma sequência barulhenta. Por outras palavras, o silêncio nunca é um vazio neutro; é negativo de um som que ouvimos anteriormente ou posteriormente; é o produto de um contraste (CHION, 2008, pg. 50).

O silêncio evoca o vazio e a solidão, mas também a imobilidade do personagem, sobretudo na primeira parte do filme, quando ele está absolutamente mergulhado no trabalho de luto pela perda materna. Esse sentido de inércia é reforçado pela gestualidade do ator. No cenário fechado, Expedito apresenta uma atitude corporal contida, a expressão do rosto quase sempre impassível. Aqui a câmera assume uma atitude mais epidérmica em relação ao seu corpo, buscando esquadrihá-lo. Ou seja, à postura mais estática de Expedito a câmera responde de maneira próxima, quase colada à pele (FIG 17). Os primeiríssimos planos são utilizados em abundância, nos familiarizando com o rosto comum do protagonista. Há uma aproximação sensível do rosto, que é oferecido em seus micromovimentos. Jean Epstein já havia caracterizado de forma admirável o alcance do plano aproximado de um rosto:

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa. Não olhamos a vida, nós a penetramos. Essa penetração exhibe todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril (...) É o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta como uma bela granada; liberta da sua capa, assimilável, bárbara. Teatro da pele. Nenhum estremecimento me escapa (EPSTEIN, 1983, pg. 270).

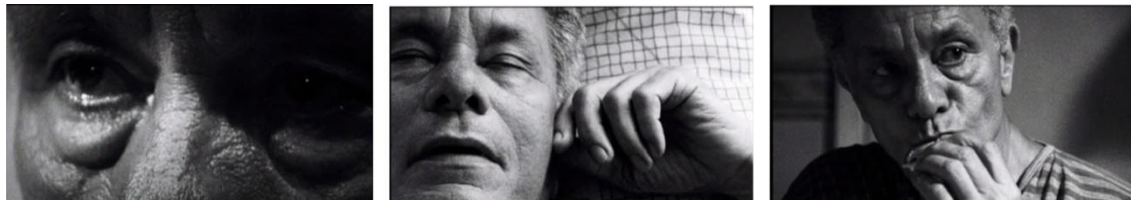


FIG 17 - Planos muito próximos do corpo na cena interna

O trabalho expressivo da câmera, assegurado por sua forma de aproximação, procede também a um inventário do corpo: temos planos aproximados das mãos, pés, cabelos e orelhas de Expedito, em imagens que duram. Tal figuração nos avizinha da existência mais elementar do corpo; acompanhamos o banho do personagem, o ritmo de sua respiração e seus modos vocais (murmúrios e barulhos do sono). No tempo intervalar do apartamento a câmera estabelece pausas em torno do corpo, denunciando o esforço da *mise-en-scène* em criar estratégias para que o vejamos. Nessa encenação, o corpo é tomado de modo quase tátil. No entanto, quanto mais estamos colados à pele de Expedito, menos sabemos sobre seu mundo interior. Estamos diante do corpo em sua

materialidade, mas ainda não conhecemos sua voz. Deleuze, citando Comolli, chama a atenção para o aspecto de revelação dos corpos no cinema:

Comolli fala em um cinema de revelação, no qual a única obrigação é a dos corpos, a única lógica a dos encadeamentos de atitudes: as personagens constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida em que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração delas coincidindo com a do filme (COMOLLI *apud* DELEUZE, 2005, pg. 231).

Se no cinema de revelação a única obrigação é a dos corpos e sua constituição se dá gesto a gesto, conforme escreve Deleuze, em *Transeunte* a exploração excessiva dos aspectos físicos se dá em detrimento de um mergulho interior. Talvez o filme precise apresentar Expedito numa outra cena, com outros gestos, para que consigamos ter contato com seu imaginário. No apartamento, o universo mental do personagem parece encoberto. Seu mutismo inunda a cena e o tempo é arrastado. Não temos acesso a seus sonhos ou lembranças, tampouco presenciamos diálogos. Até mesmo no momento em que Expedito recebe a sobrinha num dia de aniversário, o encontro é marcado pela distância, tornando-se quase constrangedor, devido à falta de intimidade. No espaço da casa testemunhamos, pois, a mudez de Expedito, seu luto e o tempo duradouro que ele experimenta.

O apartamento surge, assim, como um espaço pequeno, relativamente fechado, mas não de todo impermeável ao que o cerca. *Transeunte* revela uma frágil regulação entre o mundo de dentro e o mundo de fora, entre a interioridade e a exterioridade, aqui evidenciadas pela cena da casa e da rua. Às vezes, no apartamento, Expedito vê televisão ou escuta o pequeno rádio de pilhas, o que sugere uma passagem ao mundo de fora. Mas é quando ele abandona o casulo, indo para o mundo em suas longas caminhadas, que se observa uma aventura sensorial em torno de seu olhar e sua escuta. No apartamento, a *mise-en-scène* trabalha para que vejamos o corpo de Expedito, já nas andanças pela cidade toda a cena se constitui para que vejamos Expedito olhando o mundo. Na rua, a câmera se afasta da pele do personagem para que consigamos ver junto com ele. Nesse caso, são os olhos e os ouvidos que liberam o corpo para o passeio na cidade.

5.3 A rua

Se o apartamento é o lugar de um fechamento, convocando uma atitude corporal que revela os movimentos mais automatizados da rotina, quando a *mise-en-scène* privilegia a inscrição do corpo de maneira quase documental, é a cidade que atrai os olhos e os ouvidos de Expedito. No espaço anônimo, distinto daquele da casa, evidencia-se a vivência sensorial e subjetiva do personagem. O corpo modula a relação com os espaços e as experiências da cidade. Aqui o apelo às percepções e aos sentimentos é enfático. Na rua, o corpo não está isolado. Ele interage e cria pontes com o entorno, sobretudo, a partir do engajamento do olhar ao mundo. Por isso, Expedito possui um rosto comum que não se dissolve em meio à multidão. O personagem possui o olhar e a escuta. Nas ruas, seu olhar flana, transita, não se detém. Sua experiência de ver é singular e sua relação com o espaço alcança uma dimensão muito viva, contagiando a cena.

Podemos falar da presença de um olhar imantado por uma relação erótica. Essa maneira peculiar de ver diz muito sobre o personagem: entre as determinações da vida rotineira, é esse interior calibrado sensorialmente que faz do universo banal algo rico, nuançado, donde provém um imaginário romântico em relação às mulheres. Conhecemos, assim, a perspectiva de Expedito, até então enquadrada pelo apartamento fechado. Aqui a encenação de *Transeunte* se modifica completamente. A cidade é mostrada como o lugar de uma aventura, o que se faz notar pelas percepções do personagem. Há uma passagem do geral ao singular. O sujeito anônimo que flana pelas ruas expõe agora o que lhe distingue. E o que lhe distingue é seu modo de ver. Durante os passeios, seu corpo se religa às coisas, aos outros, expandindo-se junto à experiência da cidade, o que atribui ao rosto uma voz. A cena ganha musicalidade, movimento e vibrações que têm a ver com esse corpo mais desenvolvido, evidenciado por um imaginário povoado de lembranças e desejos.

Estamos próximos daquilo que Deleuze chama de “cinema de vidente” – quando os personagens são investidos pelo olhar, a escuta e o imaginário. “Dê-me um corpo” é a fórmula que Deleuze sugere para situar o corpo que ouve e escuta, e não somente responde de modo sensorio-motor aos estímulos do mundo. Sabemos que ao escrever sobre esse desenvolvimento dos corpos no cinema, o filósofo se refere às introduções efetivadas pela imagem-tempo, inaugurada com o neo-realismo, quando os personagens

passam a ser considerados em sua faceta interior: a partir de uma estreita ligação com a percepção e o pensamento. Essa modificação, diz Deleuze, coloca em crise todo o conjunto das imagens-movimento, que caracterizara o cinema clássico. Sob a fórmula: “dê-me um corpo”, a percepção é aquilo em que se mergulha para atingir a vida. “Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são as atitudes do corpo, suas posturas” (DELEUZE, 2005, pg. 227).

Nas cenas externas de *Transeunte*, o olho que observa traduz a singularidade de Expedito. Aqui entram em jogo os sentidos, porque o olho interpreta o mundo sob uma forma experimental, sensorial, erotizada. A maneira com que Expedito olha exprime seus afetos. O corpo que percorre e descobre os espaços, que se aventura no aberto, devolve à câmera o mundo imbuído por seu olhar, recoberto por sua afetividade.

Há algo que se refaz internamente enquanto Expedito caminha. É nesse “entregar-se” ao mundo que o personagem desfaz os laços com a morte, completa o luto, exuma o passado para poder abandoná-lo e seguir adiante. Contudo, nada de excepcional precipita essa situação, somente o fato de que, ao caminhar, o personagem vai sendo puxado pela cidade, e em pequenos detalhes vai voltando à vida. A narrativa sintetiza uma jornada, donde se depreende uma transformação, mas que se dá vagarosamente, no tempo da rotina. O corpo que flana pela cidade, o “corpo cotidiano”, encerra em si a estória que Expedito não conta verbalmente. “Dê-me portanto um corpo é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera e até mesmo o desespero são atitudes do corpo” (DELEUZE, 2005, pg. 227).

Para mostrar a experiência vivida pelo protagonista no espaço da rua, a *mise-en-scène* articula variados recursos. A câmera, quase sempre no ombro, imprime ritmo à cena. O que mais se sobressai nesse trabalho é o uso do plano-sequência, que valoriza a duração e a inscrição direta do mundo. Esse recurso é normalmente acionado para acompanhar as longas andanças de Expedito (FIG 18). Nesse caso, a câmera cria uma dinamização do ambiente, que se torna fluido e vivo. Os planos-sequência são alternados com os planos subjetivos do personagem; grande parte das imagens que vemos da cidade e dos corpos dos passantes derivam da percepção e do ponto de vista dele. Nas cenas externas de *Transeunte* predominam, assim, dois modos de mostrar: ora temos o corpo de Expedito inscrito no mundo e ora temos o mundo visto pelos seus olhos.



FIG 18 - Planos-sequência sugerem integração de Expedito ao mundo

A rua se desdobra numa polifonia caótica de sons e ruídos que reforçam a integração do protagonista ao espaço urbano. Essa profusão de elementos sonoros atesta a vida de todos os dias, mas também remete à interação de Expedito com o entorno. Quase predominantemente, nas tomadas externas, temos acesso ao ponto de escuta do personagem: ele coloca seus fones de ouvido, e escutamos os programas de rádio junto com ele, ao mesmo tempo em que percebemos os diversos ruídos ambientes: avisos feitos pelas vozes metálicas nas plataformas do metrô, sirenes de ambulâncias, buzinas e ruídos de motores de carros, além das conversas entrecortadas dos passantes. A *mise-en-scène* sobrepõe elementos sonoros que se adensam. Mas lembremos que o “barulho” da cidade se presentifica sem que, na maioria das vezes, captemos sua origem, o que denuncia a importância do extracampo. “O extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte” (DELEUZE, 2005, pg. 279).

As andanças de Expedito propõem uma geografia criadora da cidade. Aqui desponta o que Cezar Migliorin conceitua como personagem “relacionista”, aquele que conecta lugares. Nos filmes que apresentam essa figura, “a cidade que surge aparece nas relações entre personagens e entre eles e os espaços, uma imanência estética e espacial em que o que é o personagem e o que é a cidade se constituem na troca” (MIGLIORIN, 2011, pg. 164). Mas há também o investimento do próprio filme, em função da montagem, conforme escreve o autor:

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, pg. 165).

A circulação de Expedito configura um “lugar” em *Transeunte*, tracejando uma cidade e nos levando a experimentar ambientes portadores de alguma exceção em relação às regras do espaço formal. Com o filme, percorremos as áreas menos valorizadas no contexto urbano, como as zonas boêmias, a seresta, a periferia, o apartamento modesto. Assim, o Rio de Janeiro, onde o filme se passa, surge descolado das imagens e clichês que normalmente o identificam. Até o uso do “preto e branco” reforça esse afastamento da cidade das cores do cartão postal.

Além dessa geografia criadora que se dá com a perambulação de Expedito, auxiliada pelo trabalho do som que traduz a vida existente para além das bordas do quadro, há ainda a trilha sonora (diegética e extradiegética) que reforça a profusão de elementos auditivos constituintes do espaço urbano. São as músicas que tornam as situações muito vívidas, pela sua propriedade sensorial. No filme, há três fontes musicais: o rádio, a seresta e a trilha *off*. Na seresta, Expedito expurga as dores do amor que se foi, enquanto as canções evocam paixões perdidas. O repertório dos cantores da noite carioca mergulha fundo no imaginário das desditas amorosas, ao trazer *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues e *Ronda*, de Paulo Vanzolini, entre outros clássicos da Música Popular Brasileira. As letras entoadas insinuam o estado interior do personagem (evocando a perda do ser amado), mas também reforçam a presença da vida ordinária, por meio das mediações culturais claramente exploradas. Nesse momento se sobressai o cancionário da seresta, que retoma a tradição da cantoria popular (a serenata) nas cidades. Noutras passagens, já se fazia notar o apelo à vida comum e ao repertório popular pela exposição dos programas do rádio, da TV, do futebol e do burburinho das feiras e dos bares.

Mas as músicas que melhor traduzem o *leitmotiv* do filme são aquelas da trilha sonora extradiegética, que ouvimos nas vozes de Fernando Catatau e Ava Rocha. Várias cenas da cidade podem ser consideradas como “imagens-sons” pela maneira como são justapostos os elementos visuais e sonoros, interpelando o olhar e a escuta do espectador. Cabe à música encadear os acontecimentos, revelando, no mesmo ato, as emoções do protagonista. Na rua, as músicas surgem como resposta ou como manifestação dos desejos mais íntimos do personagem. A trilha sonora se faz valer como a contrapartida do silêncio de Expedito, explicitando aquilo que o protagonista não conta. Isso ocorre desde o primeiro momento em que o vemos a flunar pela cidade, meio à deriva. Se o corpo dele emana solidão é justamente porque seu olhar não consegue escondê-la, ainda mais quando o personagem espreita os casais (talvez

desejando o amor alheio). A voz que comenta as imagens é a de Fernando Catatau, que canta o “amor perdido” de Expedito nos seguintes versos: “*O meu amor é bem maior que o mar, e o meu desejo é bem maior que o mar e o céu azul, maior que a dimensão da minha vida, maior do que tudo que vejo... por isso volta amor, por isso volta amor...*”.

Em outro trecho, Ava Rocha interpreta *Transeunte Coração*. A sequência é importante porque possui quase dois minutos de duração, concedendo tempo suficiente para vermos Expedito em plena fruição do olhar, quando o personagem *voyeur* segue uma mulher pelas ruas. A *mise-en-scène* é precisa em alternar planos mais abertos (que evidenciam a perseguição) aos planos subjetivos de Expedito. Ora temos imagens dos corpos a caminhar, ora temos imagens do olhar fetichista do protagonista, por meio dos planos-detulhe que mostram partes do corpo feminino. Enquanto a cena transcorre, Ava Rocha pontua com a música a sina do protagonista: “*Seu transeunte coração faz como peixe no aquário, nada solitário, na cidade desilusão... procura um amor pelas ruas transitadas...*”. Depois dessa estrofe, a dificuldade do encontro se faz explícita: “*não sou essa mulher que você procura, quando pensares que sou eu, por favor, não me olhe*”. Se há algo do mundo que barra o imaginário de Expedito em relação ao amor, sua visão erotizada também dura pouco. A aventura é interrompida quando a mulher se percebe olhada e repentinamente encara a câmera: castração ao olhar do *voyeur* (seu prazer é imaginar ser incluído numa situação da qual não participa).

Essa sequência corta para a única cena de sexo do filme, momento em que o corpo de Expedito finalmente se entrega ao amor carnal, concebido meio às escuras, meio sem explicações, talvez num quarto de hotel do centro, sem que saibamos exatamente quem é a parceira. Depois desse encontro dos corpos, na praça, o profeta anuncia o amor que vencerá a separação e que salvará a todos no dia do Juízo Final: quem errou será amado e perdoado e todos irão comer e beber amor. Nesse dia, diz o profeta, o amor que reúne e vivifica prevalecerá. Nesse tempo vindouro, o amor da Terra, que separa e faz sofrer, será finalmente esquecido. Com essas falas, o ciclo do filme se completa: o cemitério que aparecera nas cenas iniciais, que remetia à morte e a finitude do corpo, cede passagem à vida plena, à redenção que redime o mundo, retirando-o do sofrimento.

Depois do ato sexual, Expedito deposita os ossos da mãe numa catedral. Seu luto se conclui. O mar é a metáfora da transformação. A montagem paralela alterna planos das ondas se quebrando nas pedras aos planos aproximados dos olhos de Expedito,

evocando o recomeço. Se nos trinta minutos iniciais da narrativa sequer tínhamos escutado o personagem ou sabíamos seu nome, agora ele surge renovado, portador de um rosto e uma voz que traduzem sua singularidade extrema. Quando o filme chega a esse ponto, a objetiva abandona o insistente *close* nos olhos. Na seresta, é uma câmera muito à vontade que rodopia em volta do corpo de Expedito, para depois apanhá-lo por inteiro, quando ele sorri, gesticula e solta a voz no aberto (FIG 19). Essa imagem sintetiza sua pequena redenção: aquele que não falava, agora canta. Depois disso, a câmera já pode se afastar completamente, para ver Expedito partir, à distância, na cena final.



FIG 19 - Câmera recua para mostrar desenvoltura do corpo de Expedito

6. O comum: vários

Nas análises dedicadas aos filmes *O céu sobre os ombros*, *Transeunte* e *Avenida Brasília Formosa* fomos guiados pela seguinte indagação: quais figurações da vida comum os filmes do corpus engendram? Para tanto, nos atentamos às respectivas *mise-en-scènes* porque acreditávamos que, ao se aproximar da vida comum, tomando o cotidiano como um ponto de vista, cada filme procederia a escolhas distintas, articulando de modo diverso elementos da encenação para inscrever o mundo vivido do qual se aproximou. Por isso, nosso esforço foi o de descrever e analisar a articulação dos diferentes aspectos que fazem parte da *mise-en-scène*, na busca de identificar, nos três casos, como as formas fílmicas inscreveram temporalidades, espaços e personagens.

Nesse processo, observamos pontos fortes de aproximação entre os três filmes, mas também afastamentos que se mostraram definitivos para a configuração, no universo fílmico, do que podemos compreender como a figuração de uma vida comum. Se os filmes se ligam por apresentarem o interesse sobre as formas de vida dos sujeitos ordinários, a maneira diferenciada como cada *mise-en-scène* escolheu inscrever o universo filmado foi um dos motivos para que a vida comum figurasse sob diferentes matizes. Isso leva a compreender que há variações nos modos pelos quais essa vida é encenada, o que fatalmente nos coloca diante de facetas diferenciadas da vida sem qualidades. Assim, ganha força a ideia de que a vida comum não deve ser tomada como algo já dado, preexistente, justamente porque existem variados modos pelos quais ela se configura. Isso se deve, primeiramente, ao fato de que os universos de que os filmes se aproximaram são inerentemente constituídos por forças heterogêneas. Há diversos mundos dentro do cotidiano, justamente porque no espaço efetivamente vivido as relações são construídas, forjadas socialmente, e, portanto, não se mostram idênticas. Isso equivale a dizer que a vida comum se constitui de repetições, mas também de movimentos contínuos e renovados, de improvisos e transformações. Se a vida de todo dia comparece nos filmes de modo diferenciado é porque ela está sempre se modulando a partir de um contexto, a partir da relação que os sujeitos estabelecem entre si, mas também com os lugares e coisas. Reforça-se assim o entendimento de que a vida comum se atualiza nas práticas sociais.

Nesse sentido, notamos, por exemplo, como *O céu sobre os ombros*, que prefere os ambientes privados e uma exposição mais solitária dos personagens, trabalhando

com cortes sistemáticos, acaba por elidir da cena algo do mundo social, deixando no quadro poucos elementos que possam oferecer uma noção de partilha no universo dos sujeitos filmados. Ao apresentar personagens desgarrados, sob uma forma fílmica econômica, que corta do plano boa parte da vida comum (por meio dos enquadramentos rigorosos), o filme de Sérgio Borges oferece poucas pistas sobre a relação dos sujeitos com o entorno social e, por isso, não observamos algo que os religue aos lugares e coisas, ao passo que em *Avenida Brasília Formosa* os corpos estão situados em sua relação com o entorno de modo fundamental, quando a experiência dos personagens se confunde com o espaço social que eles habitam. No filme de Gabriel Mascaro há, pois, uma conexão entre os espaços e os personagens, que redundava numa vinculação afetiva cravada nas relações de pertencimento, no mundo comum partilhado. Em *Brasília Formosa* algo do mundo contamina de modo muito particular a *mise-en-scène*, irrigando-a por dentro, quando se faz notória a marca indicial da experiência dos personagens nas imagens, ao contrário do que ocorre em *O céu sobre os ombros*. Já em *Transeunte*, a ficção privilegia as passagens entre a interioridade e a exterioridade de Expedito, modulando a relação entre o dentro e o fora a partir da exposição da vida pública e da vida privada do personagem. No interior do apartamento de Expedito, é como se o espaço vazio fosse preenchido pelo corpo, porque a *mise-en-scène* prefere uma câmera que se aproxima até o limite, fazendo da pele uma textura e privilegiando a exposição afetiva do rosto, ao passo que na cidade a encenação trabalha de modo a sugerir a expansão simbólica de Expedito, enfatizando seu religamento às coisas e aos lugares, quando o olhar e a escuta do personagem possibilitam uma troca sensível com cidade, nos deixando entrever algo de seu imaginário.

Notemos também que se a vida comum emerge nas narrativas sob diferentes matizes, é porque há um trabalho do filme nesse sentido. Desde o início dessa pesquisa afirmamos que acionaríamos a noção de representação conforme propõe Comolli, isto é, a representação que se instala como um terceiro, como uma forma de mediação a partir da qual a relação de um com o outro se estabelece. Sob esse prisma, a representação se coloca “entre” aquilo que faz parte do universo filmado e aquilo que será exposto ao espectador. Se o filme se lança ao mundo e encontra coisas e pessoas, seu papel de mediação, contudo, não é o de “representar” o outro que está diante da câmera, mas sim colocar-se a si próprio diante do universo filmado para mais tarde expor as imagens ao outro, que é o espectador. A função do filme não é de puro registro, trata-se sempre de uma função mediadora que se concretiza a partir de escolhas, do modo como o filme

prefere se aproximar do universo filmado, da maneira como elege e organiza os elementos do mundo. O que entra em jogo é a economia dos meios que, para além dos modos de abordagem dos sujeitos da cena, diz respeito à escritura, à escolha de recursos expressivos que fazem do filme coisa montada, construída, que apresentará sim o espaço vivido, mas redimensionado, criado pelo próprio filme. Por isso investigamos os diferentes efeitos produzidos pelas *mise-en-scènes* dos três filmes analisados, perguntando pelos componentes da escritura, que ao inscreverem o mundo real e histórico, transformaram-no em matéria sensível e visível, oferecida ao espectador.

O argumento subjacente aqui é o de que os filmes estão sempre colocando o mundo *em comum*. Mas, primeiramente, os filmes inventam esse mundo para depois convocarem os espectadores a compartilhá-lo nas imagens. Como nota André Brasil: “Em sua improbabilidade de intervir diretamente no mundo, um filme pode, em contrapartida, nos colocar diante da cena da comunidade fazendo a experiência de sua partilha” (BRASIL, 2010, pg. 9). Nesse sentido, é Jacques Rancière (1996; 2005) quem apresenta uma acepção para a palavra *comum* diversa daquela que havíamos considerado até então, quando utilizávamos o termo para nos referir aos modos corriqueiros da vida sem qualidades. O autor reivindica para o vocábulo uma compreensão política, pois no seu entendimento o *comum* se coloca sempre como um lugar problemático, de dissenso, já que sua instituição na comunidade envolve inevitavelmente um dano que atualiza a cena fundamental da política (desigual por natureza). Isto porque “haverá sempre aqueles que participam do comum e aqueles que – em suas diferenças – dele estão excluídos, nele não têm visibilidade, não têm lugar (a não ser o que lhes foi destinado por outros)” (BRASIL, 2010, pg. 8). Segundo Rancière, o *comum* se expõe na partilha do sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte (RANCIÈRE, 2005, pg. 15).

Para o autor, a “política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades

do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, pg. 17). Existe, assim, na base da política uma estética “como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (idem, pg. 16). Contudo, enfatiza Rancière, a obra de arte é potente para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. Um filme, por meio da sua própria matéria sensível, pela articulação narrativa que propõe entre o corpo, o espaço e a duração, pode contrapor a cena por ele engendrada àquelas do mundo social, convocando os espectadores a partilhar outras formas do sensível e do visível. Eis aqui uma passagem da estética à política. Nesse sentido, André Brasil afirma que o cinema é capaz de “propor um comum que não existe (...)” (BRASIL, 2010, pg. 9). Ao chamado da política, ressalta Brasil, o cinema só pode responder a seu modo, isto é, por meio dos filmes que, entre outros aspectos importantes, são capazes de indagar sobre a constituição do comum, problematizando questões que são de natureza política, “questões que dizem respeito à constituição do comum, àqueles que participam desse comum e que, para tal, precisam reinventá-lo; dizem respeito ainda aos dissensos envolvidos nessa reivindicação, e ao que resta – apesar de tudo – destes processos dissensuais” (BRASIL, 2010, pg. 9). Se ao *comum* diz respeito uma parte excluída, a “parcela dos sem parcela” (RANCIÈRE, 1996), os filmes, por meio da reconfiguração do sensível que propõem, são capazes de reivindicar uma outra cena: aquela da inclusão, mas sem que precisem acionar o recurso sempre mais fácil do apaziguamento das diferenças, como bem elucida André Brasil:

Haverá sempre aqueles que participam do comum e aqueles que – em suas diferenças – dele estão excluídos, nele não têm visibilidade, não têm lugar (a não ser o que lhes foi destinado por outros). Ao contrário do que sugere certo discurso de matiz humanitário, incluir nesse caso não se faz pelo apaziguamento das diferenças, nem meramente “tolerando-as”. Ao reivindicar uma política de gênese estética, Jacques Rancière nos demanda reivindicar a própria cena da inclusão, recriar a cena sensível, para que – transformada – ela possa abrigar, sem apaziguamento, as diferenças (diferentes sujeitos e fazeres). Eis assim uma segunda dimensão estética da política: trata-se da reconfiguração do sensível (o espaço e o tempo) que define o comum de uma comunidade (BRASIL, 2010, pg. 8).

Nas narrativas analisadas, as passagens entre a estética e a política se fazem notar não somente porque os filmes conferiram visibilidade ao *qualquer um*³⁶, mas,

³⁶ Há muito a discussão sobre a visibilidade dos anônimos se faz fundamental para o debate estético. Ao situá-la com vistas ao início do século XX, Jacques Rancière chega a considerar que, em função do *qualquer um* ter se tornado um tema artístico, a fotografia e o cinema foram alçados ao patamar de arte (e não o contrário): “Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e

sobretudo, *pelo modo como* escolhem conferir essa visibilidade. Nos três casos, foi preciso eleger procedimentos formais e percorrer o espaço menos iluminado da vida miúda para que as mulheres e homens ordinários ganhassem outros rostos que não aqueles que comumente lhes são atribuídos pela televisão e a publicidade, que buscam a regulação sempre produtiva das massas, transformando os sujeitos ordinários no “grande negócio do espetáculo” (COMOLLI, 2007, pg. 129).

Percorrer o cotidiano, no caso dos três filmes, traduziu-se na criação de um espaço sensível e visível que se confunde com os afetos dos sujeitos da cena. Ao se desviar da estereotipia e evitar as maneiras já bastante codificadas de mostrar os modos de viver e os espaços do outro (os subúrbios, a favela e os lugares onde os sujeitos ordinários existem e habitam cotidianamente), os filmes analisados articularam uma voz resistente aos poderes midiáticos e do capital. Lembremos que ao capitalismo contemporâneo interessam as potências abrigadas nas formas de vida, mas somente para sequestrar sua criatividade e capacidade de invenção, transformando em números e serializações aquilo que é da ordem do singular. Como nota Guattari (1986), a disputa em torno dos desejos encontra-se no cerne da micropolítica atual, porque o capitalismo visa minar todas as situações que contribuam para a emergência e a afirmação das singularidades, essas que se enraízam na experiência, que se abrem à invenção, às novas formas de relação, às novas formas de vida, a todos os possíveis. Ao capitalismo interessa, pois, a homogeneização das subjetividades. Não é mero acaso que os três filmes analisados se concentrem no espaço urbano. É que a cidade condensa hoje os maiores dilemas sociais e políticos, as maiores desigualdades; é na cidade que se situam as mais pesadas disputas em torno dos desejos.

O gesto político dos filmes se fez presente na medida em que eles se colocaram criticamente frente às relações de poder existentes no mundo histórico. A resistência oferecida pelos filmes residiu na sua escolha por procedimentos capazes de criar outras formas sensíveis, outras formas que convocam o espectador a experimentar os lugares desprivilegiados da cidade (lugares portadores de índices de alteridade), mas agora constituídos no espaço-tempo do próprio filme. Na inscrição do mundo vivido, os três filmes preferiram os longos planos que incorporaram a temporalidade cotidiana, os

reconhecidas como outra coisa que não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005, pg. 46).

ritmos locais, levando o espectador a partilhar o espaço cada vez mais denso e nada genérico da vida comum, que abriga as formas singulares do viver. Eis aqui a política ao alcance do cinema: reconfigurar a cena da comunidade, conforme ensina Rancière. É desse modo que os filmes indagam sobre os poderes contemporâneos e instauram uma disputa pelo sensível.

O liame criado entre os corpos, as falas e os lugares, inscritos numa duração, que *Transeunte*, *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros* propuseram resultou na iluminação das zonas opacas da vida sem qualidades. Se nos três filmes a escolha foi mostrar a vida ordinária no cotidiano pobre das grandes cidades, as narrativas não o fizeram sob o signo exclusivo da violência ou da precariedade material, mas privilegiaram uma visada produtiva do universo encenado. Essa articulação resultou na criação de espaços que somente puderam se constituir no atravessamento das intensidades e dos afetos que conformam a existência dos sujeitos da cena. Diante das relações sempre tensionadas entre os poderes que vigoram nas cidades e a vida das pessoas comuns, os filmes preferiram investigar as formas de sociabilidade cotidianas, revelando seus movimentos moleculares e atos ritualísticos, suas articulações em escala menor, as relações de pertencimento e os modos de aderência dos personagens ao mundo vivido. Então, as narrativas constituíram-se em blocos de espaço-tempo nos quais os elementos afetivos que fazem parte da experiência vivida imiscuíram-se à *mise-en-scène*. Em *Avenida Brasília Formosa*, observamos, por exemplo, como a presença da musicalidade e dos sotaques locais tornaram o filme rico em elementos sonoros, apesar do laconismo de algumas imagens, tributário da duração. É que na narrativa a música popular se mostrou importante para a constituição dos espaços ao relacioná-los, conferindo-lhes contiguidade, ao passo que as conversações cotidianas trouxeram à cena uma expressão regional capaz de evidenciar os modos de fala dos personagens, sua oralidade, a maneira como se apropriam da língua. De modo diverso, notamos como *O céu sobre os ombros* se fez portador de uma densidade contida por eleger os ambientes privados para situar a experiência dos personagens, que se desdobraram e migraram de uma posição a outra, mostrando-se desgarrados, sem, contudo, aparentar ser mais livres. Ao desconforto deles, o filme respondeu com os enquadramentos rigorosos – que se mostraram justos para abrigar as exterioridades que fazem dos sujeitos da cena múltiplos, transbordantes, pertencentes a variados universos que não são estanques. Já *Transeunte* preferiu criar duas formas distintas de encenação para melhor evidenciar a aderência afetiva do personagem ao mundo, quando a *mise-en-scène* privilegiou dois

momentos: um marcado pelo recolhimento de Expedito no apartamento, e outro modulado por sua troca sensível com a cidade.

A investigação dos três filmes gravitou em torno da maneira com que os sujeitos filmados se relacionam com os espaços, isto é, como aderem ao mundo social, como criam laços com os outros e com os lugares. Essa visada dirigida aos sujeitos e ao seu entorno mostrou-se determinante para que os filmes revelassem o modo como os personagens enfrentam as dificuldades, mas também experimentam os pequenos prazeres da vida prosaica, a partir de um posicionamento singular, que faz cada pessoa ser única. Foi desse modo que os filmes se fizeram portadores daquela que talvez seja sua maior característica comum: criar um mundo no qual os elementos que fazem parte da vida dos personagens e aqueles que fazem parte dos espaços se configuram numa relação de reciprocidade.

Ao relatar os espaços pelo viés da experiência cotidiana, as encenações revelaram a coexistência de mundos. Se os filmes preferiram o pedaço embaçado da vida, o “espaço vivido”, “de exercício da existência plena”, como alude Milton Santos (2008), essa escolha foi fundamental para que os espaços inscritos não se mostrassem isolados ou mantidos à parte (como zonas de pureza). Trata-se, antes, de espaços delineados num cotidiano cerrado, marcado por disputas simbólicas, por ordens distintas de interesses. Os filmes nos colocaram diante de espaços polissêmicos, que podem assim ser definidos em função das experiências múltiplas e heterogêneas que os conformam, das temporalidades variadas que os atravessam. Compreender a relação entre os sujeitos e os espaços nos filmes, é compreender que não há somente autonomia na vida dos personagens, há também enfrentamentos; em razão disso, a cena dos filmes, tão fortemente demarcada pelas afinidades que dimensionam a presença de um *ser em comum* (que conota a positividade das relações, dos encontros e dos pertencimentos), não pôde manter-se alheia ao dado irrefutável de que pertencer a um lugar é também estabelecer relações com o que está fora dele.

Os espaços dos filmes não apareceram como instâncias essencializantes, homogeneizantes. Ao contrário, o que definiu os espaços foram os entrecruzamentos e as sobreposições de forças advindas do mundo social, capazes de desestabilizar as posições demasiado estáveis. Em *Avenida Brasília Formosa*, por exemplo, Pirambu é o pescador que está longe do mar. Ele vive num conjunto habitacional onde assiste TV antes do jantar (lembremos, ainda, que junto dos outros pescadores, ele revela o quanto deseja comprar um carro); também Débora trabalha como manicure, é muito ligada à

Brasília Formosa, pois na cena se fazem patentes suas relações de amizade e afetos, ao mesmo tempo em que Débora quer ir ao *Big Brother Brasil*; já Fábio se desdobra entre múltiplas funções - ele é garçom e nas horas de folga faz pequenos “bicos” como cinegrafista amador - o que talvez o auxilie na organização da sua vida financeira.

Em uma perspectiva comparativa, é interessante destacar como esses atravessamentos provenientes do mundo social recebem outra modulação em *O céu sobre os ombros*: no filme de Sérgio Borges, os personagens são afetados pelos enredamentos de uma era que abriga a mais pura expressão do capital (JAMESON, 2006a; 2006b), na qual os padrões individualistas se firmaram na vida das grandes cidades; se os personagens são desgarrados, eles atravessam isoladamente os espaços, vivendo sós em meio à multidão da metrópole. É nesse sentido que Lwei, Murari e Everlyn, de *O céu sobre os ombros*, apresentam questões existenciais referentes a um mundo que celebra a volatilidade das coisas e detesta tudo o que se fixa. Já no caso de *Transeunte*, é também de solidão na cidade que se trata, porque o personagem flana pelas ruas, desejando o amor no amor dos outros, entretanto, no filme de Eryk Rocha há uma articulação narrativa que propõe o encontro do personagem com o mundo, quando o filme abre um pequeno horizonte de possibilidades para Expedito, sobretudo depois que ele canta na seresta, e esse ato traduz uma pequena redenção, pois algo do personagem ali se refaz.

Essas asserções levam a perceber que os espaços nos três filmes podem ser compreendidos como passagens, onde os elementos bem marcados do mundo social convivem com outros não tão marcados. Esses pequenos “territórios” criados na encenação se assemelham a franjas existentes dentro de um espaço maior, ou até mesmo a frações que permitem que algo do outro se afirme ali. O posicionamento desses espaços é definido pela relação dialética estabelecida entre o local e o global, entre o longe e o perto, entre os poderes e as resistências. Retomando o pensamento de Michel Foucault (2006), podemos dizer que os espaços no mundo hoje são exatamente esses que sofrem o atravessamento fatal do tempo, conforme sugere o filósofo: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2006, pg. 411). No mundo atual, afirma Foucault, o espaço se oferece sob a forma de “relações de posicionamentos”, isto é, pelas relações de vizinhança entre variados pontos e elementos. Por isso, situa o autor, não vivemos em espaços “homogêneos” ou “vazios”, mas em espaços recobertos por movimentos, qualidades,

afetos, cruzamentos. Reconhecer um espaço significa, pois, identificar o conjunto de relações que permitem defini-lo. Ao investigar os espaços, Foucault ressalta a existência daqueles “que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2006, pg. 414). Ou seja, espaços que se ligam uns aos outros, mas produzindo contradições e oposições. Segundo o filósofo, filiam-se a esses tipos de espaços as heterotopias, que se caracterizam por serem:

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão ao mesmo tempo representados, contestados ou invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006, pg. 415).

As heterotopias são, pois, “lugares outros”, “espaços diferentes”, que realizam uma oposição mítica e real em relação ao espaço em que vivemos. Com vistas à história das civilizações, Foucault descreve vários princípios que regem as heterotopias, destacando como elas têm o “o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2006, pg. 418). Além disso, prossegue Foucault, as heterotopias cumprem uma função em relação ao espaço restante, ao criar “um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, mal-disposto e confuso” (idem, pg. 421). Notamos, assim, como as heterotopias citadas por Foucault se prestam à projeção do espaço existente na vida social, aquele ligado às práticas e fazeres, aquele espaço efetivamente vivido, que existe dentro de um espaço maior, sem, no entanto, nele se dissolver.

No caso dos filmes analisados, pensamos que o cotidiano, onde se desdobra a vida mais ordinária e subterrânea, vem compor algo à maneira de heterotopias microscópicas, em escala mínima. E justamente porque os filmes decidiram relatar os lugares e as pessoas a partir do espaço vivido cotidianamente, é que acreditamos que eles propuseram, de saída, uma abordagem singularizante para os sujeitos da cena. Isto porque o cotidiano é o lugar por excelência da experiência, do tempo presente, das invenções, das práticas e dos fazeres; é no cotidiano que se organizam as articulações miúdas que fazem frente às múltiplas forças existentes no mundo histórico; é também

no cotidiano que estão contidas as potências do viver. Ao construírem espaços fortemente marcados pela presença do cotidiano, os filmes evitaram aprisionar os sujeitos em torno de um núcleo homogêneo e determinante, afastando-se de construções tais como: “isso é uma favela, e aqui as pessoas se comportam desse modo...”. As três narrativas redimensionaram as questões sociais e de poder advindas do mundo social, desestabilizando as classificações já instituídas em torno dos lugares e dos habitantes. Ao preferir a multiplicidade e a profusão de elementos que compõem o cotidiano, os filmes mergulharam no *pathos* da vida ordinária, terreno dos afetos comuns e das experiências singulares, mas nada extraordinárias.

Se as narrativas concederam um rosto aos sujeitos da cena, nos colocando frente àquilo que os torna singulares, isto se deu ao mostrar os modos múltiplos e diferenciados como eles vivem, as maneiras nada convencionais como habitam, percorrem, amam e se reinventam. Se a singularidade dos personagens emergiu nos filmes analisados, foi porque as encenações propuseram uma articulação que permitiu ao rosto preservar a oscilação que afasta os traços rígidos da identidade: “Sem guardar segredo algum nem mascarar a verdade, longe de ser um simulacro, o rosto está mais próximo da simultaneidade das várias faces que o constituem – sem que nenhuma seja mais verdadeira do que as outras – do que da similitude que ele adquire em condições particulares” (GUIMARÃES, 2006, pg. 42). Isso porque o rosto do ser singular se caracteriza por sua não essência. Como ensina Giorgio Agamben (1993), o ser singular é aquele que se expropriou de toda identidade para se apropriar da própria pertença.

Em razão disso, a singularidade dos sujeitos da cena somente poderia se expor nos momentos mais banais e nada epifânicos, quando os personagens vivenciaram suas experiências precárias, imersos na multiplicidade de mundos que o cotidiano conserva e nas diversidades e contradições que os constituem. A singularidade apareceu cifrada em instantes quase insignificantes, nos quais os filmes adotaram um tom menor e uma codificação mais dramatizada pôde ser suspensa. Esses momentos fracos, mais soltos, em que as narrativas incorporaram o tempo da experiência, fizeram ver aquilo que é de natureza singular na vida dos personagens, pois a singularidade não cria aderência, não se permite cristalizar e nem se encerra na representação, submetida às generalizações.

Ao iluminar os instantes prosaicos e fugidios da vida cotidiana, os filmes permitiram que cada personagem inscrevesse na cena aquilo que faz da precariedade de suas vidas algo irreparável e irrepetível. Em *O céu sobre os ombros*, as figuras da singularidade talvez estejam cifradas nos pés desajeitados de Everlyn, nas mãos postas

de Murari ou no modo como Lwei rascunha seus textos enquanto os lê em voz alta; em *Transeunte* essa figura da singularidade se faz notar, por exemplo, quando Expedito limpa meticulosamente seu pequeno rádio de pilhas ou compra óculos escuros no centro e se sente atraente para um passeio pela cidade; figuras singulares também são postas em cena quando os personagens de *Avenida Brasília Formosa* se reúnem na soleira, à noite, para trocar confidências, quando seus corpos se expandem no ritmo dos forrós, mas também quando eles caminham a pé pelas ruas e inventam uma cidade. A relação de reciprocidade que destacamos entre os sujeitos e os espaços permite afirmar que os filmes evitaram as generalizações, preferindo o recorte mínimo e as experiências mais localizadas, “roçando as singularidades” (MESQUITA, 2010).

É preciso destacar, ainda, que *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*, ao se abrir aos desvios ficcionalizantes e inventivos dos personagens, permitiram que a ficcionalização multiplicasse as formas de estar no mundo. Ao adotar esse gesto criativo, em que os procedimentos documentais flertaram com os ficcionais, os filmes tornaram indistinguíveis as fronteiras entre o cotidiano dos personagens e a *mise-en-scène* fílmica. Em cena, as pessoas comuns que interpretaram a si mesmas atuaram num universo que lhes é familiar, buscando ali o que lhes pertencia para criar modos de ser e transformar-se (MIGLIORIN, 2010). Trata-se, pois, de *mise-en-scènes* que se valeram de elementos de um mundo que os personagens já conheciam. Por isso, os filmes apresentaram modalidades distintas da vida ficcionada. *O céu sobre os ombros*, por exemplo, preferiu uma encenação muito marcada, rigorosa, em que o mundo social ficou praticamente fora do quadro e os planos abrigaram poucos traços indiciais que revelassem como os personagens aderem ao mundo, seja na relação com os espaços públicos ou com as pessoas. Se o filme inscreveu um ambiente com o qual os personagens já estavam familiarizados e no qual buscaram elementos para constituir sua *auto-mise-en-scène*, esse foi o espaço fechado da vida privada. Já em *Avenida Brasília Formosa* a questão se fez completamente outra, porque o filme explorou fortemente a relação dos personagens com o entorno, tendo ficado manifesto como os personagens se forjaram na sua relação com os lugares. No caso de *Transeunte*, que se afasta do método criativo dos dois outros filmes, é interessante notar como a própria ficção encontrou meios para colocar o personagem em cena, propiciando que ele habitasse diferentes *mise-en-scènes*, que modularam a relação entre o dentro e o fora. Esse procedimento, por si só, pareceu multiplicar o personagem, impedindo que a figura de Expedito fosse abordada de uma maneira unívoca; no filme, o personagem se diferiu

em função da mediação escolhida pela ficção para apresentá-lo. Tudo isso nos leva a compreender que as três encenações encontraram modos diferenciados para que os personagens pudessem multiplicar seus modos de ser – o que dificultou as tipificações e as identificações. Se, em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*, os desvios ficcionalizantes permitiram que os sujeitos da cena pudessem ser outros, desdobrando-se e desidentificando-se de si mesmos, em *Transeunte* foi a ficção que ofereceu formas para que o personagem pudesse experimentar alguma transformação.

As reflexões encaminhadas até aqui buscaram destacar as formas variadas que os filmes analisados criaram para lidar com a delicada temática da exposição do rosto do outro, temática que, aliás, não se faz inédita no horizonte do cinema nacional. Se os cineastas brasileiros já questionaram, há muito, a tese do mandato e seu lugar de portavozes da comunidade imaginada, como nos lembra Ismail Xavier (2012), a cinematografia nacional recente revela como os realizadores vêm incorporando “traços de uma nova partilha de experiência trazida pela postura do cineasta que assume uma posição de olhar e escuta que não é fácil de equacionar, mas que é sensível à permanência da assimetria de poder a separar o homem com a câmera de seu interlocutor-personagem” (XAVIER, 2012, pg. 10). Diante do reconhecimento das assimetrias entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados e das diferenças irreduzíveis existentes no mundo social, diversas produções do cinema brasileiro recente vem buscando maneiras não de extirpar esses desníveis, mas de redimensioná-los, propondo uma nova partilha a partir da experiência do filme e do que ela pode colocar em comum. Para nós, as três narrativas analisadas nessa pesquisa se filiam a esse veio do cinema brasileiro contemporâneo que, sem negligenciar as diferenças, busca maneiras de reivindicar a coexistência de mundos possíveis.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa, Texto e Grafia, 2010.
- ANTELO, Raul. La comunità che viene. Ontologia da potência. In. GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 29-49.
- AUGUSTO, Heitor. A política ao redor. In. *Revista Caros Amigos*. ano XVI, n 191. p. 34-35 fev. 2013.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa, Texto e Grafia, 2008
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2007.
- BALÁZS, Béla. O homem visível. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p 77-100.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENTES, Ivana. *Sertões e subúrbios no cinema brasileiro*. In. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, nº 15, p.85-96, jan./fev. 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Trajectoria Crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1978.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BENSUSSAN, Gérard. *Ética e experiência: a política em Lévinas*. Passo Fundo: IFIBE, 2009.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Florianópolis, Editora Unisul, 2012. p. 231-248.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 07-10, jul/dez.2010.

BRETAS, Beatriz. Interações Cotidianas. In: GUIMARÃES, César. FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p 29-42.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

BUTLER, Judith. *Vida Precária*. Contemporânea – Revista de Sociologia da Ufscar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Ufscar, 2011, n.1, p. 13-33.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordável. Palestras a partir de Emerson e Wittgenstein*. São Paulo. Editora 34, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2011, 17ª edição.

CHION, Michel. *A audiovisual. Som e imagem no cinema*. Lisboa. Edições Texto & Grafia, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

_____. Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto de Vanda, Juventude em Marcha. In: *O cinema de Pedro Costa*. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. p 87-100.

_____. Os homens ordinários, a ficção documentária. In. GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p 127-138.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. *Wittgenstein linguagem e mundo*. São Paulo: Annablume Editora. 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I. A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

EDUARDO, Cléber. Obra em processo ou processo em obra? In: *Cinema brasileiro, anos 2000, 10 questões*. Catálogo Centro Cultural Banco do Brasil, 2011. p 62-65.

_____. O efêmero do olhar. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, p. 182-197/2012.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas (1921). In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p 269-275.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: BARROS DA MOTTA, Manoel (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p 411-422.

FRANÇA, Vera. Comunicação, Sociabilidade e Cotidiano: o fio de Ariadne, a palavra da rua. In: FAUSTO NETO, Antonio; PINTO JOSÉ, Milton (orgs.). *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 103-111.

FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. In. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 9, n. 1, p. 50-65, jan.-jun/2012.

GAUDREAU, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. Editora Vozes: Petrópolis. Rio de Janeiro, 1986, 2ª Edição.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura*, v. 3, n. 2, p 71-88, dez/2005. Disponível em: www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/. Último acesso: 12/11/2013.

_____. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Revista ALCEU*, Rio de Janeiro – v. 7, n 13, p 38-48, jul/dez 2006a.

_____. O ordinário e o extraordinário das narrativas. In: GUIMARÃES, César. FRANÇA, Vera (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006b. p 7-17.

_____. A imagem e o mundo singular. In: *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. FRANÇA, Vera (org.). Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

_____. Vidas ordinárias. Afetos comuns. In: *Espécies de Espaço. Territorialidades, literatura, mídia*. MARGATO, Izabel; GOMES, Cordeiro Renato (orgs.) Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008. p 259-276.

_____. Documentário, testemunha do presente. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009. p. 33-49.

_____. Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Ensaio no real*. MIGLIORIN, Cezar (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2010. p 181-197.

_____. A experiência estética e a vida ordinária. *Revista E-Compós* (Brasília), Salvador, v 1, nº 1, 2004. p 1-13.

_____. O devir todo mundo do documentário. In: GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p 139-154.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- GOULART, Fernanda. Entre a casa e a cidade: trânsitos e tensões estéticas em espaços de alteridade. In: JESUS, Eduardo de; MOZAHIR, Salomão (orgs.). *Interações plurais: a comunicação e o contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2008. p 413-429.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. A justiça e o rosto do outro em Lévinas. In: *Da existência ao infinito: Ensaio sobre Emmanuel Lévinas*. Rio de Janeiro, Edições Loyola, Editora PUC-Rio, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural. Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006a.
- _____. *Pós-modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª Edição. São Paulo, Editora Ática, 2006b.
- LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos; GUIMARÃES, César Geraldo. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise de O som ao redor. *Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ed. 3 – n. 3- p. 186-209, jan/jun 2013.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

LOPES, Silvina Rodrigues. *De passagem*. Elipse – Gazeta Improvável, n 1, Lisboa, Relógio D'Água, p. 34-42, 1998.

_____. A íntima exterioridade. In. GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p 71-80.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples. Cotidiano e História na modernidade anômala*. São Paulo: Contexto, 2011.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia p. 28-49/2012.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente. In. *Novos estudos*. São Paulo (CEBRAP), n. 86, mar. 2010.

_____. A superfície do cotidiano. Uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*. In. MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010. p 199-216.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010. p 9-25.

_____. A política do documentário – dizer o indizível e a crise do documentário conexcionista. In: FURTADO, Beatriz (org.). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* v. I. São Paulo: Hedra, 2009. p 243-265.

_____. Por um cinema pós-industrial. Notas para um debate. *Revista Cinética*. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Último acesso em 12/11/2013.

_____. 5 x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: das possibilidades de uma imagem crítica. In. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 7, n. 2, p. 41-55, jun.-dez/2010.

_____. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros. *Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ (Eco-Pós)*. v. 14, n. 1, p. 162-176/2011.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

NAZARIO, Luiz. (org.) *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OLIVIERI, Silvana. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Salvador: EDUFBA, PPGAU; Florianópolis: ANPUR, 2011.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*. ano 72. v. LXXII, n. 6, p. 405-418/1978.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Liberdade, 2003.

OTTE, Georg. Kant, Nietzsche, Agamben – Notas sobre A comunidade que vem. In: GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p 81-90.

PORCHAT, Oswaldo; PRADO JR.; Bento e FERRAZ JR. Tércio. *A Filosofia e a visão comum de mundo*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1981.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. Art Editora Ltda. São Paulo, 1987. p 399-454.

RABENHORST, Eduardo. *Aquela sou eu? Sobre espelhos e mulheres*. João Pessoa: Editora Ideia, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *A carta de Ventura*. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG. v 5, n. 1, p. 104-111, jan-jun/2008.

_____. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

SALVO, Fernanda. *A questão do sujeito contemporâneo no cinema brasileiro: uma crítica cultural dos filmes de Beto Brant*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Comunicação Social/ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2009. (Dissertação de Mestrado).

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARLO, Beatriz; ALCIDES, S. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

SEDLMAYER, Sabrina. A comunidade que vem. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Nove abraços no inapreensível. Filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, FAPERJ, 2008. p.139-148.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo, Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

VEIGA, Roberta. Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a “metáfora do documentário”. In. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 9, n. 1, p. 30-49, jan.-jun/2012.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Revista Praga – estudos marxistas*. São Paulo, n 9, p. 97-138/ junho 2000.

_____. *O Cinema brasileiro moderno*. 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001a.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. *Estudos Socine*, Porto Alegre, p.78-98, nov. 2001b.

_____. Cinema moderno - cinema contemporâneo. In: MENDES, Adilson (org.). *Encontros/Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.